

2. Magische Kästen

»Are you watching closely?«

Christopher Nolan, *The Prestige* (2006)

Neben atmosphärischem Brummen und dem Rauschen von Blättern sind die ersten Geräusche, die man in Christopher Nolans *The Prestige* (2006) ausmachen kann, Worte, die die folgende Frage bilden: »Are you watching closely?«¹ Die Frage ist doppelt korrumpiert. Einerseits formuliert sie indirekt einen Imperativ der Nähe, obgleich es für die RezipientInnen unmöglich ist, über den Bildträger hinaus in den Szenenraum einzudringen. Andererseits suggeriert sie eine Evidenz, die augenfällig wäre, würde man nur aufmerksam hinsehen. Zugleich deutet das minutiöse Sound Design aber bereits darauf hin, dass es sich bei diesem Versprechen der Sichtbarkeit nur um eine Chimäre handelt.

Im Film, der den Wettstreit zweier Zauberer verfolgt, wird ein Prinzip vorgestellt, das gleichermaßen die Gliederung der magischen Illusion und das dynamische Grundschema jeglicher Erzählung abbildet.

Every magic trick consists of three parts or acts. The first part is called ›The Pledge‹. The magician shows you something ordinary: a deck of cards, a bird or a man. He shows you this object. Perhaps he asks you to inspect it, to see that it is indeed real, not anormal, normal. But of course, it probably isn't. The second act is called ›The Turn‹. The magician takes the ordinary something and makes it do something extraordinary. Now you're looking for the secret, but you won't find it, because of course you're not really looking. You don't really want to know. You want to be fooled. But you wouldn't clap yet. Because making something disappear isn't enough; you have to bring it back. That's why every magic trick has a third act, the hardest part, the part we call ›The Prestige‹.²

Die drei Akte des magischen Tricks beziehen sich nicht einfach auf den dramaturgischen Aufbau der Vorführung. Sie beziehen sich auch auf das Spiel mit der Ima-

1 *The Prestige*, (US/GB 2006, R.: Christopher Nolan), 0:00:54–0:00:55.

2 Ebd., 0:01:02–0:03:10.

gination der ZuschauerInnen, denen vordergründig etwas präsentiert wird, das den Mechanismus im Hintergrund kaschiert. Der Trick wird nur möglich durch die kontrollierte Ökonomie der Aufmerksamkeit.

Auf die gleiche Weise funktioniert aber auch das kurze Narrativ, in dem das geheime »Prestigio«, von dem der Ruf des Magiers abhängt, eine Finte darstellt. Es bietet eine Erklärung, die nichts erklärt, da der entscheidende Begriff nicht definiert wird. Eine mögliche Bedeutung ergibt sich erst in Relation zur Handlung der Magier in *The Prestige*. Während der Schlüssel zum Erfolg des einen Magiers sich als enttäuschend banal herausstellt, wird der des anderen von einer Maschine verbürgt, deren Geheimnis in einem großen Kasten verborgen bleibt.

2.1 Die Illusion als dispositive Praxis

IllusionistInnen machen sich das Spannungsfeld zwischen Oberfläche und Tiefe zu eigen, das aus der gezielten Kontrolle der Publikumswahrnehmung entsteht. Sie lenken die Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer auf besondere Aspekte, während der Mechanismus des Tricks abseits der selektiven Wahrnehmung arbeitet. Die Oberfläche vereinnahmt vollständig die Beachtung des Publikums, während in der Tiefe einer dispositiven Struktur Mechanismen wirken, welche die spektakulären Effekte magischer Tricks bedingen. Sie erinnern an das Staunen, das man als Augenzeuge oder Augenzeugin der Wirkung einer scheinbar offensichtlichen Ursache empfindet, sich deren Zusammenhänge jedoch nicht erklären kann.

Der berühmteste Illusionist, der Techniken der Illusion von der Theaterbühne auf die Leinwand überführte, war Georges Méliès. Er perfektionierte die Rätselhaftigkeit seiner magischen Vorführungen mit Hilfe der Kinematographie und steht am Anfang einer Reihe von »Magiern des Films«, in die sich Regisseure wie Ingmar Bergman, Orson Welles und Christopher Nolan einordnen. Der Begriff »Magie«, oftmals abstrakt verwendet, um eine Vielfalt optischer Apparaturen retrospektiv als technische Vorläufer des Mediums Film zu deuten,³ geht jedoch stets mit einem konkreten Mechanismus und einer performativen Praxis einher.⁴ Ihr gemeinsamer Bezugspunkt liegt in den »magischen« Apparaturen des 18. und 19. Jahrhunderts. Insbesondere in der Verwendung »enigmatischer« Kisten kehren derlei Apparaturen in Filmen wieder; unter zahlreichen anderen in: *The Lady*

3 Vgl. Martin Quigley, Jr., *Magic Shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures*, Washington: Georgetown UP 1948, S. 12.

4 Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002; Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam: Amsterdam UP 2016; Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge und Malden: Polity 2012.

Vanishes (1938)⁵, *The Magic Box* (1951), *Ansiktet* (1958), *Saam gaang yi* (2004)⁶, *The Prestige* (2006) oder *Scoop* (2006)⁷.

Allerdings erfüllen diese Apparaturen selten eine rein technische Funktion. Im Umgang mit einer Maschine oder einem Apparat werden die Nutzerin oder der Nutzer selbst zu einem Element in dieser dispositiven Struktur (sei es in der Verwendung einer Nähmaschine, eines Gewehrs oder einer Kamera). Das Dispositiv bezeichnet genauso einen technischen Apparat wie auch das Verhältnis, in dem die beteiligten Subjekte zu ihm stehen. Ende der 1960er Jahre beschrieb Jean-Louis Baudry den Kinosaal als dispositive Struktur und legte damit den Grundstein für eine Theorie, die später als Apparatustheorie bekannt wurde. Im Anschluss an Louis Althusser's Ideologiekritik beschrieb Baudry, dass die BesucherInnen im Kinosaal nicht nur einer technischen Ordnung unterlägen, sondern zugleich auch einer ideologischen. Das Dispositiv erhält somit unzweifelhaft eine soziale Dimension. Michel Foucault wiederum hat die soziale Dimension von Dispositiven als Wirken von Machtstrukturen untersucht.⁸

Illusionisten wie Georges Méliès machten sich die soziale Wirkung unsichtbarer Mechanismen zu eigen, wenn sie den Effekt der Metamorphose oder des Verschwindens explizit in Szene setzten, dem Publikum die Ursache für diesen Effekt aber vorenthielten. In Fällen, in denen diese magische Bewegung – das »Prestige« – in Kästen verborgen wurde, wird jedoch das unsichtbare Geheimnis bzw. das Dispositiv lokalisiert. Der enigmatische Kasten wird zu einer Black Box im Sinne von Bruno Latour.⁹ Die Wirkung des Dispositivs lässt sich im Hinblick auf diesen eingeschlossenen Raum untersuchen, der die Magie erst ermöglicht, ihre Ursache aber gleichzeitig kaschiert.

Die magischen Filme des frühen Kinos nehmen deshalb eine besondere Stellung ein, weil in ihnen das Wechselspiel zwischen der Skepsis gegenüber einem noch jungen Medium und der Schaulust an unvorhergesehenen Spektakeln reflektiert wird. Inszeniert werden die magischen Stücke im Rückgriff auf ein

5 *The Lady Vanishes* (GB 1938, R.: Alfred Hitchcock), 0:53:08–0:55:27. Der gesamte Zug kann als eine Art »disappearing cabinet« angesehen werden, der in Analogie zu dem Film an sich steht, in dessen Verlauf die beiden Ermittlerfiguren die Waggons durchsuchen. Zur Analogie zwischen Zug und Film siehe Thomas Kuchenbuch, »Eisenbahn. Zu einem Gestaltungsmotiv des frühen Films«, in: Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann und Ludger Kaczmarek (Hg.), *Motive des Films: ein kasuistischer Fischzug*, Marburg: Schüren 2012, S. 43–51.

6 Vgl. Takashi Miiikes Kurzfilm *Box in Saam gaang yi | Three ... Extremes* (HK/JP/KR 2004).

7 Vgl. das Segment »Oedipus Wrecks« in *New York Stories* (US 1989, R.: Woody Allen).

8 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1975], übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

9 Vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* [1999], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 222.

bekanntes Medium, der Theaterbühne, die nur auf den ersten Blick unverändert vom Film adaptiert wird.

Dieses Kapitel nimmt die ›magischen Filme‹ von Georges Méliès als Ausgangspunkt, der in seinen Inszenierungen die Bühnenillusion des 18. und 19. Jahrhunderts fortsetzt. Durch filmische Variation seiner Trick-Montage reflektieren die inszenierten Kästen die dispositive Struktur der kinematographischen Reproduktion. Dabei fungieren die frühen technischen Apparaturen als Schnittstelle zwischen photographischer Aufnahme und Projektion. Die Vorstellung von einer unsichtbaren Maschinerie, die derlei Kisten in einem Täuschungsmanöver zu verbergen scheinen, impliziert zudem eine dispositive Ordnung, die zuvor auf der Illusionsbühne des Theaters in einer konkreten räumlichen Aufteilung organisiert wurde. Um die Topologie zu beschreiben, die in der filmischen Apparatur nur noch implizit vorliegt, werde ich auf den Dispositivbegriff von Jean-Louis Baudry zurückgreifen. Im Hinblick auf Méliès' Vorgänger Jean Eugène Robert-Houdin soll daraufhin die implizite Machtstruktur der magischen Illusion beschrieben werden. Um zu verdeutlichen, wie ›enigmatische Kästen‹ nicht nur der Zerstreung dienten, sondern technische Neuerungen abbildeten und sie damit intelligibel machten, schließt das Kapitel mit einer Analyse von George Albert Smiths *X-Ray Fiend*. Bereits zwei Jahre nach ihrer ›Entdeckung‹ durch Röntgen inszenierte Smith die unsichtbaren Strahlen im Film.

Obleich er sich auf einem zweidimensionalen Bildträger abzeichnet, wird zu zeigen sein, dass es sich beim dispositiven Raum stets um einen Tiefenraum handelt (in technischer, konkret räumlicher und soziokultureller Hinsicht).

2.2 Magische Apparaturen

Für gewöhnlich richtet sich die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf den Bildträger und nicht auf den Projektions-Apparat, der in ihrem Rücken (oder hinter der Leinwand) das Spektakel hervorruft. Allerdings verrät der Apparat einiges über die Bedingungen der Aufführungssituation und den Kontext, in dem die mediale Wahrnehmung möglich wird. Als die Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 im Salon Indien du Grand Café in Paris ihren Kinematographen vorführten, installierten sie eine Apparatur, die den Saal um eine Dimension erweiterte, in der Imagination bildhafte Wirklichkeit wurde. Eine der Besonderheiten des »Cinématographe« der Brüder Lumière bestand in der Vereinigung von Kamera und Projektor im selben kastenförmigen Gehäuse. Ihr Apparat ermöglichte nicht nur die Aufnahme einer Szene, die sich vor dem Objektiv ereignete, sondern konnte, nach Entwicklung des Films und einigen wenigen Modifikationen,

die Reproduktion projizieren.¹⁰ Damit bildet der »Cinématographe« der Brüder Lumière eine mechanische Schnittstelle, an der sich die Welt vor dem Objektiv und die Illusion der Projektion berühren. Die »helle Kammer« verkörpert der Kinetograph in seinen zwei Funktionen: durch das Licht der Außenwelt, das in sie einfällt, und durch das Licht, das durch den photorezeptiven Film hindurch wieder nach außen projiziert wird.



Abb. 2.1 & 2.2: Der Cinématographe der Brüder Lumière (1895). | Abb. 2.3: Der Theatrograph von Robert William Paul, modifiziert durch Méliès (1896).

Georges Méliès, der an der ersten öffentlichen Aufführung der Gebrüder Lumière teilgenommen hatte, begann 1896, eigene Filme zu produzieren. Vergeblich hatte er zunächst versucht, dem Vater von Auguste und Louis ein Exemplar ihres Apparates abzukaufen. Claude-Antoine Lumière, dem jungen Georges nicht abgeneigt, erklärte dass es sich bei dem Apparat ohnehin nur um eine Modeerscheinung handle, die höchstens für ein weiteres Jahr von Interesse sein würde. Daraufhin erwarb Méliès im März 1896 in London einen Projektor von dem dort ansässigen Konstrukteur Robert William Paul, den er durch kleine Modifikationen zu einer Kamera umfunktionierte.

Les modifications apportées par Méliès au projecteur de Paul consistent en ceci: il a inversé l'appareil, l'a enfermé dans une boîte équipée de poignées et d'un nouveau volant. L'obturateur à boisseau tourne désormais dans un tube cylindrique en carton noir, dans lequel se trouve aussi l'objectif (un Anastigmat Zeiss E. Krauss 1:63 F:54). Si une molette permet de régler l'objectif, le diaphragme est inaccessible, ce qui n'est guère pratique. Les modifications portent aussi sur le couloir où passe

¹⁰ Die zweiteilige Kamera wurde aufgeklappt und der Film mit einer Lampe durch ein spezielles Objektiv projiziert; vgl. Auguste und Louis Lumière, *Notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière (appareil-type et appareil spécial pour projections)*, Lyon: L. Silland 1901, S. 26.

la pellicule: Méliès – ou Paul – a installé un petit presseur métallique qui vient bloquer par intermittence le film devant la fenêtre.¹¹

Ab dem 5. April 1896 präsentierte Méliès Filme in dem zwölf Jahre zuvor von ihm übernommenen Theater des berühmten Magiers und Automatenkonstruktors Jean Eugène Robert-Houdin.¹² Bereits im selben Jahr begann er damit, magische Kunststücke zu filmen. Die Inszenierung entlehnte er den Bühnenillusionen, die er aus dem Théâtre Robert-Houdin und seiner Zeit als Taschenspieler an der Egyptian Hall in London kannte. Allerdings adaptierte er die Bühnentricks nicht einfach, sondern entwickelte für die Verfilmung eigene Illusionen, die er mit Hilfe der Trickphotographie (»trucage«¹³) realisierte. Form und Inhalt wurden gleichermaßen zu einem Spiel mit der Illusion. Auf diese Weise wurde Méliès, der in nahezu jedem seiner Filme selbst auftrat, der erste Magier des Kinos.

Méliès' erster magischer Film basierte auf der Abwandlung einer berühmten Nummer von Robert-Houdin und spielte mit seinem Titel explizit auf die Bühnentradition an: *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896). Dabei unterscheidet sich seine filmische Adaption der »verschundenen Dame« deutlich von der Illusion Robert-Houdins, die Erik Barnouw in *The Magician and the Cinema* wie folgt beschreibt:

We see a cabinet. Its bottom is off the floor; we can see underneath it. The cabinet is opened. The magician invites a few members of the audience to inspect its wood-paneled interior. They are then invited to seat themselves at the sides, to keep an eye on the area behind the cabinet. The Lady enters the cabinet, closing it. After an interval of banter, the magician opens the cabinet: the Lady has vanished. The doors are closed again. When they are reopened, the Lady has reappeared.¹⁴

-
- 11 Laurent Mannoni, »1896, Les premiers appareils cinématographiques de Georges Méliès«, in: Jacques Malthête und Laurent Mannoni (Hg.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris: Paris-Musées 2002, S. 118–133, hier S. 122. Mannoni verfolgt weiterhin die Frage, welcher Projektor im Théâtre Robert-Houdin zum Einsatz kam und verweist auf den Konstrukteur Louis Henri Charles, der am 20. April 1896 ein entsprechendes Patent einreichte.
- 12 Neben der Aufführung seiner Filme wurden dort auch weiterhin erfolgreich magische Kunststücke aufgeführt. Vgl. Christian Fechner, »Le théâtre Robert-Houdin, de Jean Eugène Robert-Houdin à Georges Méliès«, in: Malthête und Mannoni (Hg.), *Méliès. Magie et cinéma*, a. a. O., S. 72–113, hier S. 105. Zum Magier und Wissenschaftler Robert-Houdin siehe André Keime Robert-Houdin, *Le magicien de la science*, Paris und Genf: Champion-Slatkine 1986. Eine Chronik der Besitzer des Theaters findet sich in Matthew Solomon, *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini, and the New Magic of the Twentieth Century*, Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2010, S. 50.
- 13 Christian Metz, »Trucage et cinéma« [1971], in: *Essais sur la signification au cinéma. Tome II*, Paris: Klincksieck 1972, S. 173–192.
- 14 Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, New York und Oxford: Oxford UP 1981, S. 91.

Die Illusion des Verschwindens entsteht in diesem Fall durch das Ausklappen von Spiegeln, die – für das Publikum unsichtbar – in die Seitenwände des Kastens eingelassen sind. Sobald sich die Türen des Schrankes ein erstes Mal geschlossen haben, verschwindet die Assistentin hinter den ausgeklappten Spiegeln.

Joachim Paech hebt hervor, dass sich die Dame in der Variante von Robert-Houdin tatsächlich im Raum des Kastens verbirgt und lediglich durch den Spiegelmechanismus unsichtbar wird. Ihr Körper befindet sich weiterhin in diesem Kasten, doch erscheint abwesend, weil sich sein Anblick dem Sichtfeld der ZuschauerInnen entzieht. »Der Apparat birgt den verschwundenen Körper, indem er das (Spiegel-)Bild von Abwesenheit, Leere nach außen kehrt.«¹⁵

Georges Méliès hingegen inszeniert im Film eine Variante dieses Tricks, in der eben jene Kiste fehlt, die bei Robert-Houdin noch essenziell für die Vorführung gewesen war. In seiner ersten verfilmten Illusion, *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* tritt Georges Méliès zusammen mit seiner späteren Frau Jehanne d'Alcy (Charlotte Faës) auf: Er bittet sie, auf einem Stuhl Platz zu nehmen und breitet ein Tuch über sie. Als er das Tuch wieder fortzieht, steht der Stuhl leer. Sein Versuch einer Rückverwandlung scheitert zunächst: An Stelle der Dame erscheint ein Skelett. Nachdem er das Tuch ein weiteres Mal ausgebreitet und gelüftet hat, taucht darunter wieder die Dame auf. Das Paar geht schließlich durch eine kleine Türe in der Kulisse ab und erscheint ein letztes Mal, um sich zu verbeugen.

Die Leere, die in der theatralen Inszenierung noch durch den Kasten auf der Bühne verbürgt wird, erscheint in der Fassung von Méliès in der photographischen Repräsentation eines kastenförmigen Bühnenraumes. Die eigentliche Magie in den Filmen von Méliès fand – anders als bei der Inszenierung von Robert-Houdin – schließlich nicht auf der Bühne statt, sondern entstand erst in der Nachbearbeitung des Filmmaterials durch »Trick-Montage«. Dabei bediente sich Méliès zweier verschiedener Verfahren: einerseits der Doppelbelichtung, die es ermöglicht, separate Bildelemente in die Szenerie einzufügen und ihre Dimensionen zu verändern, und andererseits des Verfahrens der »Stop-Motion«. Bei letzterem, das auch im Fall der »verschundenen Dame« angewandt wurde, handelt es sich um ein Montageverfahren innerhalb einer Einstellung, bei dem die Aufnahme gestoppt, die Szene neu arrangiert und die Aufnahme und somit der szenische Verlauf fortgesetzt werden. In einer nachträglichen Bearbeitung wurden anschließend einige Einzelbilder herausgeschnitten, um die Wirkung der inszenatorischen Veränderung hin zu einem unerwarteten, plötzlichen Effekt zu verstärken. Anders als bei Montagevorgängen, die unterschiedliche Szenerien vereinen, handelt es sich bei dieser Methode um eine Montage des gleichen Bildausschnitts, in dem sich meist

15 Joachim Paech, »Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 773–790, hier S. 774 f.

nur einzelne Bildelemente verändern.¹⁶ Mit Hilfe dieser Ellipse werden surreale Erscheinungen auf der Leinwand möglich und sichtbar. Plötzlich verschwinden Protagonisten und Dinge, erscheinen aus dem Nichts oder wandeln ihre Gestalt.

Die Illusion bei Georges Méliès ereignete sich somit nicht länger im architektonischen Raum der Bühne, so wie er vor der Kamera erschien, sondern durch die Montage des Films. Das Geheimnis der Illusion war damit nicht länger auf der Bühne zu finden, sondern an einem räumlich und zeitlich entfernten Raum: auf dem Schneidetisch. Méliès verschiebt die »Magie« vom Bühnenraum auf die Montage; er disloziert die Illusion, die wiederum mit Hilfe eines Apparates an anderer Stelle, auf der Leinwand, sichtbar wurde.

Tatsächlich ist der Apparat des Verschwindens selbst keineswegs verschwunden, sondern im Gegenteil total geworden, wenn man den Zauberschrank mit Filmkamera und -projektor vergleichen kann. Und hat nicht die Kamera die Dame »aufgenommen«, um sie in der Projektion wieder erscheinen bzw. verschwinden zu lassen?¹⁷

Weder auf der Bühne noch im Film gibt es sichtbare Anhaltspunkte, die den Trick erklären könnten. In diesem Sinne ist das »Prestigio«, das verschwiegene Detail, auf dem das Geheimnis des Tricks beruht, niemals auf der Bühne zu finden, die bar vor dem Auge des Betrachters liegt. Vielmehr findet sich dieses Geheimnis, das die Magie des Zaubertricks birgt, stets im Abseits – sei es in einem abgeschlossenen Raum auf der Bühne, unter der Bühne oder, wie im Falle Méliès', auf dem Schneidetisch. Das Prestigio der Illusion ist in greifbarer Nähe und scheint dennoch unbegreiflich.

2.3 Georges Méliès' »unverhülltes Täuschungsmanöver«

In seinen folgenden Filmen stellte Méliès die Box als magisches Objekt wiederholt prominent in den Mittelpunkt seiner Zauberstücke.¹⁸ Sie erscheint in einem Szenenbild, das Méliès aus der Bühnenpraxis des Illusionstheaters übernommen

16 Eine anschauliche Beschreibung der Montage als Collage findet sich in Jacques Malthête, »Méliès, technicien du collage«, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris: Klincksieck 1984, S. 169–184.

17 Paech, »Eine Dame verschwindet«, S. 775.

18 Die schiere Anzahl der Filme von Georges Méliès, in denen Kisten, Truhen und Schränke eine prominente Rolle spielen – und nicht lediglich als Requisit dienen – ist bemerkenswert: *Le magicien* (1898), *Illusions fantasmagoriques* (1898), *La vengeance du gâte-sauce* (1900), *Les infortunes d'un explorateur* (1900), *Le repas fantastique* (1900), *La chrysalide et le papillon* (1901), *Barbe-bleue* (1901), *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901), *La danseuse microscopique* (1902), *Les trésors de Satan* (1902), *La boîte à malice* (1903), *L'oracle de Delphes* (1903), *Le monstre* (1903), *Illusions funambulesques* (1903), *La*

hatte. Dabei gleichen die Bühnenräume, die in fixierter Kadrierung den Blick auf eine Guckkastenbühne darbieten, selbst Schachteln, in denen sich unglaubliche Spektakel ereignen, sobald der Magier die Bühne betritt. Der Eindruck einer ›Wunderkammer‹ wird durch die Kulissenwände verstärkt, deren Gestaltung eine spezifische Örtlichkeit (wie ein Labor oder einen bürgerlichen Salon) suggeriert, die eine Fülle von Dingen zur Schau stellt, zugleich aber an der Grenze zum Experimentierraum steht, in dem Naturgesetze scheinbar außer Kraft gesetzt werden.

Obgleich die Kisten von Méliès – die im Theater noch raffinierte Mechanismen bargen – mit der Übertragung in den Film und der Montage der Filmaufnahmen (›trucage‹) aus technischen Gründen überflüssig wurden, bildeten sie in einer Vielzahl der filmischen Inszenierungen einen essenziellen Bestandteil. Filme, in denen Boxen erscheinen, stehen nicht im Dienst der Apparaturen, sondern eignen sich eine Tradition des Illusionismus an. Die Filme leitet weniger das Interesse an den schaustellerischen Artefakten als vielmehr die Vermittlung eines anderen Modus der Sichtbarkeit, wirkungsvoll inszeniert durch die Effekte des Wechselspiels zwischen Erscheinen und Verschwinden.¹⁹ Es stellt sich demnach die Frage, welche Funktion derlei ›magische‹ Boxen im Film erfüllen.

Im Jahr 1898 führte Georges Méliès mit *Illusions fantasmagoriques* (*The Famous Box Trick*) einen Film vor, der sich gleichermaßen einer magischen Tradition bedient und mit der effektvollen Anwendung der Trickmontage neue filmische Maßstäbe setzte. Im Film erscheint Georges Méliès selbst im Mittelpunkt des Bild- und Bühnenraumes. Hinter ihm steht eine helle Holzkiste auf einem Tisch. Méliès rollt ein Stück Papier in den Händen, das sich in eine weiße Taube verwandelt, die er in die Kiste steckt. Nachdem er zwei Kleidungsstücke hineingeworfen hat, hebt sich plötzlich der Deckel und ein Junge steigt aus der Kiste. Méliès platziert ihn auf einem Podest und lässt eine herbeigeholte Axt auf ihn niedersausen. Anstatt ihn zu halbieren, verwandelt der Hieb den Jungen jedoch in zwei vollständige Ebenbilder seinesgleichen. Als die Doppelgänger sich um das Podest streiten,

lanterne magique (1903), *Un prêté pour un rendu* (1904), *Le coffre enchanté* (1904), *Le merveilleux éventail vivant* (1904), *Sorcellerie culinaire* (1904), *Le palais des mille et une nuits* (1905), *La chaise à porteurs enchantée* (1905), *Le tripot clandestin* (1905), *Jack le ramoneur* (1906), *Les incendiaires* (1906), *Les quatre cents farces du diable* (1906), *La fée Carabosse ou le poignard fatal* (1906), *La douche d'eau bouillante* (1907), *Les fromages automobiles* (1907), *Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile* (1907), *Deux cents milles sous les mers ou le cauchemar du pêcheur* (1907), *Le mariage de Victoire* (1907), *Satan en prison* (1907), *La photographie électrique à distance* (1908), *L'avare* (1908), *Les mésaventures d'un photographe* (1908), *Le fakir de Singapour* (1908), *Hallucinations pharmaceutiques ou le truc du potard* (1908), *La bonne bergère et la mauvaise princesse* (1908), *Le locataire diabolique* (1909), *Les illusions fantaisistes* (1909), *Hydrothérapie fantastique* (1909), *Le vitrail diabolique* (1911), *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (1912).

19 Zur Dynamik von Erscheinen und Verschwinden als Charakteristikum der »Attraktion« im frühen Film siehe Tom Gunning, »Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions« [1993], in: Lee Grieveson und Peter Krämer (Hg.), *The Silent Cinema Reader*, London und New York: Routledge 2004, S. 41–50.

ergreift Méliès einen der beiden, hebt ihn in die Luft und verwandelt ihn mit einer reißenden Handbewegung in Fetzen von Papier. Daraufhin hievt er den verbliebenen zurück in die Kiste, um sie mit einem Hammer zu zerschlagen, der sich plötzlich in seiner Hand materialisiert hat. Die Kiste bricht in Stücke, entpuppt sich aber als leer. Méliès ergreift daraufhin eine der abgetrennten Seitenwände, legt sie auf den Boden, stampft auf ihr auf und augenblicklich steht der Junge wieder vor ihm. Sobald Méliès ihn jedoch hochhebt, verwandelt er sich in zwei Flaggen, die Méliès – nun auf dem Tisch sitzend – mit beiden Armen schwenkt. Daraufhin wirft er die Flaggen von sich, zieht seine Beine kurzerhand zu einem Schneidersitz heran und verschwindet in einer explosionsartigen Rauchwolke. Kurz darauf betritt er ein letztes Mal den Bühnenraum durch eine Türe in der Kulisse, um nach einer Verbeugung endgültig abzugehen.



Abb. 2.4: Georges Méliès' *Illusions fantasmagoriques* (1898).

In diesem Film ereignen sich in etwas mehr als 60 Sekunden vier Verwandlungen (Papier – Taube, Taube – Junge, Junge – Papier, Junge – Flaggen). Zwei Mal manifestieren sich menschliche Körper, die kurz zuvor spurlos verschwunden waren. Im Mittelpunkt all dessen steht die Holzkiste, in deren Innerem unsichtbare Mechanismen zu wirken scheinen. In ihr wird ein Mehrwert erzeugt, dessen Produktionsbedingungen jedoch den Augen der Zuschauer entzogen bleiben. Was die Kiste vermag, scheint eine reversible Verwandlung zweidimensionaler Flächen in dreidimensionale Körper. Der Stoff der Kleider und der Flaggen verwandelt sich ebenso wie das Blatt Papier in lebendige Körper.²⁰ Und selbst auf der flachen Seitenwand der zerschlagenen Kiste materialisiert sich der Körper eines Kindes.

20 Vgl. das Wortspiel von »velum« (im Sinne von Leon Battista Alberti) und »vélo«, das Méliès in *Le tambourin fantastique* (1908) entwirft. Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grund-*

Frank Kessler hat auf einen paradigmatischen Unterschied zwischen der kinematographischen Illusion, wie sie in den magischen Filmen Méliès' in Szene gesetzt werden, und dem von Christian Metz beschriebenen Kino der »narrativen Integration« aufmerksam gemacht.²¹

[Die] herausgehobene Rolle der Tricks [bei Méliès] steht in engem Zusammenhang mit der französischen Bühnentradition der Feerie, in der ebenfalls der Handlungs-faden erst im nachhinein gesponnen wurde, um die verschiedenen Einzelnummern und die Gesamtdramaturgie der Effekte richtig zur Geltung zu bringen.²²

Im Zentrum stehen spektakuläre Effekte, während der narrativen Rahmung eine nachrangige Position zukommt. Kessler verweist weiterhin auf Metz' Einteilung der Trickeffekte in »unsichtbare«, »sichtbare« und »nicht wahrnehmbare« Verfahren (»visible«, »invisible«, »imperceptible«).²³ Anders als beim sichtbaren Trick, wie er im »unsichtbaren« Schnitt im konventionellen Spielfilm zum Einsatz kommt, soll der adressierte Einsatz des Tricks als solcher auffällig werden. Als »machination avouée«, also ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«²⁴, bleibt den ZuschauerInnen verborgen, wie der Trick realisiert wurde. Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass sich ein solcher ereignet hat. Er ist auffällig geworden. »[Il] est invisible parce qu'on ne sait pas où il est, parce qu'on ne le voit pas [...]; mais il est perceptible, car on perçoit sa présence, car on la »sent«, et que ce sentiment est même réputé indispensable, dans le code, à une juste appréciation du film.«²⁵ Wenn- gleich die Kiste am Ende von Méliès' *Famous Box Trick* demontiert wird, erscheint sie zuvor als der Ort, an dem die magischen Verwandlungen lokalisiert sind.

In dem von Metz für den narrativen Film beschriebenen Mechanismus wird der Trick zum Sujet, fungiert aber im Rahmen eines Kinodispositivs, dessen Illusion ungebrochen bleibt. Demnach unterscheidet sich die Illusion im Film von der Illusion des filmischen Mediums. Der Trick erhält eine doppelte Bedeutung: einerseits als Trick, der unsichtbar in der Diegese inszeniert, und andererseits als filmischer Trick, der im Rahmen des Kinodispositivs rezipiert wird. Letztlich verweist Metz jedoch darauf, dass die Mechanismen der kinematographischen Illusion un- erkannt bleiben müssen, um die Glaubwürdigkeit des Tricks zu gewährleisten.

lagen der Malerei, übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissen- schaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 65, 69, 71f. und 249.

21 Vgl. Frank Kessler, »Méliès/Metz: Zur Theorie des Filmtricks«, *Montage AV* 24.1 (2015), S. 145–157, hier S. 146.

22 Ebd., S. 150.

23 Vgl. ebd., S. 148.

24 Vgl. ebd., S. 149; Metz, »Trucage et cinéma«, S. 180f.

25 Metz, »Trucage et cinéma«, S. 180 (Hervorhebung im Original).

Der Titel *Illusions fantasmagoriques* von Méliès' Film spielt auf die Aufführungspraxis der Phantasmagorie an, in der die Laterna magica gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Einsatz kam. Berühmt war der belgische Physiker, Erfinder und Schausteller Étienne-Gaspard Robert, genannt Robertson, der in seinen »Phantasmagoria« ab 1798 in einem ehemaligen Kapuzinerkloster Persönlichkeiten wie Danton, Marat, Mirabeau und Robespierre auferstehen ließ.²⁶ Alleamt waren sie durch ihre Rolle berühmt geworden, die sie während der Französischen Revolution eingenommen hatten. Mit seiner stets verborgenen Laterna magica projizierte er die Phantome von hinten auf eine transparente Leinwand (Abb. 2.5). Neben dem offenkundigen Schaufeffekt seiner optischen Illusionen sah Robertson einen philosophischen Gehalt in seinen Vorführungen, in denen er die »Scharlatanerie« derjenigen anklagte, die in früheren Zeiten ihren Machtanspruch auf übernatürliche Erscheinungen begründet hatten.²⁷ Seine Phantasmagorien, in denen er auch Voltaire, Lavoisier und Rousseau auftreten ließ, sind vor diesem Hintergrund weniger als Gespenster- denn als Geistererscheinungen zu verstehen.

In London wurden die geisterhaften Erscheinungen ab 1801 durch den Magier Paul de Philipsthal bekannt, der die optischen Illusionen 1803 auch nach New York brachte.²⁸ In den Folgejahren führten zahlreiche andere Schausteller Phantomer-scheinungen auf, die technisch nach wie vor auf der Laterna magica beruhten. Die Entwicklung des Kalklichtes (»limelight«) in den 1820er Jahren,²⁹ einer besonders hellen Lichtquelle, ermöglichte schließlich die Projektion wesentlich schärferer und deutlicherer Bilder. Auf Grundlage dieser Lichtquelle entwickelte zunächst Henry Dircks eine Bühnenillusion, die John Henry Pepper in überarbeiteter Form am

26 Zunächst führte Robertson seine Phantasmagoria im Pariser Pavillon de l'Échiquier vor, bis dieser von den zuständigen Autoritäten geschlossen wurde. Vor ihm trat bereits ab Ende des Jahres 1785 Paul Philidor (vermutlich identisch mit Paul de Philipsthal) mit seinen »Phantasmagorien« in verschiedenen Hauptstädten Europas auf. Vgl. Daniel Banda und José Moure, *Avant le cinéma. L'œil et l'image*, Paris: Armand Colin 2012, S. 88–94 und 99.

27 Vgl. E. G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson. Tome I*, Paris: Librairie de Wurtz 1831, S. iv, vii und 149 f.: »Au contraire, qu'à la place de l'homme, usant de la science pour les tromper, il se présente un philosophe disposé à les éclairer [...]«

28 Vgl. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, S. 21 f.

29 Goldsworthy Gurney stellte fest, dass ein durch eine Knallgasflamme erhitzter Kalkstein ein besonders luminöses Licht ausstrahlt. Sir Thomas Drummond wohnte einer Demonstration des Effekts durch Michael Faraday bei und konstruierte 1826 eine Lampe, die den Effekt als Lichtquelle nutzbar machte. Das Leuchtmittel ist seitdem als »Drummondsches Licht« bekannt und wurde sowohl als Rampenlicht in Theatern als auch zur Aufführung der ersten Filmprojektionen eingesetzt. Eine Geschichte der Bühnenbeleuchtung findet sich in Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1988, zum Kalklicht S. 132–136.

24. Dezember 1862 in der Royal Polytechnic Institution uraufführte.³⁰ Sie wurde später als »Pepper's Ghost« bekannt, wohingegen Dircks den Apparat in seinem 1863 veröffentlichten Buch *The Ghost!* als »Dircksian Phantasmagoria« bezeichnete.³¹

»Pepper's Ghost« war das Produkt eines raffinierten Arrangements, das durch einen Raum ermöglicht wurde, der sich unter der eigentlichen Bühne befand. Den Blicken der Zuschauer entzogen, stand unter der Bühne ein in hellem Gewand gekleideter Schauspieler, der im entscheidenden Moment von einem Kalklicht beleuchtet wurde.³² Sein Spiegelbild wurde von einer um 45°, dem Publikum zu-

30 Als Grundlage für die Demonstration diente Edward Bulwer-Lyttons Roman *A Strange Story* (1862), der später Bram Stokers *Dracula* beeinflusste. Dircks hatte 1858 Charles Dickens' *The Haunted Man and the Ghost's Bargain* (1848) für die Vorführungen seiner Phantasmagorie vorgesehen. Für eine detaillierte Entwicklung von »Pepper's Ghost« in der Royal Polytechnic Institution siehe Jeremy Brooker, »The Polytechnic Ghost«, *Early Popular Visual Culture* 5.2 (2007), S. 189–206.

31 Henry Dircks, *The Ghost! As Produced in the Spectre Drama, Popularly Illustrating the Marvellous Optical Illusions Obtained by the Apparatus Called the Dircksian Phantasmagoria*, London: Spon 1863. Dircks' ursprüngliche Konzeption von 1858, die er dem Crystal Palace und dem Colosseum zum Kauf anbot, war impraktikabel, da die Dimensionen der Apparatur einen vollständigen Umbau der Theater erfordert hätte. »In 1858, Dircks offered a preliminary version of the optical illusion in a presentation to the British Association for the Advancement of Science, the proceedings of which were published in *The Engineer* and the *Athenaeum Literary Journal*. Dircks envisioned a large sheet of plate glass vertically fixed to a horizontal stage that would reflect the brightly illuminated figure of an actor. The audience would be seated in elevated seats, looking down through the glass panel.« Aileen Robinson, »All Transparent: Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical Transformation«, in: Marlis Schweitzer und Joanne Zerdy (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*, Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 135–148, hier S. 143. Pepper hatte 1862 ein Modell der Illusion erhalten und modifizierte deren optisch-apparativen Aufbau, um sie auf begrenztem Raum aufführen zu können. Fast dreißig Jahre nach Dircks, und nach langwierigen Auseinandersetzungen im Streit um das Patent, veröffentlichte John Henry Pepper *The True History of Pepper's Ghost*, London u. a.: Cassell & Company 1890. Als Pepper seine Gespenstererscheinung nach Paris bringen wollte, musste er allerdings feststellen, dass der Magier Henri Robin ein bereits 1852 von Pierre Séguin angemeldetes Patent für ein Gerät mit dem Titel »Polyscope« vorweisen konnte. Vgl. George Speaight, »Professor Pepper's Ghost«, *Theatre Notebook. A Journal of the History and Technology of the British Theatre* 43.1 (1989), S. 16–24, hier S. 21 f. Vgl. Jim Steinmeyer, *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, New York: Carroll & Graf 2003, S. 33.

32 Bei den ersten Aufführungen im kleinen Vorlesungssaal des polytechnischen Institutes war jedoch kein Gespenst zu sehen, sondern ein Skelett, das unter der Bühne – und aufgrund des engen Raumes – von einem sitzenden Puppenspieler in schwarzem Gewand bewegt wurde. Vgl. Beth A. Kattelman, »Spectres and Spectators: The Poly-Technologies of the Pepper's Ghost Illusion«, in: Kara Reilly (Hg.), *Theatre, Performance and Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 198–213, hier S. 204.

geneigten Glasscheibe reflektiert, die sich zwischen dem Bühnenraum und den Rängen befand (Abb. 2.6). Die Zuschauer, die durch diese Scheibe auf die Bühne blickten, sahen das Spiegelbild des Geistes, so als stünde dessen Darsteller auf der Bühne. »With Pepper's Ghost, the theatre finally had a way to show seemingly three-dimensional, projected figures on stage that could interact with other performers in *real time*.«³³ Vom Zuschauerrang aus war also tatsächlich das Phantom einer Figur zu sehen, die sich physisch nicht auf, sondern unter der Bühne aufhielt. In den frühen Versionen von »Pepper's Ghost« wurde nur ein Flachglas eingesetzt und die Person unter der Bühne stand vor einer geschwärzten und geneigten Wand, an die der Zuschauerraum anschloss. Später wurde der apparative Aufbau von einem Magier namens Silvester um einen Spiegel ergänzt, der die Spiegelung um eine Inversion bereinigte und es dem Schauspieler ermöglichte, sich aufrecht und frei zu bewegen (Abb. 2.7).³⁴ Die vier Wände, die den theatralen Raum begrenzen, wurden durch die Phantasmagorie demnach über zwei diagonale Flächen erweitert. Der Bühnenraum wurde so durch gezielte Lichtregie von einem zweiten, dem Publikum verborgenen Raum überlagert.

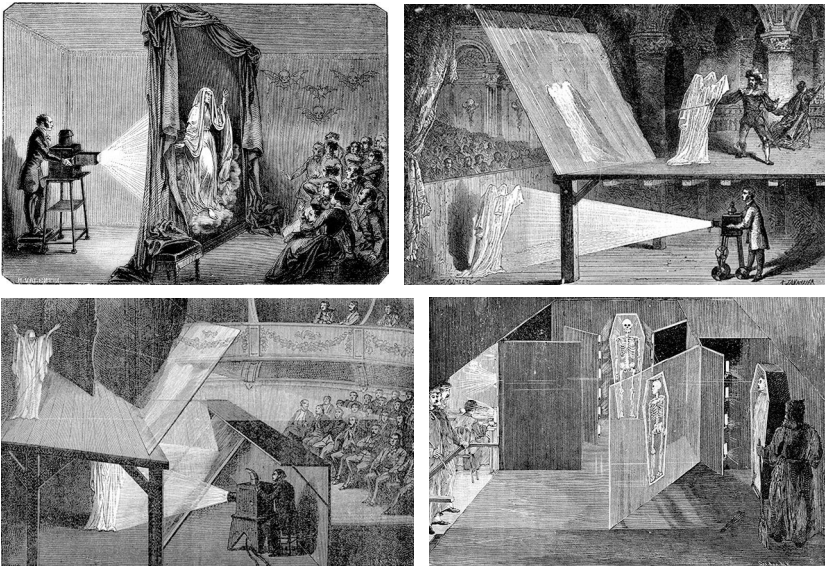


Abb. 2.5: Stich der Aufführung einer ›Phantasmagorie‹ im Stil von Robertson. | Abb. 2.6 & 2.7: ›Pepper's Ghost‹ als Bühnenillusion in einfacher und doppelter Spiegelung. | Abb. 2.8: »An X-ray illusion upon the stage – conversion of a living man into a skeleton.«

33 Kattelman, »Spectres and Spectators«, S. 209 (Hervorhebung im Original).

34 Pepper sicherte sich die Rechte und implementierte die Ergänzung in seine Vorführungen an der Royal Polytechnic Institution. Vgl. Speaight, »Professor Pepper's Ghost«, S. 18.

Ursprünglich hatte Pepper geplant, das Geheimnis der optischen Illusion bereits im Anschluss an die erste Aufführung seinem Publikum offenzulegen. Dessen Reaktion verleitete ihn jedoch dazu, die Erklärung für einige weitere Abende hinauszuzögern.³⁵ Der Akt, der eigentlich als Vorführung einer technischen Errungenschaft und ihrer anschließenden Aufklärung konzipiert war, fungierte somit zunächst als reiner Schauloeffekt.

Alternativ zum vertikalen Aufbau der Illusion führte später das Cabaret du Néant nach seinem Umzug von Brüssel (wo es 1892 als Cabaret de la Mort eröffnet worden war) nach Paris eine Phantasmagorie auf, in der sich der verborgene Bereich auf der Ebene der Bühne befand.³⁶ Vor den Augen der ZuschauerInnen verwandelte sich ein Freiwilliger, der in einem Sarg auf der Bühne positioniert wurde, in ein Skelett. Der Effekt wurde durch einen Wechsel der Beleuchtung erzielt,³⁷ durch den die Spiegelung des seitlich verborgenen Skelettes die Aussicht auf die Person auf der Bühne überlagerte (Abb. 2.8).

Méliès bezieht sich mit seinen *Illusions fantasmagoriques* explizit auf die Projektionsillusionen in der Tradition von Robertson. Die Werke der vorfilmischen Magier bedurften tatsächlich noch eines räumlichen Arrangements, um einen optischen Eindruck auf einer Oberfläche zu erzeugen. Im Gegensatz zum Bühnenzauber der Phantasmagorien inszeniert Méliès ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«, in dem der eigentliche Trick von den ZuschauerInnen unbemerkt bleibt: Das Geheimnis seiner Phantasmagorie findet sich nicht mehr im Raum der theatralen Aufführung, sondern in der Sukzession multipler szenischer Arrangements, deren montierte Bildräume den Eindruck von einem kontinuierlichen Ereignis erzeugen.³⁸ Dabei erinnern die Titel seiner Filme an die Illusionen der großen räumlichen Arrangements der Phantasmagorien und der in Kästen verborgenen magischen Apparaturen, die sich von der Bühne in die unsichtbare Struktur des Kinodispositivs verlagert haben.

35 Vgl. Speaight, Professor Pepper's Ghost«, S. 19; Brooker, »The Polytechnic Ghost«, S. 193; Kattelman, »Spectres and Spectators«, S. 204; Robinson, »All Transparent«, S. 144.

36 Zum Cabaret du Néant siehe Albert A. Hopkins, *Magic. Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* [1898], New York: Dover 1976, S. 55–60.

37 Hopkins geht davon aus, dass die 1783 von Aimé Argand vorgestellten Argandbrenner verwendet wurden. Vgl. Hopkins, *Magic*, S. 56 und 59. Zur Technikgeschichte des Argandbrenners siehe Michael Schröder, *The Argand Burner. Its Origin and Development in France and England 1780–1800*, Kopenhagen: Odense UP 1968; Baumann, *Licht im Theater*, S. 8–12; vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer TB 1986, S. 17–21.

38 Zum »Bildraum« siehe Kapitel 5.

2.4 Raumstrukturen des Dispositivs

Die Geschichte der optischen Medien ist nicht nur im Falle von »Pepper's Ghost« untrennbar mit einer Geschichte der Raumkonstitution verbunden. Im Folgenden wird anhand der Arbeiten von Jean-Louis Baudry, Jonathan Crary und Michel Foucault der Dispositiv-Begriff näher zu bestimmen sein.

In der Zusammenführung von Platons Höhlengleichnis, der psychischen Topologie Sigmund Freuds und der Kinoarchitektur skizziert Baudry die dispositive Struktur der Filmrezeption als Ensemble räumlicher Einschlüsse. Platons Höhlengleichnis unterliegt einem konkreten räumlichen Aufbau, der eine »Ideenwelt« von einer »Sinnenwelt« trennt.³⁹ Der den Menschen umgebende Raum der Höhle schließt ihn in der Limitierung seiner Erkenntnisfähigkeit ein. In der archetypischen Höhle sitzt der Mensch »festgebannt mit Fesseln an Schenkeln und Hals«⁴⁰ und registriert lediglich Schattenbilder,⁴¹ die im Raum außerhalb seiner ontischen Gefangenschaft vermutet werden. Wissen manifestiert sich im platonischen Gleichnis als optische Wahrnehmung, und Erkenntnis hängt unmittelbar mit einem »Aufstieg« aus der Höhle zusammen.

Es ist diese primär okulare Situation des Gleichnisses, die Jean-Louis Baudry in seinem Aufsatz zum Dispositiv eine Analogie zur Situation im Kinosaal herstellen lässt:

Et l'on pourrait naïvement se demander pourquoi, à quelque deux millénaires et demi de distance, c'est au moyen d'une métaphore d'ordre optique, une construction optique qui annonce terme à terme le dispositif cinématographique que le philosophe expose la condition de l'homme et son éloignement à la »vraie réalité«, et pourquoi c'est encore au moyen d'une métaphore optique que Freud, au commencement et à la fin de son œuvre, tente de rendre compte de la disposition de l'appareil psychique, du fonctionnement de l'inconscient et de la relation/rupture conscient inconscient.⁴²

In seinem fünf Jahre zuvor erschienen Aufsatz »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« bemerkt Baudry, dass die Disposition der unterschiedlichen Elemente (Projektor, dunkler Saal, Bildschirm) der Mise en Scène der Höhle bei Platon auf frappierende Weise gleicht: Über die Topologie ihrer Anordnung

39 Vgl. Platon, *Sämtliche Dialoge. Band V: Der Staat*, übers. von Otto Apelt, Hamburg: Meiner 2004, S. 502.

40 Platon, *Der Staat*, S. 269, 514 2 A.

41 Vgl. ebd., S. 270, 515 2 B: »Durchwegs also würden diese Gefangenen nichts anderes für wahr gelten lassen als die Schatten der künstlichen Gegenstände.«

42 Jean-Louis Baudry, »Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité«, *Communications* 23 (1975), S. 56–72, hier S. 57.

konstruiert Baudry eine homologe⁴³ Beziehung zwischen Platons Höhle und der Situation des betrachtenden Subjekts im Kinosaal.⁴⁴ »Disposition de la caverne: sinon qu'au cinéma elle y est déjà redoublée dans une sorte d'emboîtement où la chambre noire – la caméra – s'encastre dans une chambre noire – la salle de projection.«⁴⁵ Die Lichtquelle außerhalb der Höhle, die bei Platon das Versprechen der transzendentalen Erkenntnis trägt, findet bei Baudry ihre Entsprechung im Filmprojektor. Er fungiert als essenzielles Element einer dispositiven Struktur, in der das betrachtende Subjekt eingeschlossen ist.

Hervorzuheben ist der Unterschied zwischen dem technischen Apparat und dem Dispositiv. In den englischen Übersetzungen der Aufsätze von Baudry 1970 und 1975, die eben kein identisches Anliegen haben,⁴⁶ wurde über die Differenz zwischen »appareil de base«⁴⁷ und »dispositif« schlicht hinweggegangen.⁴⁸ Allerdings »unterscheidet Jean-Louis Baudry ausdrücklich das Kino als apparative und als dispositive Einrichtung, letztere meint die An-Ordnung, die eine Projektion und den Zuschauer umfaßt.«⁴⁹ Baudry selbst schreibt in seinem Aufsatz von 1975:

43 Vgl. Joachim Paech, »Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens«, in: Ulfilas Meyer (Hg.), *Kino-Express: Die Eisenbahn in der Welt des Films*, München und Luzern: Bucher 1985, S. 40–49, hier S. 42.

44 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 56 f.: »Mais sans doute, la caverne du philosophe n'est-elle pas superposable à l'autre scène, celle de l'inconscient. Voire. Car c'est d'un dispositif qu'il s'agit, d'une relation métaphorique entre des lieux ou d'une relation entre des lieux métaphoriques, d'une topique, et dont la connaissance détermine pour le philosophe et pour l'analyste un rapport à la vérité ou à la tromperie, ou à l'illusion, et nécessairement l'appel à une éthique.«

45 Jean-Louis Baudry, »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« [1970], in: *L'effet cinéma*, Paris: Albatros 1978, S. 13–26, hier S. 23. Auf diese Feststellung folgt die Auseinandersetzung mit Jacques Lacans Konzeption des Spiegelstadiums.

46 Geht es Baudry im Aufsatz von 1970 grundsätzlich um das Kino als mechanistisches Modell (vor einem ideengeschichtlichen Hintergrund), fokussiert der Aufsatz von 1975 das Verhältnis von Dispositiv und Subjekt.

47 Vgl. die Marx-Lektüre von Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate* [1970], übers. von Peter Schöttler, hg. von Frieder O. Wolf, Hamburg: VSA 2010, S. 45.

48 Vgl. Nicole Gronemeyer, »Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien«, *MEDIENwissenschaft* 1 (1998), S. 9–21, hier S. 15; Frank Kessler, »The Cinema of Attractions as »Dispositif««, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 57–69, hier S. 60: »The usual English translation of *dispositif* by »apparatus« poses a twofold problem: first of all it does not render the idea of a specific arrangement or tendency (*disposition*), which the French term implies, and secondly, it makes distinguishing between two concepts in Baudry's theory difficult, namely the »*dispositif*« on the one hand, and the »*appareil de base*« on the other.« (Hervorhebungen im Original) Zu den Bedeutungsfacetten des Begriffs »dispositif« siehe ders., »Notes on »dispositif««, unveröffentlichtes Manuskript (11/2007), www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf (Letzter Zugriff: 07.01.2019).

49 Joachim Paech, »Unbewegt bewegt«, S. 49. In seiner »Theorie medialer Topik« hebt Joachim Paech die imaginäre räumliche Tiefe des Filmbildes hervor. Joachim Paech, »Überlegungen

D'une façon générale, nous distinguons *appareil de base*, qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi l'*appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique etc. que le dispositif de la projection.⁵⁰

Unter dem Basisapparat subsumiert Baudry das materielle Ensemble der für die Film(re)produktion nötigen Elemente wie das Filmmaterial, die Kamera, die Filmentwicklung, den Filmschnitt und den Projektor, während mit dem Begriff »Dispositiv« die Ordnung beschrieben wird, in der das rezipierende Subjekt in Beziehung zum Film gesetzt wird, der erst in der Performanz seiner Vorführung Gestalt annimmt.

Obleich Baudry nur kurz auf die dunkle Kammer eingeht,⁵¹ steht sie symptomatisch für das von ihm beschriebene Sehen. So heißt es im Aufsatz von 1970:

Cependant ce choix optique semble prolonger la tradition de la science occidentale dont la naissance coïncide justement avec la mise au point d'appareils optiques qui auront pour conséquence le décentrement de l'univers humain, la fin du géocentrisme (Galilée); mais aussi, et paradoxalement, l'appareil optique, la chambre noire servira dans le même champ historique à élaborer dans la production picturale un mode nouveau de représentation, la *perspectiva artificialis*, qui aura pour effet un recentrement, du moins un déplacement du centre, celui-ci venant se fixer sur l'œil, c'est-à-dire assurant la mise en place du »sujet« comme foyer actif et origine du sens.⁵²

Mit Galileos astronomischen Entdeckungen und der kopernikanischen Wende mögen universale Deutungsmuster der Welt ins Wanken geraten sein, im Modell

zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, *MEDIENwissenschaft* 4 (1997), S. 400–420, insbes. S. 402. Nicole Gronemeyer wiederum weist darauf hin, dass Paech in diesem Punkt von Baudrys Modell abweicht und das Verhältnis von Basisapparat und Dispositiv umkehrt: »Für ihn gehörte die Kamera und die durch sie konstituierte Räumlichkeit zwar nach wie vor zum Basisapparat, dieser wurde nun aber zu einem Bestandteil des Dispositivs.« Nicole Gronemeyer, »Dispositiv, Apparat«, S. 18.

50 Baudry, »Le dispositif«, S. 58 f. (Hervorhebungen im Original); vgl. ebd., S. 57: »[...] la technique cinématographique comporte bien des aspects, des relais différents, qui vont de l'enregistrement des images à leur restitution, un ensemble que nous avons jadis appelé *appareil de base*.« Vgl. Louis Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'État«, in: *Positions* (1964–1975), Paris: Les Éditions sociales 1976, S. 67–125.

51 Vgl. Baudry, »Effets idéologiques«, S. 13; ders., »Le dispositif«, S. 63.

52 Baudry, »Effets idéologiques«, S. 13.

der Camera obscura aber lässt sich die Weltordnung als repräsentierte Welt begreifen. Indem die Repräsentation auf die optische Gerätschaft zurückgeführt werden kann, materialisiert sich das Universum im Fluchtpunkt des Dispositivs. Durch die Apparatur lässt sich der Eindruck der Weltwahrnehmung verorten und neu zentrieren.

In der Camera obscura findet sich das betrachtende Subjekt in einem dunklen Raum eingeschlossen. Die Verbindung zu dem, was außerhalb der Wände der Konstruktion liegt, besteht allein im Licht, das durch eine Öffnung in das Innere der Camera obscura gelangt und sich als Lichtbild auf einer Fläche abzeichnet. Der Einsatz einer konvexen Linse in diese Öffnung u. a. vorgeschlagen von Daniele Barbaro und Giambattista della Porta,⁵³ scheidet ab dem 16. Jahrhundert die »Camera obscura naturalis« von der »Camera obscura artificialis«, in der die Verkehrung des Projektionsbildes korrigiert wird.⁵⁴ Bestimmend bleibt jedoch die Vorstellung, dass die Welt in der dunklen Kammer als Ensemble verkehrt werden könnte.⁵⁵ Wobei die Entrückung aus der Welt eine normierende Distanz ermöglicht, von der aus die »kopfstehende« Außenwelt erst als solche wahrgenommen wird.⁵⁶ Und wenngleich die Camera obscura als technisches Hilfsmittel genutzt wurde, so stellt sie – ganz im Gegenteil zur Kamera – keinen Repräsentationsapparat dar. In der Camera obscura existiert das instabile Projektionsbild einer außen liegenden Welt allein im Auge des betrachtenden Subjekts.⁵⁷

53 Vgl. Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venedig: Borgominieri 1569, S. 192 f.; Giambattista della Porta, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri XX*, Napoli: Apud Horatium Saluianum 1589, S. 266.

54 Vgl. Jörg Jochen Berns, »Geflacker in dunklen Räumen. Von der »Camera obscura« zu Kino und Bildschirm«, in: Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript 2008, S. 25–36, hier S. 26.

55 Vgl. Alexander Böhnke, »Verkehrte Welt: Ideologie – Camera Obscura – Medien«, in: Jens Schröter, Gregor Scherwin und Urs Stäheli (Hg.), *Media Marx. Ein Handbuch*, Bielefeld: transcript 2006, S. 177–191.

56 Anhand ihrer komparatistischen Lektüre von *Das Kapital* und *Die deutsche Ideologie* hat Sarah Kofman darauf hingewiesen, dass die metaphorische Umdrehung, mit der Karl Marx »die Ideologie« in eine »dunkle Kammer« einzuschließen versucht, selbst auf einer Ideologie fußt: *Camera obscura. Von der Ideologie* [1973], übers. von Marco Gutjahr, Wien und Berlin: Turia+Kant 2014, S. 35: »Die deutsche Ideologie wie auch *Das Kapital* wiederholen ein System traditioneller, mythischer und ideologischer Oppositionen und doch nehmen diese Texte solche Verschiebungen vor, dass es möglich ist, ausgehend von ihnen eine Arbeit der Dekonstruktion des Systems der Oppositionen, von dem sie abhängig bleiben, in Angriff zu nehmen.«

57 Jan Vermeer nutzte für seine Interieurszenen bekanntlich die Apparatur der Camera obscura. Der Rückzug in einen geschlossenen Raum, um über die Welt nachzudenken, war bereits zuvor zentraler Bildgegenstand. Albrecht Dürers Meisterstich *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514) oder etwa *Der heilige Hieronymus im dunklen Zimmer* (1642) von Rembrandt van Rijn zeigen den kontemplierenden Kirchenvater in einem Lichtstrahl, der von außen in das Zimmer einfällt.

Zwar handelt es sich bei der Rezeptionssituation im Kinosaal um eine illusionistische Situation,⁵⁸ welche das Subjekt aber dennoch in seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit«⁵⁹ fesselt: Für Baudry werden jedoch sowohl das Subjekt als auch Platons Text von der Faszination der Gefangenen (»fascination des prisonniers«) heimgesucht – im ersten Fall als Faszination der Gefangenen selbst,⁶⁰ im letzteren als Faszination an der Situation der Gefangenen.⁶¹

In der Topologie Platons ermöglicht letztendlich die Bildung, sich aus den Fesseln zu lösen und aus der »Dunkelheit« der Höhle aufzusteigen. Baudry hingegen verfolgt im Anschluss an die metapsychologischen Überlegungen Sigmund Freuds eine andere, »invertierte« Perspektive.⁶² Hier geht es weniger um den didaktischen Auftrag, Gefangene aus dem Saal zu führen, sondern vielmehr um die Analyse der Situation in der Dunkelheit, »où ils ne savaient pas être, car ils se croyaient à l'extérieur«⁶³. Während Platon dem Ort der Gefangenschaft einen Ort der Realität gegenüberstellt, wird das Versprechen eines »Außerhalb« bei Baudry irrelevant. Der Gefangene bei Platon wird somit zum Opfer einer Wirklichkeitsillusion (»illusion de réalité«). Der Platoniker mag einen Platz auf einem der höheren Ränge beziehen, aber er befindet sich nach wie vor im gleichen Saal. Hierin liegt auch die Differenz zwischen der idealistischen Annahme einer »Realität« und dem »Realen« bei Freud begründet.⁶⁴

Platon, so die Kritik von Baudry, ersetzt die Topik der Höhle lediglich durch eine andere Topik, ohne grundlegende Veränderung der Situation.⁶⁵ Zwar ist der Gefangene bei Platon einer dispositiven Struktur entkommen, seine Beziehung zur »Wirklichkeit« hat sich in dieser räumlichen Verschiebung allerdings nicht verändert. Seine grundsätzliche Situation – im Basisapparat – bleibt unverändert, er befindet sich nach wie vor in einer – lediglich verlagerten – dispositiven Struktur. Seine Flucht gleicht letztendlich einer Halluzination bzw. einem Traum.

Mit Verweis auf den Wahrnehmungsapparat des Subjekts relativiert Jonathan Crary in seinem Buch *Techniques of the Observer* die Analogie der dunklen Kam-

58 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58.

59 Immanuel Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« [1784], in: Norbert Hinske (Hg.), *Was ist Aufklärung? Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift* [1973], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 452–465.

60 Vgl. Baudry, »Effets ideologiques«, S. 20: »[...] le monde ne se constituera pas seulement par lui, mais pour lui.«

61 Vgl. Baudry, »Le dispositif«, S. 58 und 62.

62 Ebd., S. 56: »De Platon à Freud, la perspective se renverse, la démarche s'inverse – on dirait.« Vgl. Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris: Galilée 1973.

63 Baudry, »Le dispositif«, S. 56.

64 Vgl. ebd., S. 58.

65 Vgl. ebd., S. 58.

mer. Darin arbeitet er einen Paradigmenwechsel der Moderne von der Camera obscura zum menschlichen Körper heraus. »For over two hundred years it subsisted as a philosophical metaphor, a model in the science of physical optics, and was also a technical apparatus used in a large range of cultural activities.«⁶⁶ Nach Crary stellt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Neupositionierung des Betrachters ein: »What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer, outside of the fixed relations of interior/exterior presupposed by the camera obscura and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred.«⁶⁷ Das Sehen gilt nicht länger als eine bevorzugte Form der unmittelbaren Erkenntnis, sondern wird selbst zum wissenschaftlichen Anschauungsgegenstand.⁶⁸ Damit wird die Black Box des sensorischen Apparates, die bis zu diesem Zeitpunkt als philosophische Metapher und Modell der Anschauung gedient hatte, geöffnet.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsteht eine Vielzahl optischer Gerätschaften (Thaumatrope, Diorama, Kaleidoskop, Stereoskop), deren zur Schau gestellte Ansichten erst in der Wahrnehmung des Betrachters entstehen. Diese Apparate sind von deutlich geringerer Größe als die Camera obscura, da nicht mehr der ganze Körper in ihnen Platz finden muss. Stattdessen werden sie direkt vor das rezeptive Sehorgan gehalten. Der Standpunkt der Beobachter löst sich in der Folge aus der Konstellation der Dunkelkammer. An die Stelle des technischen Apparats tritt der menschliche Körper, dessen Wahrnehmungen nicht mehr allein von einem externen Referenten (von der Camera obscura als analogisches Modell) abhängig sind.⁶⁹ Die Mechanismen der Wahrnehmung werden auf den menschlichen Körper zurückgeführt, der gleichzeitig zu einem Gegenstand der Untersuchung wird und Prozessen der Subjektivierung sowie Kontroll- und Normalisierungsprozessen unterliegt.⁷⁰ Mit dieser Verschiebung entstehen neue epistemische Dinge. Der große Unterschied zum externen Modell der Camera obscura besteht darin, dass sich die Einflüsse auf das Subjekt nicht auf das Experimentierfeld eines geschlossenen Raumes beschränken.

Die Konsequenzen der dispositiven Verortung sind, wie Jonathan Crary gezeigt hat, sowohl befreiend als auch restriktiv. In diesem Zusammenhang greift Crary auf den Dispositiv-Begriff von Foucault zurück.⁷¹ Michel Foucault hebt drei

66 Jonathan Crary, »The Camera Obscura and Its Subject«, in: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge und London: MIT Press 1991, S. 25–66, hier S. 29 (Hervorhebung im Original).

67 Crary, *Techniques of the Observer*, S. 24.

68 Vgl. ebd., S. 70.

69 Vgl. ebd., S. 70.

70 Vgl. ebd., S. 92.

71 Vgl. ebd., S. 14 f.; Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*.

Aspekte der Konzeption seines Dispositiv-Begriffs hervor: Es handelt sich um ein »heterogenes Ensemble, [...] das Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt«⁷², dessen Verknüpfungen als »Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen«⁷³ wirken und dessen strategische »Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten.«⁷⁴ Foucault versteht das Dispositiv als ein Netzwerk aus Kräfteverhältnissen, die zu einem konkreten Zeitpunkt mit einer strategischen Funktion in diese Matrix eingehen und diese entsprechend verändern. Dass es sich bei diesen Elementen, die sowohl sprachlich als auch nicht-sprachlich sein können, ebenso um Aussagen, Institutionen oder architekturelle Einrichtungen handelt, verweist neben der chronologischen auch auf eine topographische Dimension der dispositiven Elemente. »Es sind also weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen, die es für das Sichtbare und das Aussagbare zu definieren gilt – mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und ihren Mutationen.«⁷⁵ »Will man die Linien eines Dispositivs entwirren«, schreibt Gilles Deleuze, »so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartographieren, unbekannte Länder ausmessen«⁷⁶. Eine solche Analyse, die den Linien nachspürt, liefert Foucault selbst in seinem Blick auf Velázquez' *Las Meninas*.⁷⁷

Das hohe, eintönige Rechteck, das die ganze linke Seite des wirklichen Bildes beherrscht und die Rückseite des abgebildeten Gemäldes bildet, stellt in der Art einer Oberfläche die in die Tiefe gehende Unsichtbarkeit dessen dar, was der Künstler betrachtet: jenen Raum, in dem wir uns befinden und der wir sind. Von den Augen des Malers zu dem von ihm Betrachteten ist eine beherrschende Linie gezogen, der wir als Betrachter uns nicht entziehen können.⁷⁸

Erst das Zusammenspiel der konkreten räumlichen Organisation des Schauspiels im Gemälde entfaltet einen Raum reich an impliziten Beziehungen. Am Beispiel des Malers im Gemälde, der »an der Grenze dieser beiden unvereinbaren Sicht-

72 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119 f.

73 Ebd., S. 120.

74 Ebd., S. 120. Vgl. Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?* [2006], übers. von Andreas Hiepko, Zürich und Berlin: Diaphanes 2008, S. 7–9.

75 Gilles Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?« [1988], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162, hier S. 154.

76 Ebd., S. 153.

77 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 30–45.

78 Ebd., S. 32.

barkeiten«⁷⁹ herrscht, zeichnet Foucault die Linien einer Ordnung nach, die er erst später als Dispositiv untersuchen wird.⁸⁰ »Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen [Raymond] Roussels sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sehen zu lassen.«⁸¹ Im Fall von *Las Meninas* wird die Maschinerie der Blickbeziehungen im konkreten Raum durch den betrachtenden Blick in Gang gesetzt. Im Akt der Betrachtung schreibt sich das betrachtende Subjekt in das Bild ein: »Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden.«⁸² Foucaults Interpretation von *Las Meninas* legt hinter der oberflächlichen Erscheinung des Gemäldes eine Tiefenstruktur frei, in der das betrachtende Subjekt von der Blickkonstellation im Bild verortet und damit beherrscht wird. Das Bildmotiv des Malers – im Gemälde als dargestellte Rückseite der Leinwand unbestimmt – verweist in der räumlichen Relation auf einen unsichtbaren Bereich. Dieser »ideale Punkt«,⁸³ bildet damit eine Schnittstelle, durch die sich das Subjekt gleichermaßen vor dem Bild wie auch im Beziehungsgeflecht des Bildes wiederfindet. Das Motiv der Box im Film ist ein ebensolches »eintöniges Rechteck«, eine dispositive Markierung, die als Schnittstelle des Bildes wirkt: Als Aktant setzt der eingeschlossene, unsichtbare Raum einen externen Bezugspunkt, der für das wahrnehmende Subjekt einsteht. Was sich hinter der Oberfläche des uneinsehbaren Gemäldes in der Tiefenstruktur des szenischen Raumes von Velázquez' Gemälde abspielt, lässt sich im filmischen Verlauf in Relation zur Box nachzeichnen.

Bereits Christian Metz hatte anlässlich der Frage, wie sich das Dispositiv zeigen ließe, darauf hingewiesen, dass es sich bei der Kamera, die im Film zu sehen ist, keinesfalls um den Apparat handle, der den im Augenblick bezeugten Film aufnehme.⁸⁴

79 Ebd., S. 32.

80 Vgl. Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 123: »In der ›Ordnung der Dinge‹, wo ich eine Geschichte der Episteme schreiben wollte, bin ich in eine Sackgasse geraten. Jetzt dagegen will ich versuchen zu zeigen, daß das, was ich Dispositive nenne, ein sehr viel allgemeinerer Fall der Episteme ist. Oder eher, daß die Episteme, im Unterschied zum Dispositiv im allgemeinen, das seinerseits diskursiv und nichtdiskursiv ist, und dessen Elemente sehr viel heterogener sind, ein spezifisch diskursives Dispositiv ist.«

81 Deleuze, »Was ist ein Dispositiv?«, S. 154; vgl. Michel Foucault, *Raymond Roussel* [1963], übers. von Renate Hörisch-Hellgrath, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 7: »Dieses *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [...], verfaßt, als alles geschrieben war, steht in einem seltsamen Bezug zu dem Werk, dessen Maschinerie es aufdeckt, um es mit einem übereilten, bescheidenen und gewissenhaften autobiographischen Bericht wieder zu verdecken.«

82 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 32.

83 Ebd., S. 44.

84 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller, Münster: Nodus 1997, S. 21f. und 69. Mit Bezug auf Edward

Es handle sich um einen »Metatext«⁸⁵. Zwar bilden Objekte wie eine Kamera oder eine Tonangel niemals das Dispositiv ab, aber »[v]on der Disposition dieser Objekte können wir den Ort der Maschine ableiten.«⁸⁶ Das Dispositiv bleibt zwangsweise unrepräsentierbar, aber spezifische Motive in der *Mise en Scène* des Films initiieren eine Reflexion über das Medium Film und die Bedingungen seiner Wahrnehmung.

So handelt es sich auch bei der titelgebenden *Laterna magica* in Georges Méliès' *La lanterne magique* keinesfalls um den gleichen Apparat, der dazu verwendet wurde, dem Publikum von 1903 Trickaufnahmen vorzuführen. Im Film bauen zwei Harlekiner eine übergroße *Laterna magica* auf, um in der Projektion ein kostümiertes Paar vor einer Landschaft und letztlich ihr eigenes Abbild zu bestaunen. Anschließend klappen sie die Seitenwände des Apparates herunter, aus dem mehrere Tänzerinnen hervorspringen. Als Polizisten herbeieilen, um die Auseinandersetzung um eine der Tänzerinnen zu beenden, flüchten die beiden in den Kasten, um sich dort in einen überlebensgroßen Schachtelteufel zu verwandeln. Neben der Doppelbelichtung im Film und den zahlreichen Figuren, die scheinbar aus dem Nichts ins Innere der Box gelangt sind, besteht der Trick der Inszenierung darin, dass die *Laterna magica* bewegte Bilder projiziert und damit zur Metapher für das filmische Dispositiv wird. In diesem Sinne schreibt Linda Williams:

With this progression Méliès demonstrates the power of this toy which, like the machine in [Méliès's] *Long Distance Wireless Photography*, is once again a metaphor for the cinematic apparatus to (1) document external reality (the landscape) (2) represent a fictional world (the characters in eighteenth-century dress), and (3) confuse the categories of real and imaginary in a gesture of reflexivity (the projection of the clowns for the ›real‹ world into the fictional space of the wall).⁸⁷

Die Objekte in diesem Film erscheinen in zweifacher Funktion: als Gegenstände der Handlung, die sich im Szenenraum ereignet, und als repräsentierte, an die Kulissenwände im Hintergrund gemalte Objekte, die die Handlungsentwicklung vorwegnehmen. Vor der Kulisse steht links im Bild die Mechanik eines Uhrwerkes, rechts hängen mehrere Marionetten im Polizistenkostüm. Zudem sind mehrere

Branigan schreibt Metz: »Das, was man gemeinhin ›die Kamera‹ nennt, ist kein wirklich profilmisches Objekt, sondern eine Konstruktion des Zuschauers, die dazu beiträgt, den repräsentierten Raum und die Repräsentation des Raumes einsichtig zu machen« (ebd., S. 75).

85 Vgl. Metz, *Die unpersönliche Enunziation*, S. 22.

86 Ebd., S. 76.

87 Linda Williams, »Film Body: An Implantation of Perversions«, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia UP 1986, S. 507–534, hier S. 531.

Schachteln zu sehen, die das exzessive Spiel von Erscheinen und Verschwinden spiegeln: In einer steht eine Puppe, die das gleiche Kostüm trägt wie die Tänzerinnen, aus einer anderen ragt ein Springteufel. Dabei verhält sich der Hintergrund des Szenenbildes zur *Mise en Scène* wie die schiere Abbildung zur Imagination. Der Kasten im Film fungiert als Schnittstelle, an der aus der *Laterna magica* ein Filmprojektor und aus den leblosen Objekten Motive werden, die im filmischen Raum (und durch den unsichtbaren ›Mechanismus‹ der Kinematographie) in Bewegung versetzt werden.

2.5 Inszenierung sichtbarer Körper

Die kinematographische Bewegung hat auf die ZuschauerInnen mindestens eine doppelte Wirkung. Zum einen werden diese Imaginationen nur von einer/m aufmerksamen BeobachterIn bemerkt, die/der die Entwicklungen im Bild verfolgt. Zum anderen sind es meist Attraktionen, durch die insbesondere der frühe Film die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen erregt. Durch die direkte Adressierung des Publikums⁸⁸ und die relative Unbedeutsamkeit einer leitenden Narration zugunsten einer konzeptionellen Ausrichtung auf ein Spektakel stehen die Filme von Méliès als beispielhaft für den frühen Film, den André Gaudreault und Tom Gunning im Zuge des New Historicism als »cinema of attractions« beschrieben haben.⁸⁹ »The attraction directly addresses the spectator, acknowledging the viewer's presence and seeking to quickly satisfy a curiosity.«⁹⁰

Diese Würdigung der Anwesenheit des Publikums sowie die allzu große Bereitwilligkeit, den Zuschauer zu erfreuen, sollten jedoch mit Skepsis betrachtet werden. Denn gerade dort, wo die Imagination unbegrenzten Raum erhält, wird die soziale Situation der Aufführung auffällig. Um das restriktive Potenzial der magischen Aufführung zu beschreiben, auf die Foucault im ersten Band seiner

88 Vgl. Frank Kessler und Sabine Lenk, »L'adresse-Méliès«, in: Jacques Malthête und Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, S. 183–199; André Gaudreault, »Les »vues cinématographiques« selon Georges Méliès ou: comment Mity et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...«, in: ebd., S. 111–131, hier S. 119.

89 Tom Gunning und André Gaudreault, »Le cinéma des premiers temps: un défi à la histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, André Gaudreault und Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris: Sorbonne 1989, S. 49–63; Tom Gunning, »The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 56–62; Wanda Strauven unternimmt eine Rekonstruktion der Ideengeschichte des »cinema of attractions« in »Introduction to an Attractive Concept«, in: dies. (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam UP 2006, S. 11–29.

90 Gunning, »Now you see it, now you don't«, S. 44.

avisierten Geschichte der Sexualität hingewiesen hatte, soll im Anschluss an Karen Beckman eine illusionistische Aufführung von Méliès' Vorgänger Robert-Houdin einem kritischen Blick unterzogen werden. Es handelt sich um einen Box-Trick, den er im Dienste des Französischen Militärs in Algerien aufführt. Im Fokus der Betrachtung steht nicht die kurzweilige Befriedigung der Schaulust, sondern die Frage danach, welche Machtverhältnisse in der Inszenierung auffällig werden.

In dieser Aufführung von Robert-Houdin konkurrieren, wie später in den Filmen von Méliès, zwei Spektakel auf der Bühne: einerseits die Illusion, die umso beständiger wirkt, je weniger der zugrundeliegende Mechanismus verstanden wurde, und andererseits die Erscheinung weiblicher Körper, insbesondere in Gestalt der Assistentin, die den Blicken der Zuschauer ausgesetzt ist.⁹¹

The cinematic medium perfected the dematerialization of the body that had been one of the magician's specialties, but films also carried on late-nineteenth-century magic's conspicuously gendered asymmetry of power, by which male magicians often subjected female assistants to effects involving apparent mutilation and violence.⁹²

Der Kontext der magischen Aufführung legitimiert den taxierenden Blick der Zuschauer und bietet den Vorwand für einen ungehinderten Voyeurismus.⁹³

Ein solches doppeltes Spektakel, in dem es vordergründig um das Verschwinden einer Person ging, war bereits in der ursprünglichen Version des Bühnen-tricks der »verschwindenden Dame« angelegt. Am 6. August 1886 wurde »The Vanishing Lady« vom Magier Charles Bertram (aufgrund zahlreicher Auftritte in Sandringham House auch als »The Royal Conjuror« bekannt) uraufgeführt.⁹⁴ In *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism* verweist Karen Beckman auf die politische Dimension des Tricks, der in eine Zeit fällt, in der das imperialistische

91 Linda Williams untersucht die chronophotographischen Experimente von Eadweard Muybridge und die Eskamotagen von Georges Méliès als darstellerisches Mittel einer Geschlechterdifferenz in »Film Body«.

92 Matthew Solomon, *Disappearing Tricks*, S. 3. Vgl. Lucy Fischer, »The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California Press 1983, S. 339–354 und Karen Beckman, *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*, Durham: Duke UP 2003.

93 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington und Indianapolis: Indiana UP 1989, S. 14–26, hier S. 18: »[...] two contradictory structures of the pleasurable structures of looking in the conventional cinematic situation. The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.«

94 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 20 und 49.

Großbritannien einen Diskurs über die Überzahl unverheirateter Frauen führte und sich zugleich mit dem zunehmend problematischen Verhältnis zu den eigenen Kolonien konfrontiert sah.⁹⁵ Beckman geht davon aus, dass im magischen Spektakel ein imaginärer Raum entworfen wird, in dem eine gewalttätige kollektive Fantasie aufgeführt wird. Im Zuge von Aufführungen wie »The Indian Basket Trick«⁹⁶, »The Dissected Messenger«⁹⁷ oder der »zersägten Jungfrau«⁹⁸ wird der »überschüssige« Körper – sei es die attraktive Assistentin oder der kindliche Gehilfe aus den Kolonien – kurzweilig »entsorgt«. Indem jedoch die verschwundene Person am Ende der Aufführung in einem Stück wiederkehrt, erhält das Spektakel ein ambivalentes Moment. Es changiert zwischen der Legitimation eines harmlosen Späßes und dem verdrängten Vergnügen an einem gewalttätigen Akt. Ein Spektakel, in dem es regelrecht spukt.⁹⁹

Die Geschlechterrollen in diesem Spektakel sind deutlich definiert. Der handlungsmächtige Magier bezieht eine gesicherte Position, von der aus er über das Schicksal, über Leben oder Tod der ergebenen Assistentin oder des untergebenen Assistenten, verfügt. Die inszenierten Einschlüsse markieren in diesem Zusammenhang nicht nur ein »unverhülltes Täuschungsmanöver«, sie lokalisieren zudem einen imaginären Raum, in dem kolonialistische und misogynen Vorbehalte ausagiert werden. Bereits vor den ersten Filmvorführungen kommen damit fiktionale Welten über die Inszenierung verschlossener Apparaturen zur Aufführung, in denen sich der Unterschied zwischen Realität und Imagination aufhebt.

Die Aufführung spielt sich auf der Theaterbühne als reales, physisches Ereignis ab. Zwangsweise unterscheidet sie sich damit von der filmischen Repräsentation. Und dennoch entsteht über die Box auch in der Bühnennummer ein metaphorischer Raum, der die gleichen Dimensionen der Metapher zur Aufführung bringt, wie sie Linda Williams anhand von Méliès' *Photographie électrique à distance* für den kinematographischen Apparat beschrieben hat. Mit Hilfe der Box

95 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*. Zentral für die Diskussion über »surplus women« waren u. a. Thomas Robert Malthus, *An Essay on the Principle of Population* [1798], Cambridge: Cambridge UP 1992 und William Rathbone Greg, *Why are Women Redundant?*, London: N. Trübner 1869. Für eine emanzipierte Gegenposition siehe Jessie Boucherett, »On the Cause of the Distress Prevalent among Single Women«, *The English Woman's Journal* 12.72 (1864), S. 400–409.

96 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 42; Jean Eugène Robert-Houdin, »The Indian Basket Trick«, in: *The Secrets of Stage Conjuring*, übers. von Professor Hoffmann (Angelo J. Lewis), London: George Routledge and Sons 1881, S. 96–110.

97 Vgl. Beckman, *Vanishing Women*, S. 44.

98 Vgl. Solomon, *Disappearing Tricks*, S. 3 und S. 126.

99 Vgl. Sigmund Freud, »Das Unheimliche« [1919], in: *Psychologische Schriften (Studienausgabe Band IV)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989, S. 241–274; Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

wird in der Inszenierung von Gewalt ein fiktiver Sachverhalt präsentiert (2), der (für den Moment) täuschend echt wirkt (3). Zugleich aber zeichnet sich eine soziale Wirklichkeit ab, durch die die gesellschaftlichen Verhältnisse dokumentiert werden (1). In diesem Zusammenhang veranschaulicht die Box Machtverhältnisse einer Institution (im Sinne von Foucault), die von der Wirkmacht des präsentierten Spektakels vordergründig überlagert werden.

Die Spur des kolonialistischen Erbes in der magischen Aufführung lässt sich wiederum auch zu Robert-Houdin verfolgen. In seiner Autobiografie beschreibt der Magier seinen Einsatz in der französischen Kolonie Algerien im Herbst 1856. Um französische Überlegenheit zu demonstrieren und den Einfluss der Marabouts zu brechen, führte Robert-Houdin einen Trick mit einem magnetischen Kasten vor, der auf sein Kommando scheinbar federleicht oder tonnenschwer wurde.¹⁰⁰ Als ein Freiwilliger, bereits durch einen fehlgeschlagenen Versuch gekränkt, den Kasten durch erneuten Kraftaufwand zu zerbrechen droht, bedient sich Robert-Houdin eines zusätzlichen Tricks:

O prodige! Cet Hercule tout à l'heure si puissant et si fier, courbe maintenant la tête; ses bras rivés au coffre cherchent dans une violente contraction musculaire à se rapprocher de sa poitrine; ses jambes fléchissent, il tombe à genoux en poussant un cri de douleur.

Une secousse électrique, produite par un appareil d'induction, venait à un signal donné par moi, d'être envoyée du fond de la scène à la poignée du coffre. De là les contorsions du pauvre Arabe. Faire prolonger cette commotion eût été de la barbarie.¹⁰¹

In dieser speziellen Aufführung markiert die Box die inszenierte Vormachtstellung der Besitzer; eine unverhohlene Demonstration der Machtposition (an der schwachen Grenze zur »Barbarei«), die sich aus dem Wissen um die Inszenierung speist.

Un des moyens employés par les Marabouts pour se grandir aux yeux des Arabes et établir leur domination, c'était de faire croire à leur invulnérabilité. [...] Le Colonel de Neveu m'avait fait comprendre l'importance de discréditer un tel miracle en lui opposant un tour de prestidigitation qui lui fût supérieur. J'avais mon affaire pour cela.¹⁰²

In einer weiteren Nummer wies Robert-Houdin einen Marabout an, mit einer geladenen Pistole auf ihn zu schießen. Der Schütze verfehlt sein eigentliches Ziel

¹⁰⁰ Vgl. Barnouw, *The Magician and the Cinema*, S. 12.

¹⁰¹ Jean Eugène Robert-Houdin, *Confidences d'un prestidigitateur*, Paris: Librairie Nouvelle 1859, S. 268.

¹⁰² Ebd., S. 269f.

und die vorab markierte Kugel bleibt in einem Apfel stecken, den Robert-Houdin, aufgespießt auf einem Messer, in der ausgestreckten Hand hält.

Le Marabout, quelque stupéfait qu'il fût de sa défaite, n'avait point perdu la tête; profitant du moment où il me rendait le pistolet, il s'empara de la pomme, la mit immédiatement dans sa ceinture, et ne voulut à aucun prix me la rendre, persuadé qu'il était sans doute d'avoir là un incomparable talisman.¹⁰³

Auch hier handelt es sich um eine Eskamotage: Eine Kugel wird präsentiert und mit scheinbar tödlicher Konsequenz auf den Künstler abgefeuert, um daraufhin im Apfel wiederentdeckt zu werden. Die Überlegenheit der Inszenierung wird in einem Objekt lokalisiert, einem »Fetisch«¹⁰⁴, über den Robert-Houdin zu verfügen scheint. In dieser Selbstinszenierung als Wissender initiiert Robert-Houdin eine Unterscheidung zwischen dem Magier als Aufklärer und dem »Scharlatan«¹⁰⁵, der sich damit brüstet, über übernatürliche Kräfte zu verfügen.

So groß das Gelächter über den Aberglauben des bezwungenen Marabout auch sein mag – die französischen Besatzer unterliegen in ihrer vermeintlichen Rolle als Aufklärer eben jenem Fetisch. Indem sie keine ungetrübte Klarheit über den Mechanismus der Zauberkünste schaffen, ersetzen sie schlichtweg ein Zauberkunststück (das der Fundierung eines Machtanspruchs dient) durch ein anderes. Selbst wenn dieses magische Kunststück dem der Einheimischen überlegen (»supérieur«) sein sollte, so substituierte es lediglich eine lokale Herrschaft durch eine koloniale. Dabei nimmt Robert-Houdin eine ähnliche Substitution vor, wie sie Baudry an Platons Höhlengleichnis kritisierte.

Der Methode der Eskamotage, die durch die Vorführungen Robert-Houdins berüchtigt wurde, bedient sich auch Georges Méliès in seinen Filmen. In seinem Buch *Les secrets de la prestidigitation et de la magie* definiert Robert-Houdin die »escamotage« in Abgrenzung zur »prestidigitation«:

Escamotage vient du mot arabe *escamote*, qui signifie la petite balle de liège à laquelle on a donné plus tard le nom de muscade, à cause de sa ressemblance avec ce fruit. Dans le principe, le mot escamotage s'appliquait uniquement à l'action de jouer des gobelets; il servi, à généraliser l'exécution des tours d'adresse.

103 Ebd., S. 272.

104 Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 187: »Fetische sind stets Dinge, die auch figurale Form haben können. Fetische vermitteln immer zwei Elemente: 1. Die geistige Potenz, d. i. die Wirkmacht, die (vom Standpunkt der Weißen aus) dynamisch, magisch, dämonisch, spirituell, manisch interpretiert werden kann, 2. Das materielle Objekt, in dem die Macht wohnt.«

105 Zum Verhältnis von Méliès zur Scharlatanerie siehe Thierry Lefebvre, »Georges Méliès und die Welt der Scharlatane«, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2 (1993), S. 59–65.

Prestidigitation est d'une date plus récente: en 1815, Jules de Rovère, physicien, comme s'appelaient, alors, les escamoteurs de premier ordre, créa pour lui-même le mot prestidigitateur, formé des deux mots latins *presto digiti*, doigts agiles. Ce mot a passé dans notre langue, et maintenant on croirait faire injure à un escamoteur de quelque talent, si on ne lui donnait pas ce titre pompeux.¹⁰⁶

Um der Assoziation mit dem Hütchenspiel und der Fingerfertigkeit des Taschenspielers vorzubeugen, hält Robert-Houdin eine dritte Bezeichnung für den Magier bereit, der eine »magie simulée« oder »magie blanche« praktiziert: den »*Prestigiateur* (*prestigiator*, faiseur de prestiges)«. ¹⁰⁷ Bevor Robert-Houdin diese Differenzierung wieder verwirft (»pour ne rien changer aux habitudes de nos lecteurs«¹⁰⁸, wie er schreibt), hat er damit die Machtposition klar benannt, die der Magier im Zuge seiner Aufführung einnimmt.

In *Marx' Gespenster* greift Jacques Derrida die Bewegung der Eskamotage auf und hebt ihre ökonomische Dimension hervor:

Das Wort »Eskamotage« benennt die Hinterlist oder den Diebstahl im Warenaustausch, doch als erstes den Taschenspielertrick, mit dem ein Zauberkünstler den sinnlichsten Körper verschwinden lässt. Es handelt sich um eine Kunst oder eine Technik des *Verschwindenmachens*. Der Eskamoteur versteht es, etwas *unscheinbar zu machen*. Er ist der Experte einer Hyper-Phänomenologie. Der Gipfel der Eskamotage besteht hier aber darin, verschwinden zu machen, indem man »Erscheinungen« produziert, was justament nur dem Anschein nach einen Widerspruch darstellt, da man verschwinden macht, indem man Halluzinationen provoziert oder Visionen gibt.¹⁰⁹

Wie bei Robert-Houdin bezieht sich die Eskamotage auf die Fingerfertigkeit des Taschenspielers, der es vermag, unbemerkt die Taschen seines Gegenüber zu plündern. Das gelingt ihm gerade deshalb, weil er die Aufmerksamkeit seines Adressaten kontrolliert und somit vom eigentlichen Gegenstand ablenkt.¹¹⁰ Die »Erscheinung«, die im Zuge einer Eskamotage zum Tragen kommt, gleicht der filmischen Betrachtung, in der erst durch den Verzicht auf eine skeptische Distanz (»suspension of disbelief«) extrinsische Halluzinationen und Visionen wahrnehmbar wer-

106 Jean Eugène Robert-Houdin, *Les secrets de la prestidigitation et de la magie. Comment on devient sorcier*, Paris: Michel Lévy 1868, S. 53f.

107 Ebd., S. 54f.

108 Ebd., S. 55.

109 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 175f. (Hervorhebungen im Original).

110 Eine vordergründige Gebanntheit, die in Hieronymus Boschs »Der Gaukler« (auch bekannt als »Der Zauberkünstler«, 1475–1505) eindrucksvoll zum Ausdruck kommt.

den. Im Zuge der Aufführung werden die dispositiven Strukturen der Inszenierung auffällig, die den Erfolg ihres Auftritts gewährleisten.

Um auf das epistemologische Potenzial zurückzukommen, das mit der Inszenierung von magischen Kästen einhergehen kann, soll in einem letzten Abschnitt George Albert Smiths *The X-Ray Fiend* (1897) untersucht werden, in dem unsichtbare Strahlen in einem kastenförmigen Objekt gebannt werden.

2.6 Epistemisches Sehen – X-Rays (1897)

Wie bereits angemerkt, zeichnet sich das Ende des 19. Jahrhunderts durch eine große Begeisterung für eine zunehmende Zahl optischer Geräte aus, die mit der Entwicklung wissenschaftlicher Technologien einherging. In den meisten Fällen verschleierte die Attraktion der von den Gerätschaften hervorgerufenen Effekte jedoch die Einsicht in die zugrundeliegenden Mechanismen. Allerdings sahen sich auch Wissenschaftler mit schier unbegreiflichen Phänomenen konfrontiert. Paradigmatisch für diesen an die Grenzen seiner Erkenntnisfähigkeit geratenen Positivismus steht Wilhelm Röntgens Entdeckung einer besonderen Art der Strahlung im November 1895. Seine technische Apparatur bot Ansichten von Dingen – u. a. aus dem Körperinneren – die Details zeigten, welche für das bloße menschliche Auge unsichtbar gewesen waren.

Wilhelm Conrad Röntgen hatte keine unmittelbare Verwendung für die Strahlen, die er in seiner ersten Mitteilung *Ueber eine neue Art von Strahlen* vom 28. Dezember 1895 nach der mathematischen Unbekannten »X« benannte. Tatsächlich lieferte erst 1912 der deutsche Physiker Max von Laue eine theoretische Erklärung für das Phänomen der Röntgenstrahlen.¹¹¹ Zuvor gab es rege Analogiebildungen zu Phänomenen der Photographie, der Elektrizität, des Lichtes und des Schattens, der physikalischen Dichte oder der Transparenz sowie eine entsprechende Vielzahl von Bezeichnungen.¹¹² Um die Jahrhundertwende stellen die Röntgenstrahlen somit ein »epistemisches Ding«¹¹³ dar. Selbst in der ersten

111 Vgl. Monika Dommann, »Die magische Büchse der Elektra: Röntgenstrahlen und ihre Wahrnehmung um 1900«, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert (Hg.), *Licht und Leitung*, Weimar: Universitätsverlag Weimar 2002, S. 33–44, hier S. 41: »Max von Laue erbringt den experimentellen Beweis für seine These, dass es sich bei den Röntgenstrahlen um extrem kurze elektromagnetische Schwingungen jenseits des sichtbaren Bereichs handelt.« Siehe auch Monika Dommann, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen 1896–1963*, Zürich: Chronos 2003, S. 329.

112 Vgl. Dommann, »Die magische Büchse der Elektra«, S. 43; dies., *Einsicht, Durchsicht, Vorsicht*, S. 330 f.

113 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2002, S. 25. Vgl. Dommann, *Durchsicht, Einsicht*,

Fachpublikation im deutschsprachigen Raum zitieren Oskar Büttner und Kurt Müller Ludwig Hopfs medizinisches Märchen *Elektra* (1892), um der utopischen Möglichkeiten der Strahlen habhaft zu werden: »Was Philander sehnd und ahndend im Märchenträume vom 20. Jahrhundert erschaute, das hat uns nun so bald in Wirklichkeit die wunderthätige Fee Elektra in die Hand gegeben: die magische Büchse, durch deren Strahlen der Mensch durchsichtig wird – beinahe wie eine Qualle.«¹¹⁴

Keine zwei Jahre nach der öffentlichen Präsentation der X-Strahlen durch Röntgen in Würzburg¹¹⁵ setzt George Albert Smith die ominösen Strahlen in *The X-Ray Fiend* (auch: *X-Rays*) in Szene.¹¹⁶ Um die Wirkung der unsichtbaren Strahlen filmisch darzustellen, bedient sich Smith eines dramaturgischen Tricks. Im Film sitzen Laura Bayley (Smiths Frau) und Tom Green (ein Komödiant aus Brighton) gemeinsam auf einer Bank. In dem Moment, in dem Green näher an die Dame heranrückt und schließlich seinen Arm um sie legt, tritt von rechts ein Mann mit langem schwarzem Mantel und Zylinder in den Bildraum (Abb. 2.9). Er trägt eine weiße Pappkamera auf dem Arm, auf der in großen Lettern »X Rays« geschrieben steht. Sobald er die Verschlusskappe von der Kamera abgenommen hat, sitzen an Stelle von Bayley und Green plötzlich zwei Skelette auf der Bank (Abb. 2.10). Bayleys hell leuchtender Knochenarm, fest ergriffen vom Knochenmann Green, tanzt im gleichen Maße hilflos, wie seine Glieder sich in freudiger Bewegung befinden. Als der Mann mit der Schachtelkamera das Objektiv schließlich wieder verdeckt und an Stelle der Skelette erneut das Paar in seiner ursprünglichen Ansicht erscheint, stößt Bayley ihren Partner von sich, erteilt ihm eine Ohrfeige und geht ab.

Vorsicht, S. 227–240; Dommann, die vom »epistemischen Objekt« spricht, interessiert sich weniger für die Vorläufigkeit dessen, was man noch nicht weiß, als für die Normierung des Patientenkörpers.

- 114 Oskar Büttner und Kurt Müller, *Technik und Verwerthung der Röntgen'schen Strahlen im Dienste der ärztlichen Praxis und Wissenschaft*, Halle a. S.: Knapp 1897, S. 1; vgl. Dommann, *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht*, S. 326 und dies., »Die magische Büchse der Elektra«, S. 34 f.
- 115 Vgl. Vera Dünkel, »Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900«, in: dies., Horst Bredekamp und Birgit Schneider (Hg.), *Das technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin: Akademie 2008, S. 136–147.
- 116 Georges Méliès setzte die Röntgenstrahlen Ende 1897 in einem Film mit dem Titel *Les rayons Roentgen* in Szene, der heute verschollen ist. Eine Beschreibung der »Verwandlungsszene« findet sich bei Lefebvre, der das Register der Gesellschaft »Les Amis de Georges Méliès« zitiert. Lefebvre, »Georges Méliès und die Scharlatane«, S. 60.

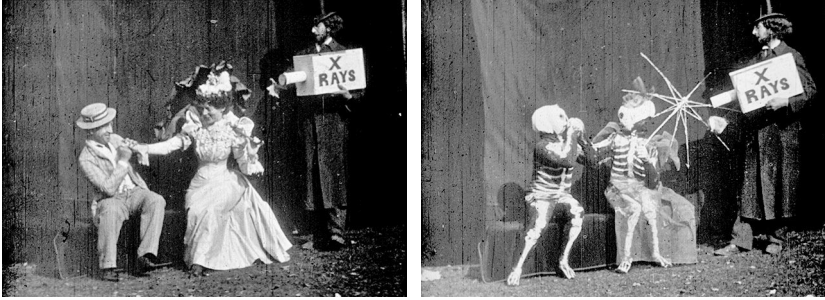


Abb. 2.9 & 2.10: Der Effekt der Röntgenkamera in G. A. Smiths *The X-Ray Fiend* (1897), mit und ohne Verschlusskappe.

Der Film bedient sich des Halbwissens über eine wissenschaftliche Entdeckung, während er sie mit Hilfe des Filmschnitts persifliert. Anstatt das technische Verfahren von Röntgen wirklichkeitsgetreu zu imitieren, führt Smiths Film einen Apparat (von dem die Strahlen ausgehen sollen) als materielles Ding in die Szene ein. Die Schachtel steht als Leerstelle für einen Apparat, dessen tatsächlicher Mechanismus nur wenigen vertraut war. Mit Hilfe des Schachtel-Apparats wird ein angebliches ›Röntgenbild‹ in die Szene ›hineinprojiziert‹, das dem Publikum scheinbar die Sicht auf die Knochen der Schauspieler eröffnet. Die Inszenierung präsentiert jedoch keine Durchsicht, in der das Publikum bis auf die Knochen sieht, sondern vielmehr die zusätzliche Schicht eines Kostüms, in welches die Schauspieler nach einer kurzen Unterbrechung der Filmaufnahme schlüpfen. Der Schirm oder die Rezeptorplatte, auf der die Kathodenstrahlung im röntgenischen Laboraufbau aufgefangen wird, wurde hier von der Leinwand ersetzt.

Röntgen verwendete seine Bilder »als Beweis: Zum einen, um die eigene Wahrnehmung zu überprüfen, zum anderen aber auch zur Überzeugung der Welt außerhalb seines Labors. Was Röntgen macht, ist die permanente Fixierung des Phänomens auf einer zweidimensionalen Ebene, oder in den Worten Bruno Latours: er stellt *Inscriptions* her.«¹¹⁷ Im Film wiederum bleibt die räumliche Struktur erhalten. Zwar zeichnet sich das Filmbild ebenfalls als zweidimensionale Aufnahme auf der Leinwand ab, doch durch die Inszenierung des prophetischen Apparates wird das bildgebende Verfahren vom Prozess der Durchleuchtung dissoziiert und als diegetisches Element im Film in Szene gesetzt. Das projizierte Bild der ›Durchleuchtung‹ öffnet einen imaginären Raum »à l'intérieur du cadrage«¹¹⁸.

Die Pointe des Films besteht gleichermaßen darin, dass das Begehren des Mannes mit der ›Durchsicht‹ sichtbar und damit eine potenzielle Zukunft absehbar

117 Dommann, »Die magische Büchse der Elektra«, S. 37; vgl. dies., *Einsicht, Durchsicht, Vorsicht*, S. 229.

118 Baudry, »Le dispositif«, S. 21.

wird. Im Hinblick auf diese Transparenz als Voraussicht distanziert sich die Dame im Film, nachdem sie sich, für den kurzen Moment der pseudowissenschaftlichen Betrachtung, von einem Anschauungsobjekt zu einem betrachtenden Subjekt verwandelt hat. Als Skelette verlieren die beiden Figuren für einen Augenblick ihre Geschlechterdifferenz, ihre Handlungen treten als Grotteske in den Vordergrund und werden postwendend in einem »punitiv ending«¹¹⁹ sanktioniert.

Bei den Trickmontagen von Méliès' magischen Illusionen handelt es sich um eine Sukzession von Bildräumen. Der Szenenraum erscheint vor und nach dem Schnitt in der gleichen statischen Einstellung, wohingegen sich einzelne Elemente verwandeln, verschwinden oder wieder erscheinen. Smiths *X-Ray Fiend* hingegen zeigt zwei Bildräume, die durch die Bildgestaltung einen Paradigmenwechsel des Sehens imitieren. Die Erklärung für die spektakuläre Erscheinung der beiden Skelette, die an Stelle der Schauspieler auftauchen, wird in der gegenüberliegenden Hälfte des Bildraumes sichtbar durch den Mann mit dem Apparat vorgeführt. Wie in den Filmen von Méliès erscheint auch in Smiths *The X-Ray Fiend* der Kasten als dispositiver Marker. Anders als bei der »trucage« von Méliès jedoch, durch die der Apparat total wird, bleibt die Box in Smiths Film weiterhin präsent und als potenzielle Erklärung für die übernatürliche Erscheinung verfügbar. Zwar handelt es sich keinesfalls um eine experimentelle wissenschaftliche Erklärung für das dargestellte Phänomen – allerdings wird in *The X-Ray Fiend* das assoziierende Potenzial der Box explizit zur Schau gestellt. Die Box, aus der die X-Strahlen austreten, strukturiert die räumliche Organisation der Szene. Sie motiviert damit den kohärenten Zusammenhang disparater Bildräume und dient der bildlichen Vorstellung neu entdeckter Strahlen, denen im Zuge der Inszenierung eine spezifische Funktion zugeschrieben wird.

Wurde das Subjekt im Fall der Camera obscura in einem anderen Raum relokalisiert, fungiert die Box als materielles Ding in der Diegese des Films als »Black Box«, für deren Verwendung es nicht länger relevant ist, die Mechanismen in ihrem Inneren zu kennen. Die Box dient in diesem dispositiven Zusammenhang als »epistemisches Ding«, in welchem die Ursache für unerklärliche Effekte lokalisierbar wird.

In Filmen, in denen das Artefakt des magischen Kastens auftritt, wird die dispositive Struktur reflektiert. Die Gegenstände, die in einem Augenblick erscheinen und im nächsten bereits spurlos verschwunden sind, verblüffen in dieser Hinsicht doppelt: einerseits in ihrer sichtbaren Projektion auf einen Bildträger und andererseits durch ihre inszenierte Uneinsehbarkeit. Die Schnittstelle dieser wechselseitigen Spiegelung von Dargestelltem und Darstellungsmittel liegt im Motiv der Box.

119 Noël Burch, »A Primitive Mode of Representation?« [1984], übers. von Ben Brewster, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 220–227, hier S. 222.