

# Artikelreihe «Dispositive»

## Einleitung zum Beitrag von Roger Odin

Guido Kirsten

Die Artikel in unserer Rubrik «Dispositive» haben sich bisher vor allem vergessenen oder randständigen historischen Anlagen, Anordnungen und Apparaten gewidmet: den von Haidee Wasson (im Heft 24/2/2015) analysierten Werbefilm-Dispositiven im Rahmen der New Yorker Weltausstellung 1939/40; Benjamin Schlangers Experimenten mit neuartiger Kinosaal-Architektur und immersiver Leinwandtechnik, die Ariel Rogers (im Heft 25/2/2016) nachgezeichnet hat; den Visionen sowie konkreten Skizzen und Anlagen prä- oder proto-televisueller Maschinen um 1900, auf deren Spur sich (ebenfalls in Heft 25/2/2016) Doron Galili begeben hat; den britischen Kinozügen der 1920er- und 1930er-Jahre (Rebecca Harrison in Heft 26/1/2017); sowie zuletzt den «autoptischen» Videotherapie-Dispositiven, deren Wiederentdeckung, historische Kontextualisierung und Theoretisierung Jonathan Rozenkrantz vorgeschlagen hat (Heft 27/1/2018).

Mit dem Beitrag von Roger Odin rücken wir erstmals ein zeitgenössisches und keineswegs marginales, sondern vielmehr praktisch ubiquitäres und völlig alltägliches Bewegtbild-Dispositiv ins Zentrum: das Smartphone. Odins Artikel stammt aus dem Jahr 2011 und damit aus einer Zeit, in der die darin beschriebene Entwicklung noch am Anfang stand (gewissermaßen ist der Text heute, sieben Jahre später, selbst bereits ein historisches Zeugnis). Viele der Tendenzen, die Odin hier andeutet, wurden jedoch durch jüngere Applikationen (wie etwa Snapchat), Kamerafunktionen (in fast allen Messengern auf mobilen Geräten) und entsprechende Praktiken bestätigt. Seine Diagnose einer mangelnden film- und medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit

dem Smartphone ist heute allerdings nicht mehr angemessen; in den vergangenen Jahren wurden hierzu diverse Studien publiziert.

Dem pragmatischen Ansatz verpflichtet, für den Odins Name in der Film- und Medienwissenschaft wie kaum ein anderer steht, geht der Autor von den *Verwendungsweisen* der Smartphone-Nutzerinnen und -nutzer sowie von den *Verwendungspotenzialen* aus, die das Gerät aufgrund seiner Kombination von Aufnahme und Wiedergabe sowie von Senden und Empfangen bietet. Er beschreibt, dass aus den Potenzialen neue filmische Situationen entstanden sind: dass nun gefilmt wird, wo früher nie gefilmt worden wäre und sich deswegen neue audiovisuelle Konfigurationen ergeben. Am meisten ist Odin dabei an der Frage interessiert, wie sich durch die Möglichkeiten und ihre kreativen Aneignungen der *Status der filmischen Sprache* verändert hat. Träumte Alexandre Astruc in seinem berühmten Aufsatz zur Kamera als Federhalter noch von einer literarischen und philosophischen Filmsprache mit einer expressiven Autorität einzelner Autoreninstanzen (einer Idee, der Odin eher skeptisch gegenübersteht), sieht Odin die größeren Potenziale in der allgemeinen Zugänglichkeit zum filmischen Aufzeichnungsgerät sowie im quasi-konversationellen Austausch.

Mit dem Smartphone hat sich das audiovisuelle Bewegtbild «Kommunikationsräume» erobert, die ihm zuvor nur schwer zugänglich waren. (Den Begriff des Kommunikationsraums theoretisiert Odin ausführlich in seinem Buch *Les espaces de communication*, das 2019 in deutscher Übersetzung erscheint.) Insbesondere aus seiner Verwendung im Kommunikationsraum des Alltags ergeben sich weitreichende Verschiebungen hinsichtlich deiktischer und anderer Markierungen. Hatte Christian Metz noch argumentiert, die kinematografische Enunziation sei ihrem Wesen nach «unpersönlich» (da hier kein «Ich» spreche) und «a-deiktisch» (da hier kein «Jetzt» und «Hier» markiert sei), ist die – durch das Smartphone zwar nicht entstandene, aber normalisierte und enorm verbreitete und vervielfältigte – «audiovisuelle Konversation» eine «persönliche» Äußerungsform, bei der es gerade auf die zeitlichen und örtlichen Verankerungen ankommt. (Das ergibt sich allein durch die Praxis: Wenn man sich die Videonachricht einer Freundin, die implizit «hier» und «heute» sagt, einen Tag später ansieht, versteht man nicht nur «dort», sondern auch «gestern».)

Dabei ist bemerkenswert, dass Odin so die Frage nach der Sprachlichkeit des Films verschiebt. Untersuchte die klassische Filmsemiotik noch in erster Linie die Denotationen und Konnotationen, die sich aus Bildaufbau, Kamerabewegungen und insbesondere durch die Montage ergeben, fragt Odin nach dem Austausch, dem situativen Hin

und Her, den kontextsensitiven Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Anders gesagt: Wo Metz den Film als *langage* mit bestimmten Strukturen (Syntagmen und Paradigmen) betrachtete, schlägt Odin vor, die audiovisuelle *parole* (das Sprechen) in den Blick zu nehmen. Unabhängig davon, ob sich damit nicht unter der Hand der Gegenstand – das Verständnis des Ausdrucks «filmische Sprache» – verändert hat, ist dies zweifelsohne eine anregende Verschiebung der Perspektive.

Gleichzeitig erscheint die Dynamik der technischen und kulturellen Veränderungen heute so groß, dass sich jede Diagnose bewusst sein muss, die Beschreibung eines volatilen Zustands, eine bloße Momentaufnahme zu sein, die im besten Fall Tendenzen benennen und antizipieren kann. Eines zeichnet sich allerdings deutlich ab: Für Theorien medialer Dispositive ergeben sich mit dem Smartphone – auch konzeptuell: etwa aufgrund der zunehmenden Bedeutung der Software – neue Herausforderungen, die noch nicht in Gänze abzusehen sind.