

# **ARTIKELREIHE «DISPOSITIVE»**

# Wissenschaftliche «Zappelbilder»

Zur historischen Pragmatik eines Dispositivs

Frank Kessler\*

Am 27. Januar 1921 erschien in der niederländischen Tageszeitung *De Telegraaf* ein Bericht über den Vortrag «Le Monde des microbes», den der französische Arzt und Naturforscher Jean Comandon am Vorabend bei der Niederländisch-Französischen Gesellschaft in Amsterdam gehalten hatte. Darin heißt es, Comandon habe zur Illustration seiner Ausführungen «merkwürdigerweise lebende Zappelbilder anstelle der üblichen Laternenbilder» gezeigt (anon. 1921a).<sup>2</sup> Nicht allein der 1921 im Niederländischen einigmaßen ungebräuchliche Ausdruck «trilbeelden» ist verwunderlich,<sup>3</sup> sondern vor allem das Erstaunen über die Tatsache, dass der Vortrag nicht durch einfache Lichtbildprojektion, sondern mithilfe von Filmaufnahmen illustriert wurde. Ein weiterer, offenbar ebenfalls als

\* Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojekts «Projecting Knowledge – The Magic Lantern as a Tool for Mediated Science Communication in the Netherlands, 1880–1940», gefördert von der niederländischen Wissenschaftsorganisation NWO, Projektnr. VC.GW17.079 / 6214.

2 Ich danke Nico de Klerk für den Hinweis auf diese und weitere Quellen zu Comandons Vortragsreise durch die Niederlande, in deren Verlauf er in mehreren Städten auftrat. Im Niederländischen heißt es «merkwaardigerwijs», was auch durch «bemerkenswerterweise» übersetzt werden könnte, in jedem Fall aber eine Auffälligkeit hervorhebt. Auch im Folgenden sind alle Übersetzungen aus nicht auf Deutsch verfügbaren Quellen vom Autor.

3 Wörtlich: «Zitterbilder», hier in Anlehnung an den 1916 von Max Mack herausgegebenen Sammelband *Die zappelnde Leinwand* als «Zappelbilder» übersetzt.

bemerkenswert erachteter Umstand fand in diesem Bericht Erwähnung: «Der überaus kompetent in den Gegenstand Einführende <zeigte> diesen vornehmlich und bediente sich der Sprache nur zur Erläuterung der im Übrigen sehr deutlichen und gut dokumentierten Filme» (anon. 1921a).

Aus dem Bericht spricht eine gewisse Verblüffung, vielleicht gar eine anfängliche Irritation, dass der populärwissenschaftliche Vortragsabend anders als gewohnt verlief. Mit anderen Worten: Das Dispositiv entsprach nicht den Erwartungen, zumindest was die Autorin oder den Autor des Berichts betraf. Die historische Rezeption des Vortrags lässt sich somit auch nicht getrennt von der Bezugnahme auf das Dispositiv betrachten. Umgekehrt, so der Ausgangspunkt dieser Überlegungen, hilft das Verständnis des jeweiligen Dispositivs, Rezeptionsakte theoretisch zu fassen und historisch zu interpretieren. Im Folgenden soll es deshalb darum gehen, den Begriff des Dispositivs für die historische Rezeptionsanalyse fruchtbar zu machen, oder genauer: für die Analyse von Rezeptionszeugnissen im Rahmen einer historischen Pragmatik.<sup>4</sup>

## Dispositiv? Welches Dispositiv?

Das semantische Feld, das der Begriff des Dispositivs im Bereich der Medienwissenschaften eröffnet, ist weit gespannt.<sup>5</sup> Einflussreiche Bezugspunkte aus den 1970er-Jahren sind dabei einerseits das Werk Michel Foucaults, der das Konzept im Rahmen seiner Studien zur Geschichte der Sexualität (siehe Foucault 1978 und 1983) ausarbeitete, andererseits die grundlegenden Arbeiten Jean-Louis Baudry (2003a [1970]; 2003b [1975]) zum kinematografischen «Basisapparat». Wo im Französischen jedoch das Wort *dispositif* Teil der Alltagssprache ist, wurde es hierzulande über die deutsche Foucault-Übersetzung zu einem Neologismus, der vornehmlich mit dessen Werk verknüpft ist (Dammann 2002/03). So wird auch Baudrys Dispositiv-Begriff in der deutschen Rezeption bisweilen fälschlicherweise als eine Übertragung der Foucaultschen Theorie auf den Film verstanden (siehe z. B. Bührmann/Schneider 2008, 12f; Parr/Thiele 2008, 349f). Die fundamentalen Unterschiede zwischen Foucaults genealogisch-machttheoretischen Analysen und Baudrys psychoanalytisch begründeter Theorie des Zu-

4 Zur Konzeption einer historischen Pragmatik siehe Kessler 2002.

5 Siehe die seit 2015 in unregelmäßiger Folge erscheinende Artikelreihe «Dispositive» in *Montage AV*.

schauersubjekts im Kino werden dabei nicht berücksichtigt.<sup>6</sup> Doch auch in französischen Theoriediskursen zum Dispositiv wird immer wieder auf die Definition Foucaults als dessen gewissermaßen ursprüngliche Konzeptualisierung verwiesen, wobei Isabelle Gavillet (2010, 19) zurecht feststellt, dass dessen theoretische Vorgaben dennoch häufig nur verzerrt wiedergegeben werden. Es handelt sich dann mit anderen Worten um Bezugnahmen, die eher als Reverenz denn als Referenz zu betrachten sind und nicht unbedingt die theoretische und methodologische Perspektive Foucaults übernehmen.

Es gibt allerdings zumindest einen gemeinsamen Nenner für die meisten theoretischen Ansätze, die mit diesem Begriff arbeiten. Ein Dispositiv wird in erster Linie als ein «Dazwischen» (*entre-deux*) konzipiert (Peeters/Charlier 1999). Bei Foucault heißt es dementsprechend, dass ein Dispositiv nicht nur «ein entschieden heterogenes Ensemble» diverser Elemente ist: «Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann» (Foucault 1978, 119f). Das trifft in jedem Fall auf das Kino-Dispositiv zu, das Baudry als Teil des kinematografischen Basisapparats analysiert und das sich als die dynamische Beziehung zwischen den folgenden Elementen beschreiben lässt:

- die technische Apparatur, welche die Bedingungen schafft für das optimale Funktionieren einer spezifischen rezeptiven Haltung;
- eine auf unbewussten Wünschen beruhende Rezeptionshaltung, die auf eine spezifische filmische Form ausgerichtet ist;
- eine institutionalisierte filmische Form, deren Adressierungsmodus darauf ausgerichtet ist, diese – als «voyeuristisch» bezeichnete – Rezeptionshaltung für die Dauer des Films optimal zu unterstützen (siehe Kessler 2003, 24).

Baudry entwirft damit allerdings ein ahistorisches – oder besser: ein scheinbar transhistorisches – Modell des, wie Jacques Aumont es formuliert, «kanonischen» Kino-Dispositivs, «das in der Realität womöglich niemals existiert hat» (Aumont 2012, 77). In jedem Fall aber postuliert die Theorie Baudrys ein Dispositiv, das historisch weder in diachroner noch in synchroner Perspektive die Rezeption kinematografischer Bilder exklusiv bestimmt hat. Historischer Wandel, soziale und kulturelle Unterschiede, die große Vielfalt filmischer Formen und Präsentationskontexte

6 Dass Baudry den Kinozuschauer ausschließlich als Maskulinum konzipiert, wurde in der Folge von der feministischen Filmtheorie kritisiert.

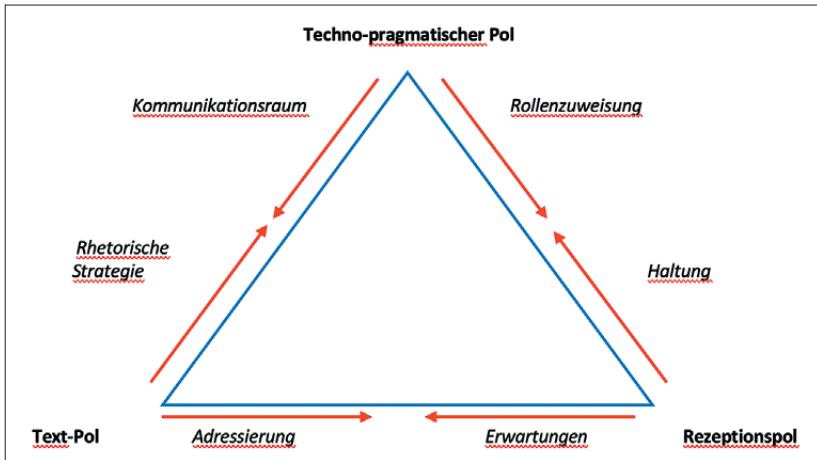
jenseits des narrativen, fiktionalen Films sowie andere Faktoren erfordern ganz im Gegenteil, von einer Vielzahl möglicher Beziehungsgeflechte zwischen Technik, Text und Publikum auszugehen. Schon 1975 unterstrich Christian Metz die Tatsache, dass die psychoanalytisch fundierte Theorie der Spielfilmrezeption keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann:

Wir haben nur *eine* Ethnographie des Filmzustands versucht, andere sind erst zu erstellen (für die das Freudsche Vokabular vielleicht weniger zutreffend wäre und ganz gewiss einen weniger unmittelbaren Nutzen hätte, weil dieses, trotz seiner beanspruchten Universalität, in einem kulturell begrenzten Forschungsfeld entwickelt wurde). (Metz 2000 [1975], 108; Herv. i. O.)

Selbst das Kinodispositiv im engeren Sinn lässt sich nicht im Singular erfassen. Die Formen der Filmerfahrung waren und sind multipel und divers, und zwar nicht erst als Folge der inzwischen weitgehend vollzogenen Digitalisierung des Mediums (Kessler 2011; 2018). Hinzu kommen in jüngerer Zeit die vielfältigen Möglichkeiten, Bewegtbilder nicht nur auf der Leinwand, sondern auch auf verschiedenen Bildschirmen zu rezipieren, entkoppelt von der Temporalität sowohl der Vorstellung als auch des Films selbst. Die Rezeption filmischer Bilder kann heute <ATAWAD> stattfinden: *Anytime, Anywhere, Any Device* (Gaudreault/Marion 2013, 192). Weder die Kinoerfahrung noch die Filmerfahrung bleiben hiervon unberührt (Casetti 2010; 2015). Somit stellt sich die Frage, ob – und wenn ja, wie – ein von Baudry inspirierter Dispositiv-Begriff allen zweifellos gerechtfertigten Einwänden zum Trotz analytisch fruchtbar gemacht werden kann.

## Das Dispositiv in historisch-pragmatischer Perspektive

Nimmt man das Dreieck von technischer Apparatur, Rezeptionshaltung und Text als Ausgangspunkt für eine Neukonzeption des Dispositiv-Begriffs im Rahmen einer historischen Pragmatik, gilt es vor allem, die Beziehungen zwischen diesen Polen zu präzisieren: Erstens muss das Dispositiv als eine den situativen, historischen Rahmenbedingungen unterworfenen Konstellation verstanden werden. Zweitens gilt es, der Vielfalt der kommunikativen Prozesse, die sich mithilfe der audiovisuellen Medien – also nicht nur des Films – vollziehen können, Rechnung zu tragen. Drittens ist die Technik kein determinierender Faktor, sondern eröffnet allenfalls Mög-



1 Dispositiv, schematische Darstellung

lichkeiten – je nach ihrem «Angebotscharakter» oder ihrer «Affordanz» – innerhalb eines institutionell gesetzten Kommunikationszusammenhangs.

Das bedeutet, dass zunächst der Technik-Pol weiter gefasst werden muss, um auch die pragmatische Dimension des jeweiligen Kommunikationsakts mit einzubeziehen. Die Technik wird zu einem bestimmten Zweck eingesetzt, also um zu unterhalten, um Wissen zu vermitteln, um zu überzeugen, um zu informieren usw. Die Technik ist dabei nicht neutral, da sie einen Möglichkeitsraum für die Kommunikation eröffnet (und gleichzeitig einschränkt) und damit auch den Kommunikationsakt mitgestaltet. Der Text-Pol wiederum umfasst oft nicht nur die vorgeführten Bild- und Tonaufnahmen, sondern in der Stummfilmzeit auch Livemusik und verbale Erläuterungen, bei Unterrichtsfilmen die Kommentare der Lehrkräfte, in Filmclubs die Einführungen und anschließenden Diskussionen usw. Der Rezeptionspol schließlich konstituiert eine Position in diesem kommunikativen Geflecht, in dem jeder der drei Pole in einer wechselseitigen Beziehung zu den beiden anderen steht. Das bedeutet auch, dass die grafische Wiedergabe, in der nun der techno-pragmatische Pol «oben» steht, keinesfalls hierarchisch oder deterministisch gelesen werden sollte. Je nach Fragestellung oder Quellenlage kann die Analyse an einem der Pole ansetzen, auch einen der Pole fokussieren, doch immer als Teil des gesamten Beziehungsgeflechts (vgl. Abb. 1).

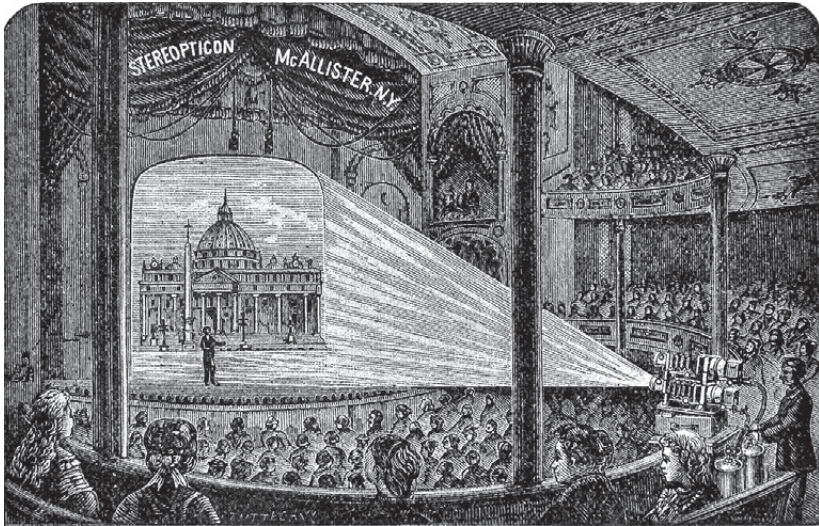
Am techno-pragmatischen Pol eröffnet sich einerseits ein Kommunikationsraum, der dem Text eine Funktion zuordnet, und andererseits wird

parallel dazu den Rezipierenden eine Rolle innerhalb des jeweiligen Kommunikationsprozesses zugewiesen (als zu unterhaltendes, zu belehrendes, zu überzeugendes usw. Publikum). Den Begriff des Kommunikationsraums entlehne ich der semiopragmatischen Theorie Roger Odins, der ihn wie folgt definiert: «Ein Kommunikationsraum ist ein Raum, der durch ein Bündel an Bedingungen bestimmt ist, das die Aktanten (E) [Émetteur, also Sender] und (R) [Récepteur, also Empfänger] dazu treibt, Bedeutungen entlang *derselben Achse der Relevanz* zu produzieren» (Odin 2019, 63f, Herv. i. O.). Dabei handelt es sich nicht um einen empirisch gegebenen Raum, sondern um eine theoretische Konstruktion, deren «Grad und die Art der Allgemeinheit oder Besonderheit» (ibid., 66) durch die jeweilige analytische Fragestellung bestimmt wird. Der Begriff erlaubt es also, auch konkrete historische Umstände in die Konstruktion mit einzubeziehen.

Für eine gelingende Kommunikation nehmen die Rezipierenden eine entsprechende Haltung ein und richten Erwartungen an den Text, wobei sowohl frühere Erfahrungen als auch paratextuelle Informationen dazu beitragen, den Erfahrungshorizont abzustecken. Wichtig ist, dass es sich hier um eine Position innerhalb des Modells handelt. Selbstverständlich kann in tatsächlichen Rezeptionsakten diese Rolle verweigert werden, man sich mit ganz anderem beschäftigen, Textangebote gegen den Strich lesen oder sie sich kreativ aneignen, wie bereits die Cultural Studies (Hall 2001) sowie historische Studien zur Rezeption von Filmen (Staiger 1992; 2000) gezeigt haben. Am Text-Pol wiederum sind die rhetorischen Strategien abgestimmt auf den jeweiligen Kommunikationsraum, und der Adressierungsmodus auf die Erwartungen der Rezipierenden. Die Konstitution des Kommunikationsraums kann sich ebenfalls vermittels paratextueller Rahmungen des Texts vollziehen oder durch dessen Einbettung in einen performativen Kontext.<sup>7</sup>

Da es sich hier um eine historisch-pragmatische Perspektive handelt, steht das so konzipierte Dispositiv niemals isoliert, sondern es wird gewissermaßen getragen von der jeweiligen historischen ökonomischen und technologischen Infrastruktur, und es steht in einer wechselseitigen Beziehung zur sozialen und politischen Kultur, der wissenschaftlich-technischen Kultur sowie der Medienkultur der Zeit. Der Begriff wie auch das Diagramm sind als Werkzeug – oder «Denkzeug» (Krämer 2016, 13) – zu verstehen, als mögliche Perspektive auf mediale Konfigurationen, und nicht zu verwechseln mit den Konfigurationen selbst. Es geht nicht darum

7 Paratexte können demnach sowohl am techno-pragmatischen Pol als auch am Rezeptionspol eine Rolle spielen. Ich danke Nico de Klerk für diesen Hinweis.



2 Dispositiv eines Lichtbildvortrags

das Kinodispositiv der Frühzeit oder das Fernsehdispositiv der 1990er-Jahre klassifikatorisch zu bestimmen, sondern um ein Instrument, historisch nachweisbare Formen der Medienrezeption zu analysieren.

## Das Lichtbildvortrag-Dispositiv

Was heißt das für den laut *Telegraaf* so ungewöhnlichen Vortrag Jean Comandons 1921 in Amsterdam? Die Bezugsgröße für den Eindruck der Abweichung vom Gewohnten ist ganz offensichtlich der Lichtbildvortrag, der seit den 1880er-Jahren international zum festen Bestandteil der Wissenschaftspopularisierung gehört (vgl. Ruchatz 2003, 226–231; Dellmann/Kessler 2020). In seiner Studie zur «historischen Projektionskunst» (wie er die *Laterna magica*-Vorführungen in Anlehnung an die zeitgenössische Bezeichnung nennt) beschreibt Ludwig Vogl-Bienek das Dispositiv eines mehr oder weniger typischen Lichtbildvortrags, wie es 1891 in einer Abbildung auf der Rückseite eines Lichtbild-Vertriebskatalogs der amerikanischen Firma T. H. McAllister (Abb. 2) dargestellt wird:<sup>8</sup>

8 Mit Dank an Ludwig Vogl-Bienek, der mir die Abbildung für die Publikation zur Verfügung gestellt hat. Nahezu identische Abbildungen findet man auch in den Vertriebskatalogen anderer Anbieter.



[Der Stich] zeigt eine große Leinwand, aufgespannt im Bühnenhintergrund eines Theaters [...]. Aufmerksam lauscht das Publikum den Worten des *lecturer* auf der Bühne. Erklärend deutet er mit der Hand auf den in imponierender Größe projizierten Petersdom, als würde er selbst auf dem Petersplatz im Vatikan stehen. [...] Am rechten Bildrand ist im ersten Rang des Theaters ein Operateur positioniert. Er bedient einen zweistrahligen Projektionsapparat für *dissolving views*, unter dem sich die Behälter für Gasbeleuchtung mit Kalklicht befinden. Das Publikum schenkt ihm keine Beachtung. Die Aufmerksamkeit gehört den Lichtspielen, die er mit dem Projektionsapparat auf die Leinwand wirft. Das Dispositiv der Projektionskunst wird hier als Raum präsentiert, in dem die Handlungen aller Beteiligten – auf der Bühne und im Zuschauerraum – aufeinander abgestimmt sind. (Vogl-Bienek 2016, 61 f.)

Übersetzt man dies in die Begrifflichkeit des oben beschriebenen Modells, so umfasst der techno-pragmatische Pol sowohl die Projektionsapparatur und deren Bedienung, inklusive der Möglichkeit, Bilder ineinander zu überblenden und dadurch gegebenenfalls Effekte wie den Wechsel der Jahreszeiten, den Übergang von Tag zu Nacht usw. zu erzielen. Dazu kommt die Leinwand, auf der die Lichtbilder nacheinander für das Publikum sichtbar werden sowie der Vortragende. Der Einsatz der technischen Apparatur dient in diesem Fall offenbar der geografisch-kulturellen Wissensvermittlung, wodurch auch der hier eröffnete Kommunikationsraum näher bestimmbar wird. Zum Text-Pol gehören nicht nur die projizierten Lichtbilder und der Vortrag selbst, sondern auch die Intonation und Gestik des Vortragenden und – soweit für das Publikum sichtbar – auch seine Mimik, also das gesamte performative Spektrum der Präsentation. Am Rezeptionspol schließlich sieht man hier ein eher bürgerliches Publikum: Frauen und Männer, die sich offenbar auf eine virtuelle Reise begeben haben – Vogl-Bienek (2013, 62) ordnet das projizierte Bild in der Zeichnung der von McAllister vertriebenen Serie *AROUND THE WORLD IN 80 MINUTES* zu.

Das Lichtbildvortrag-Dispositiv, das die Abbildung im McAllister-Katalog zeigt, enthält zweifellos auch eine unterhaltende Komponente. Dem abgebildeten Publikum und dem Theaterraum nach zu urteilen, handelt es sich weder um einen Vortrag vor Mitgliedern einer wissenschaftlichen Gesellschaft noch um eine Fachtagung, sondern um eine vermutlich kommerzielle, öffentliche Veranstaltung. Innerhalb der Bandbreite der Lichtbildvorträge lassen sich somit durchaus unterschiedliche Kommu-

nikationsräume konstruieren, die jeweils andere rhetorische Strategien und Adressierungsweisen mit den entsprechenden intendierten Rezeptionsakten implizieren. Dennoch kann man aus diesem Beispiel ein allgemeines Muster ableiten, dass es im Gegenzug erlaubt, die Reaktion auf den Vortrag Jean Comandons in Amsterdam 1921 als Rezeptionszeugnis historisch präziser einzuordnen.

### «Zappelbilder» im Vortragsdispositiv

Der Mikrobiologe und Mediziner Jean Comandon war ein Pionier der Mikrokinematografie, allerdings nicht, so Thierry Lefebvre (1993), deren «Erfinder», wie bisweilen fälschlich kolportiert. Charles Pathé richtete 1909 für Comandon ein Labor für mikrokinematografische Aufnahmen ein, das nicht nur wissenschaftlichen Zwecken diente, denn die Firma wollte die dort entstandenen Filme auch kommerziell auswerten. Comandon arbeitete bis 1926 für Pathé frères, wurde danach für einige Jahre von dem Bankier Albert Kahn finanziert, bevor er zu Beginn der 1930er-Jahre eine Stelle am Institut Pasteur bekam und erst 1967 im Alter von 89 Jahren in Rente ging (vgl. Lefebvre 2003). Wer auch immer 1921 den Bericht für den *Telegraaf* schrieb, hatte sich offenbar nicht gründlich über den Vortragenden informiert, sonst wäre sie oder er weniger überrascht gewesen von den zu diesem Anlass vorgeführten «Zappelbildern». Denselben Ausdruck verwendet im Übrigen auch ein Artikel im *Algemeen Handelsblad*, der allerdings darauf hinweist, dass der Wert kinematografischer Bilder für die Wissenschaft bereits durch den «Shackleton-Film» unter Beweis gestellt worden sei (anon. 1921b).<sup>9</sup>

Wie sich dem *Algemeen Handelsblad* darüber hinaus entnehmen lässt, richtete sich der von der Französisch-Niederländischen Gesellschaft organisierte Vortragsabend in erster Linie an deren Mitglieder und Gäste, also an ein Laienpublikum, doch «auch die anwesenden Mediziner waren begeistert» (anon. 1921b). Ziel der Veranstaltung war es, wie Comandon dem *Telegraaf* zufolge betonte, die Bedeutung der Kinematografie für die Medizin zu illustrieren. Es ging also weniger um die Vermittlung von wis-

9 Es handelt sich um die Filmaufnahmen Frank Hurleys von der «Endurance»-Expedition Ernest Shackletons, die Hurley 1919 zu einem Film kompilierte, der zunächst unter dem Titel *IN THE GRIP OF THE POLAR ICE*, später als *SOUTH* zur Aufführung kam. In den Niederlanden wurde er Ende 1920 gezeigt und in der Presse zumeist schlicht als «Shackleton-Film» bezeichnet.

senschaftlichen Erkenntnissen als um die Demonstration des Mediums selbst, das es erlaubte, mikrobiologische Prozesse in ihrem Ablauf festzuhalten und einem größeren (Fach)Publikum vorzuführen. Die Kinematografie sei, so der Bericht im *Telegraaf*, «in der Lage, den Erscheinungen in ihrem natürlichen Ablauf zu folgen, [aber auch] zum Zweck einer gründlichen Beobachtung die Geschwindigkeit willkürlich verlangsamt zu zeigen» (anon. 1921a).

Dass die Demonstration der Möglichkeiten, welche die Mikrokinematografie für die wissenschaftliche Dokumentation bietet, ganz offensichtlich im Vordergrund stand, belegen auch die Filme, die während des Abends vorgeführt wurden. Schon der Titel der Veranstaltung, «Die Welt der Mikroben», weist auf eine eher allgemeine Thematik hin, nicht auf die Behandlung eines spezifischen Sachverhalts. Zunächst präsentierte Comandon Aufnahmen des Blutkreislaufs des Menschen und verschiedener Tierarten. Anschließend ließ er das Publikum «eintreten in die düstere und interessante Welt der Mikroben» (ibid.) mit mikrokinematografischen Bildern verschiedener Bakterien. Darunter waren etwa die Erreger der Cholera und der Schlafkrankheit, gefolgt von einem Film, der zeigte, wie die weißen Blutkörper Bakterien bekämpfen, die Malaria auslösen. Abschließend führte Comandon die Zellentwicklung anhand des Seeigels vor. Gemeinsamer Nenner dieser Filme war somit die Darstellung des für das menschliche Auge nicht Sichtbaren, insbesondere Vorgänge, die nur mithilfe der Mikrokinematografie beobachtet werden können. Darüber hinaus berichtet das *Algemeen Handelsblad* noch von einem Film über Gelbrandkäfer sowie einem anderen über die Entwicklung der Stechmücke. Entsprechende Titel finden sich in der populärwissenschaftlichen Filmreihe von Pathé frères, sodass man davon ausgehen kann, dass die Firma Comandons Vortragsreise unterstützte und ihm die Filme zur Verfügung stellte.

In einem Lichtbildvortrag hätte Comandon die jeweiligen «Erscheinungen in ihrem natürlichen Ablauf» nicht demonstrieren können, doch andererseits führte diese Affordanz der Filmprojektion dazu, dass er keinen Vortrag im üblichen Sinn halten konnte. Sein Wortbeitrag beschränkte sich auf eine Einführung sowie auf – laut Bericht im *Telegraaf* offenbar eher sparsame – Erläuterungen des Gezeigten.<sup>10</sup>

10 Dies könnte möglicherweise auch der Tatsache geschuldet sein, dass Comandon seine Erläuterungen vermutlich auf Französisch gab. Andererseits sollte man annehmen, dass die Mitglieder der Französisch-Niederländischen Gesellschaft, die wahrscheinlich einen großen Teil des Publikums ausmachten, meist über entsprechende Sprachkenntnisse verfügten.

Damit zeichnen sich bereits eine Reihe von Unterschieden zu dem oben beschriebenen Lichtbildvortrag-Dispositiv ab. Die technische Affordanz der lebenden Fotografien verleiht ihnen einen anderen Stellenwert am techno-pragmatischen Pol als dem Lichtbild, wodurch sich auch die Rollenverteilung zwischen mündlichem Vortrag und projiziertem Bild verändert. In der Tat gibt es erhebliche Unterschiede zwischen der Rolle der Vortragenden bei einer reinen Lichtbild-Veranstaltung und der Erklärung von Filmen im Kino (vgl. Crangle 2001). Im ersten Fall bestimmen die Vortragenden den Rhythmus der Bilderfolge und entscheiden, wie lange ein Bild zu sehen ist, weswegen in der britischen Fachpresse auch die Kommunikation zwischen *operator* und *lecturer* sowie die dafür zur Verfügung stehenden Hilfsmittel ein ständiges Thema ist (ibid.). Beim Film dagegen ist die jeweilige Projektionsdauer der Aufnahmen – die 1921 noch nicht standardisiert war – maßgeblich für die Zeitspanne, die für den Kommentar zur Verfügung steht. Dies wiederum hat direkte Auswirkungen auf den Text-Pol, da sich vor allem die Beziehung zwischen sprachlicher und bildlicher Information gewissermaßen umkehrt. Im einen Fall illustriert das projizierte Bild den Vortrag, im anderen erläutert ein Kommentar die kinematografischen Aufnahmen, deren sequenzielle Eigenlogik zumindest teilweise eine separate Bedeutungsebene konstituiert. Für den Rezeptionspol bedeutet dies eine jeweils andere Relation zwischen «zuhören» und «schauen».

Im Licht dieser allgemeinen Betrachtungen lassen sich nun auch einige Bemerkungen in der Berichterstattung über diese Veranstaltung besser einordnen: Ganz offenbar gab Comandon zunächst «überaus kompetent» (anon. 1921a), gleichzeitig «unterhaltsam und auch für Laien verständlich» (anon. 1921b) eine Einführung und beschränkte sich danach auf Kommentare zu den Filmen, sodass der Bericht im *Telegraaf* anmerkt, er habe seinen Gegenstand «gezeigt», also nicht in erster Linie im Vortrag dargestellt (anon. 1921a). Dies wiederum entsprach möglicherweise nicht den Erwartungen hinsichtlich solch eines populärwissenschaftlichen Vortragsabends, ergab sich aber geradezu zwangsläufig aus der Wahl der technischen Apparatur. Das relativ gemischte Filmprogramm hatte als gemeinsamen Nenner die Fähigkeit der kinematografischen Technik, für den Menschen unsichtbare oder jedenfalls für gewöhnlich nicht zugängliche Naturvorgänge darzustellen. Die Gegenstände, die in den Filmen behandelt wurden – Blutkreislauf, Mikroben, Gelbrandkäfer – waren somit zwar gewissermaßen sekundär, in der Kombination jedoch wurden so die Erwartungen des Publikums trotz der Abweichung vom Gewohnten er-

füllt: Man erhielt eine Einführung in «die Welt der Mikroben und Zellen» sowie weiterer dem menschlichen Auge meist verborgener Naturvorgänge. Der Text-Pol umfasste mit anderen Worten nicht nur das Dargestellte, sondern auch die Darstellungstechnik selbst. Dies wiederum dürfte sich in den Kommentaren Commandons und somit im Adressierungsmodus niedergeschlagen haben.

Dem Publikum wurde neben der Begegnung mit der wissenschaftlichen Mikrokinematografie und Informationen über diverse Gegenstände allerdings durchaus auch ein Spektakel geboten. Der Bericht im *Algemeen Handelsblad* beschreibt die mikrokinematografischen Filme über die Mikroben als die Wiedergabe eines Kampfs auf Leben und Tod – ein in populärwissenschaftlichen Naturfilmen bereits in den frühen 1910er-Jahren gängiger Topos:<sup>11</sup>

Auf der Leinwand erschien ein regelrechtes Gefecht zwischen den Malariabazillen und den weißen Blutkörperchen. Sie saßen zwischen den roten Blutkörperchen, die böartigen kleinen Wesen, bereit ihr mörderisches Werk zu tun. Doch dann kamen die weißen Blutkörperchen. Geschwind bahnten sie sich ihren Weg durch die rote Masse, griffen den Feind an und machten ihn unschädlich. Doch sie waren nicht immer erfolgreich. Manchmal waren die Feinde zu zahlreich. Dann wurden die roten Blutkörperchen vernichtet, und die Krankheit befel den Körper. (anon 1921b)

Es wäre zweifellos schwierig gewesen, eine derartige Wirkung im Rahmen eines Lichtbildvortrags zu erzielen. Zwar manifestiert sich auch im Bericht des *Algemeen Handelsblad* die Kampfmetaphorik lediglich im Medium der Sprache (möglicherweise basierend auf entsprechenden Kommentaren Commandons während der Vorführung der Filme), doch ließen sich die Bewegungsabläufe auf der Leinwand eben durchaus auf diese Weise beschreiben. Ein Lichtbildvortrag hätte sich zwar auch solcher Metaphern bedienen, jedoch allenfalls Phasen der entsprechenden Vorgänge auf der Leinwand zeigen können, nicht deren Verlauf. In dieser Hinsicht führte die Verwendung der Kinematografie anstelle der Lichtbildprojektion zu einer anderen textuellen Form und somit auch zu einer anderen Adressierung des Publikums.

11 Oliver Gaycken spricht in diesem Zusammenhang von einer Vorliebe von populärwissenschaftlichen Filmen für Szenen, in denen Tiere einander verspeisen (2002, 358).

## Fazit

Der eingangs erwähnte Bericht im *Telegraaf* konstatierte für die Veranstaltung mit Jean Commandon eine Art «Medienwechsel» auf dem Gebiet des populärwissenschaftlichen Vortrags, da er Filmaufnahmen anstelle der sonst üblichen Lichtbilder zeigte. Dies ging einher mit einer Verlagerung des Schwerpunkts des Kommunikationsakts vom durch Lichtbildprojektionen unterstützten gesprochenen Wort hin zum bewegten Bild mit Erläuterungen. Der Rückgriff auf einen historisch-pragmatisch gewendeten Dispositiv-Begriff erlaubt es zum einen, diese Veränderungen im Hinblick auf das gewohnte Format des Lichtbildvortrags genauer zu bestimmen und sie zum anderen in ihren direkten Auswirkungen auf die Kommunikationssituation zu beschreiben. Das hier behandelte Beispiel belegt darüber hinaus die Herausforderungen, die sich aus der Verwendung der Kinematografie zur Wissensvermittlung ergaben, insbesondere was das Verhältnis des filmischen zum verbalen Diskurs betraf.

Verglichen mit der Auswertung von Filmen im Kino waren derartige Veranstaltungen zweifellos marginal. Sie erreichten jedoch möglicherweise ein Publikum, das ansonsten nicht ins Kino ging und nur bei solchen Gelegenheiten mit der Kinematografie in Berührung kam. Die Verwendung des ungebräuchlichen Ausdrucks «trilbeelden» in gleich zwei zeitgenössischen Artikeln könnte darauf hindeuten, dass man die wissenschaftlichen kinematografischen Bilder von kommerziellen Spielfilmen unterscheiden wollte. Eine andere Erklärung wäre, dass der Ausdruck dazu diente, die perzeptive Differenz zwischen Lichtbild und Filmbild zu markieren. Diese Frage wird man allerdings kaum mehr beantworten können. In jedem Fall aber unterstreicht die Wortwahl, dass die Veranstaltung für die Berichterstattenden aus dem Rahmen fiel. Warum dem so war, lässt sich mithilfe der hier dargelegten Herangehensweise zumindest in einigen Punkten erhellen.

## Literatur

- Anon. (1921a) Microben- en cellenwereld op de film. In: *De Telegraaf*, 27.01.1921.
- Anon. (1921b) De wereld der microben gefilmd. In: *Algemeen Handelsblad*, 27.01.1921, Zweites Blatt, S. 7.
- Aumont, Jacques (2012) *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin.

- Baudry, Jean-Louis (2003a) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [frz. 1970]. In: Riesinger 2003, S. 27–39.
- (2003b) Das Dispositiv – Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [frz. 1975]. In: Riesinger 2003, S. 41–62.
- Bühmann, Andrea D. / Schneider, Werner (2008) *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: Transcript.
- Casetti, Francesco (2010) Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *Montage AV* 19,1, S. 11–35.
- (2015) *The Lumière Galaxy. Seven Key-Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.
- Crangle, Richard (2001) «Next Slide, Please»: The Lantern Lecturer in Britain 1890–1910. In: *The Sounds of Early Cinema*. Hg. von Richard Abel & Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, S. 39–47.
- Dammann, Günter (2002/03) «Le dispositif» als «das Dispositiv». Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung. In: *Tiefenschärfe*. Medienzentrum FB 07, Universität Hamburg, Wintersemester 2002/03, S. 4–6.
- Dellmann, Sarah / Kessler, Frank (Hg.) (2020) *A Million Pictures. Magic Lantern Slides in the History of Learning*. New Barnet: John Libbey.
- Foucault, Michel (1978) *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve.
- (1983) *Der Wille zum Wissen* [frz. 1976]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gaudreault, André / Marion, Philippe (2013) *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: A. Colin.
- Gavillet, Isabelle (2010) Michel Foucault et le dispositif: questions sur l'usage galvaudé d'un concept. In: *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*. Hg. v. Violaine Appel, Héléne Boulanger & Luc Massou. Brüssel: De Boeck, S. 17–38.
- Gaycken, Oliver (2002) «A Drama Unites Them in a Fight to the Death»: Some Remarks on the Flourishing of a Cinema of Scientific Vernacularization in France, 1909–1914). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 353–374.
- Hall, Stuart (2001) Kodieren/Dekodieren [engl. 1973]. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK, S. 105–124.
- Kessler, Frank (2002) Historische Pragmatik. In: *Montage AV* 11,2, S. 104–112.
- (2003) La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. In: *Cinéma* 14,1, S. 21–34.
- (2011) Recadrages: pour une pragmatique historique du dispositif ciné-

- matographique. In: *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 31,1-2-3, S. 15–32.
- (2018) The Multiple *Dispositifs* of (Early) Cinema. In: *Cinémas* 29,1, S. 51–66.
- Krämer, Sybille (2016) *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Lefebvre, Thierry (1993) Contribution à l'histoire de la microcinématographie: de François-Franck à Comandon. In: *1895, Revue d'histoire du cinéma*, 14, S. 35–46.
- (2003) Jean Comandon et les débuts de la microcinématographie. In: *La Revue du praticien* 53, S. 1502–1505.
- Metz, Christian (2000) Der fiktionale Film und sein Zuschauer (Metapsychologische Untersuchung) [frz. 1975]. In: Ders., *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus, S. 79–111.
- Odin, Roger (2019) *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* [frz. 2011]. Berlin: OA Books.
- Parr, Rolf / Thiele, Matthias (2008) Medienwissenschaften. In: *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Clemens Kammler, Rolf Parr & Matthias Thiele. Stuttgart: Metzler, S. 346–358.
- Peeters, Hugues / Charlier, Philippe (1999) Contributions à une théorie du dispositif. In: *Hermès* 25, S. 15–23.
- Riesinger, Robert (Hg.) (2003) *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*. Münster: Nodus.
- Ruchatz, Jens (2003) *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München: Fink.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Vogl-Bienek, Ludwig (2016) *Lichtspiele im Schatten der Armut. Historische Projektionskunst und Soziale Frage*. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld.