

Joachim Paech

## Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik

1997

<https://doi.org/10.17192/ep1997.4.3969>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Paech, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 14 (1997), Nr. 4, S. 400–420. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1997.4.3969>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Perspektiven

Joachim Paech

### Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik<sup>1</sup>

*Unter einer Disposition stellt man sich etwas vor, das immer vorhanden ist und aus dem das Verhalten folgt. Dies wird in Analogie gesehen zur Struktur einer Maschine und ihrem Verhalten.*

Wittgenstein, Schriften 7: Vorlesungen über die Grundlagen der Mathematik (1939), Ffm. 1978, S.24

Die folgenden Überlegungen sind Teil einer theoriegeschichtlichen Arbeit, die den Film als Medium und symbolische Form im geistes- und kulturgeschichtlichen Kontext verstehen will. In der Lektüre diskursiver und figurativer Transformationen von Intermedialität ist die Situation Anfang der 70er Jahre von der Auflösung des 'Cinéma'<sup>2</sup> gekennzeichnet durch deutliche Merkmale kultureller Wandlungen im Zeichen medialer De/Konstruktion. Dabei kommt der Trias 'dispositio' (als Anordnung der Rhetorik), 'disposition' (Anlage einer psychologisierenden Ästhetik) und des 'dispositivs' (als mediale Topik) besondere Bedeutung zu. Der Begriff des 'Dispositivs' taucht in der poststrukturalistischen Debatte um 'ideologische Effekte' auf, deren Ursprung nicht mehr dem Werk eines Autors unterstellt, sondern in der Struktur medialer (bzw. textueller) Produktivität durch die Anordnung ihrer sämtlichen Elemente gesucht wird. Es soll deutlich werden, daß im Aufbrechen eines homogen strukturierten Feldes 'Cinéma' (analog zu Verwerfungen in anderen kulturellen Feldern) dessen Reflexion im Paradigma einer 'dispositiven Struktur' erst die Dynamik erkennbar macht, die nicht nur das Cinéma ergriffen hat, sondern sämtliche medialen Strukturen, deren technisch-apparative Voraussetzungen (Optik, Aufzeichnungsträger, analog/digital), interaktiven Formen und ästhetischen Erscheinungen dabei sind, sich zu verändern. Im folgenden geht es um die Ausgangslage im diskursiven Feld der Filmtheorie-Debatte Anfang der 70er Jahre.

#### 1. Apparat oder Dispositiv?

Zwei Aufsätze von Jean-Louis Baudry zum kinematographischen Basisapparat (1970) und Dispositiv (1975) sind als symptomatische Texte immer wieder<sup>3</sup> an den Anfang einer filmtheoretischen Debatte gestellt worden, die entweder als poststrukturalistische Wende oder als 'Apparatus-Theory' firmiert. Der erste der beiden Texte (1970) vollzieht zunächst den entscheidenden Schritt von der Ebene der Produkte ('Film' als „Inhalt, das Feld des Signifikanten“<sup>4</sup>) zur Struktur ihrer

'apparativen' Produktion, d.h. zuerst „müssen wir den Platz der instrumentellen Basis in der Summe der Operationen, die in der Produktion eines Films sich verbinden, festlegen.“ Zwischen 'objektiver Realität' (dem 'Außen' des Cinéma) und Zuschauersubjekt vermittelt ein kinematographischer Produktionsprozeß, der im Zuschauer die Wiederholung des äußeren Realen als inneren Realitätseindruck oder dessen Wiedererkennen als 'ideologischen Effekt' zur Folge hat. Baudry nennt drei Faktoren, die im wesentlichen für diesen Effekt verantwortlich sind oder vorausgesetzt werden: Die Konstruktion optischer Geräte (Kamera und Projektor) nach dem (mathematischen) Modell der Perspektivkonstruktion des Quattrocento, seitdem Basismodell figuraler Repräsentation, die Konstruktion des Psychischen nach dem Modell optischer Apparate (in der Psychoanalyse Freuds) und das Verschwinden aller Momente (Strukturen) von 'Differenz' zwischen Repräsentation und Rezeption. Dazu gehören die Verbannung aller Spuren von (technisch-apparativer) Arbeit aus der Repräsentation, das Verdecken der konstitutiven Differenz zwischen den Einzelbildern und der Spuren der Montage zugunsten des Eindrucks einer kontinuierlichen figurativen Bewegung und das Unsichtbarmachen der Distanz zwischen Auge und Projektion in der dunklen Höhle des Kinos, damit Kamera- und Betrachterauge im selben Blick identisch werden können. Die Frage ist nun, ob das (ideologische) Verkennen<sup>5</sup>, das im apparativ vermittelten Wiedererkennen des Realen (im Realitätseindruck) unvermeidlich ist, durch die Veränderung oder Aufhebung dieser Faktoren unterbunden werden kann; immerhin versteht sich dieser Diskurs als Beitrag zu einer 'revolutionären Praxis'. Die Antwort Baudrys ist symptomatisch für das theoretische Umfeld, dem sie sich verdankt. Die Einschreibung der Produktionsbedingungen in das Produkt selbst, die Thematisierung der Arbeit, die „Rückkehr des Unterdrückten“ hätte die notwendige Distanz wieder herzustellen, zumal „der Film, der seine Arbeit in seinem Produktionsprozeß reflektiert, eine Haltung des 'zweiten Blicks' (beim Zuschauer) hervorruft, die durchaus Vergnügen bereitet.“<sup>6</sup> Die „Ankunft der Apparate“<sup>7</sup> wird in Vertovs vorbildlichem Film 'Der Mann mit der Kamera' (1928) gefeiert.<sup>8</sup>

Baudrys Thesen verweisen auf zeitgenössische Parallelen in der kulturkritischen Strukturalismusdebatte seit dem Ende der 60er Jahre, insbesondere innerhalb der Gruppe 'Tel Quel', der Baudry neben Julia Kristeva, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Jacques Derrida u.a. angehörte<sup>9</sup>. In der Vermittlung eines ökonomisch (marxistisch) und semiologisch begründeten Produktionsbegriffes wurde dort die literarische Praxis der Sinnproduktion, das Schreiben, auf den Text selbst als eine Funktion bezogen, „die [nach Kristevas Semiologie] gleichwohl im Schreiben nicht 'sich ausdrückt', sondern die vielmehr das Schreiben disponiert: in einer dramatischen Ökonomie, deren 'geometrischer Ort' nicht abbildbar ist (er öffnet sich als ein Handlungsspielraum)“<sup>10</sup> Dieser 'Raum' textueller Produktivität 'ordnet' gewissermaßen das Schreiben 'auf dem Schauplatz des Sinns' in einer unabschließbaren transformationellen Praxis an (disponiert es). Auch die Analyse des 'Cinéma' hat zunächst einmal den Schauplatz der Sinnproduktion zu bestimmen, der ebenso we-

nig wie die Praxis des Schreibens auf der Ebene der *mise en page* für die Praxis des Cinéma in der *mise en scène* eines individuellen 'Produkts Film' zu suchen ist. Das Unsichtbarwerden des Signifikanten im 'degré zéro' filmischer *écriture*, das Verstecken (der Produktivität) des Textes hinter der Äußerung eines Autors (Regisseurs) oder die Transparenz der Repräsentation auf der Leinwand zum Eindruck einer scheinbar sichtbaren (und hörbaren) Realität, all das sind Effekte des Cinéma, das insgesamt über sein 'Schreiben/Lesen' disponiert. Baudry hat an anderer Stelle gegen die idealistische (ideologische) textuelle Wiederholung eines referentiellen 'Außen', einer 'Äußerung' des Textes (un rapport au réel<sup>11</sup>), die Strategie der Verdoppelung der *écriture* gestellt, was im Cinéma der (figurativen) Einschreibung der Produktion in das Produkt (den Film) entspricht; darauf verweist er auf der textuellen Ebene, wenn er von der ideogramatischen Wiederholung spricht (die *écriture* 'figuriert' z. B. in der Hieroglyphe als *écriture*). Gemeint ist ein Aufsteigen des Textes an seine Oberfläche, deren 'Maske'<sup>12</sup> keine Tiefe verbirgt, sondern nur noch simuliert. Wie ein Gitter strukturiert sie die intertextuelle Bewegung, die auf ihrer Oberfläche Spuren ihrer Einschreibung hinterläßt. Damit auch der kinematographische Signifikant seine Textualität figuriert, muß die schein/bare Transparenz räumlicher Tiefe zum Oberflächeneffekt aufgehoben werden (das gilt auch für Vertovs Film), d.h. die Perspektivkonstruktion muß in ihrem repräsentativen Effekt de/konstruiert werden (eine Praxis in der Malerei seit Cézanne). Diese ist allerdings im Zeichen wissenschaftlicher Objektivität in den optischen Gesetzen der Apparate selbst 'materialisiert' und definiert nicht nur die ikonische Repräsentation, den dargestellten Raum, sondern konstituiert auch das Subjekt für diesen Raum, indem sie auch den Betrachter darin strukturiert, indem sie ihn vor der Abbildung im perspektivischen Sehpunkt plaziert.

Die Perspektivkonstruktion garantiert also die 'Durchsicht' oder Transparenz der textuellen Oberfläche der Abbildung in die räumliche Tiefe des Realitätseindrucks und verbürgt damit wesentlich einen 'ideologischen Effekt' durch die Anordnung des Cinéma. Die Frage ist allerdings, ob nicht diese starke Betonung der ideologischen Rolle der Perspektivkonstruktion für den 'effet de réel' des Cinéma auf dem Mißverständnis eines Textes von Pierre Francastel beruht, dem die Einführung dieses Paradigma in die filmtheoretische Diskussion zu verdanken ist<sup>13</sup>. Francastel hatte zwar die Renaissance-Perspektive auch auf die Konstruktion eines filmischen Illusionsraumes angewandt, die Fixierung des perspektivischen Wahrnehmungsraumes hat er jedoch in der filmischen Bewegung und dem daraus entstehenden Zeit-Raum-Konflikt relativiert gesehen, so daß ihr Effekt erst „im psychologischen und sozialen Charakter der Perspektive“<sup>14</sup> zum Tragen kommt. Es handelt sich also eher um eine phänomenologische Frage der 'Perspektivierung', die als mediale Ausrichtung (Anordnung) zur Welt zu Buche schlägt. Hubert Damisch ist 1987 auf diese „merkwürdige Polemik“<sup>15</sup> der 70er Jahre um die ideologische Bedeutung der Renaissance-Perspektive zurückgekommen, um sie als „dispositif idéologique“<sup>16</sup> aus dem Verkehr zu ziehen.

Und dann ist da schließlich der 'Basisapparat' selbst, die kinematographische Aufnahme-, Verarbeitungs- und Wiedergabetechnik. Vor jeder spezifisch anderen, 'militanten', Verwendung der Apparate hätten sich die Filmemacher um die grundsätzlich ideologische Determiniertheit der Technik (der Kamera vor allem) zu kümmern. „Der kinematographische Apparat ist ein strikt ideologischer Apparat; er verbreitet vor allem bürgerliche Ideologie. (...) die Ideologie, die von diesen Bewußtseins-Apparaten produziert wird, ist bisher nicht bedacht worden.“<sup>17</sup> Wirklich? Der 'zweite Blick', von dem Fargier spricht, das Staunen darüber, daß sich ein kontinuierlicher Bewegungseindruck aus einer Folge von Einzelbildern herstellt, war historisch der 'erste Blick' auf den Film. Der Kinematograph war zuerst ein 'technisches Wunder'; Bergson etwa hat im Film nur eine Folge von Einzelbildern gesehen und ihn deshalb kritisiert ('Schöpferische Entwicklung', 1907). Die Avantgarde hat von der 'Intelligence d'une machine' (Epstein, 1946) gesprochen, und Walter Benjamins Medientheorie der Kunst ist eine Analyse ihrer apparativen Bedingungen.<sup>18</sup> Bleibt zu erwähnen, daß auch die Mediengeschichte des Films bis zur Entstehung des Kinematographen am Ende des 19. Jahrhunderts als Geschichte der apparativen Techniken ihrer Pioniere geschrieben wurde. Apparate und Produktionsverfahren (Montage) haben solange eine dominante Rolle auch bei der Diskussion von Wirkungen des Films gespielt, bis eine bestimmte Produktionsweise von Filmen, der klassische Hollywood-Tonfilm und die ihr zugrunde liegende gesellschaftliche Verfaßtheit, aggressiv dominant wurden, deren Strategie der Sichtbarkeit gerade auf dem Unsichtbarmachen ihrer apparativen (bzw. Macht-) Voraussetzungen beruhte. Das 'Vergessen' der apparativen Bedingtheit ist also auch ein Effekt ihres Unsichtbarwerdens durch eine historisch eingrenzbar Produktionsweise (des Cinéma).

In einem signifikanten Zusammenhang führt Baudry in seinem Aufsatz (1970) einen neuen Begriff ein. Damit der „Mechanismus [der Kontinuität] seine Rolle als ideologische Maschine spielen kann, muß eine weitere Ergänzungsoperation hinzugefügt werden, die durch ein besonderes Dispositiv vorbereitet wird“<sup>19</sup>. Es geht um die Identifikation des Zuschauers durch seine spezifische Anordnung in der 'Höhle des Kinos' zum 'Spiegel der Leinwand': „Die Disposition der verschiedenen Elemente – der Projektor, der 'dunkle Saal', die Leinwand – rekonstruiert (außer daß sie in auffällender Weise die *mise en scène* der Höhle [Platons] wiederherstellt, das exemplarische Dekor aller Transzendenz und das topologische Modell des Idealismus) das für die Auslösung der von Lacan entdeckten Spiegelphase notwendige Dispositiv.“<sup>20</sup> Damit der entscheidende Realitätseindruck beim Zuschauer entstehen kann, ordnet das Dispositiv (hier die 'Höhle des Kinos') seine Elemente, das sind die Apparate, ein definierter Raum und ein 'Spiegel der Leinwand', auf eine bestimmte Weise an, so daß deren Disposition rekonstruiert werden kann. Platons Höhle dient ihrerseits als 'topologisches Modell' für die idealistische Struktur des Dispositivs. Offenbar haben die im Dispositiv angeordneten Elemente eine Eigenschaft (eine Disposition), die sie in der topologischen Struktur des Dispositivs realisieren, das modellhaft in der von Lacan beschriebenen Spiegelphase gegeben ist.

Genau diese Modelle dispositiver Strukturen wendet Baudry in seinem fünf Jahre später erschienenen Aufsatz 'Das Dispositiv' (1975) auf die Diskussion der Mechanismen, die zum Realitätseindruck als 'ideologischem Effekt' führen, an. Die optische, perspektivische (etc.) Ordnung der Apparate ist gewissermaßen in ihrer dispositiven An/Ordnung oder medialen Topik aufgegangen. Baudry merkt zwar an, daß umgekehrt der Basisapparat das Dispositiv der Projektion einschließe, wobei das Dispositiv „allein die Projektion betrifft“<sup>21</sup>, im folgenden verfährt er jedoch so, daß sämtliche An/Ordnungen von Elementen dispositiv strukturiert sind. Nicht im Kino, sondern im 'topologischen Modell des Idealismus', Platons Höhle(ngleichnis) oder dem „Mythos der Höhle“<sup>22</sup>, entfaltet er nun die Struktur der An/Ordnungen, die in ihrem Dispositiv die Dispositionen ihrer Elemente installiert, da Plato „sich ein Dispositiv vorstellt oder zu Hilfe nimmt, welches im Prinzip das Dispositiv des Kinos und die Situation des Zuschauers nicht nur evoziert, sondern überaus genau beschreibt.“<sup>23</sup> Die wesentlichen Bestandteile der dispositiven Struktur in Platons Modell sind: eine dunkle, nur von einem Feuer beleuchtete Höhle, darin Gefangene, die zur Unbeweglichkeit verurteilt sind, was sie daran hindert, bewegte Schattenbilder, die sie vor sich auf einer Mauer sehen, auf ihre 'Realität' zu überprüfen. Sie müssen sich also mit dem Realitätseindruck, den das Dispositiv ihnen vermittelt, begnügen, und es „ist gerade das Dispositiv, das die Illusion erzeugt, und nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen“.<sup>24</sup> Vervollständigt wird die An/Ordnung durch Töne, die als „Zwischenglied“ zwischen dem Simulacrum der Bilder und ihrer Projektion („was projiziert wurde, war bereits Simulacrum“<sup>25</sup>) bei den Gefangenen einen zusätzlichen Realitätseffekt produzieren. Ohne Modell und Interpretation hier weiter diskutieren zu können<sup>26</sup>, wird erkennbar, daß Baudry vor allem an der Unbeweglichkeit der Zuschauer als Bedingung für das illusionistische Funktionieren des Dispositivs interessiert ist, die er „in der besonderen Sicht des Kinodispositivs“<sup>27</sup> besonders betont: „Wir können noch hinzufügen, daß die Unbeweglichkeit des Zuschauers zum Dispositiv des Kinos im Ganzen zugehört.“<sup>28</sup> Sie ist auch das wesentliche Element interdispositiver Vermittlungen: Sie kehrt wieder in der motorischen Reduktion des Zuschauers in seinem Kinosessel, sie findet im Schlaf und in der erzwungenen Unbeweglichkeit des Neugeborenen statt, das, nachdem es sich gerade der einen Höhle entwunden hat, offenbar sehnsüchtig die Rückkehr in die uterinäre Höhle des Kinos erwartet. Das Dispositiv versteht Baudry sehr umfassend als eine „metaphorische Beziehung zwischen Orten, oder um eine Beziehung zwischen metaphorischen Orten, um eine Topik“<sup>29</sup>, die die Szene des Traums am Ort des Unbewußten im psychischen Apparat mit dem Spiegel der Spiegelphase i.S. Lacans<sup>30</sup> genauso in Beziehung setzen kann, wie den Körper des Zuschauers zur Leinwand oder den Platz des Subjekts zum kinematografischen Text, der es an dieser Stelle konstituiert ... Etwas verkürzt läßt sich die Argumentation, die hinreichend bekannt ist, so zusammenfassen: Der Traum setzt die Unbeweglichkeit des Schlafes voraus, die Unbeweglichkeit des Kinozuschauers läßt ihn, in schlafähnlichem Zustand, die Filmprojektion als (eine

Art) Traum erfahren, dessen Realitätsprüfung, wie die des Traumes während des Schlafs, durch die Unbeweglichkeit unmöglich ist. Der Traum als Wunscherfüllung läßt den Wunsch nach dem (Kino-)Traum mit dessen Erfüllung als Realitätseffekt und Simulation einhergehen. Das Cinéma – ein Traum?

Fast kann man sagen, daß Baudry diese Frage sowohl phylogenetisch im Sinne individueller Erfahrung als auch ontogenetisch im Sinne des Kinos als Menschheits-traum 'von Anfang an' beantwortet. Individuell regredieren wir im Kino zum 'jublierenden Säugling' vor dem Spiegel, wo wir uns -wie jener- als Effekt ungeteilter Einheit mit der Realität(ssimulation) imaginieren. Und dann die ontologische Wendung: „Wenn das Kino nun aber tatsächlich die Wirkung eines dem Strukturaufbau des Seelenlebens innewohnender Wunsch ist“<sup>31</sup> nach der Möglichkeit sekundärer Wunschbefriedigung, deren Realitätseffekt dem des Traumes nicht nachsteht? Dann ist zumindest die Linie zwischen Platons Höhle über die anthropologische Konstante sekundärer Wunscherfüllung und Ganzheitsphantasien bis in die Kinohöhlen unserer Tage gezogen, wo sie sich mit der anderen, ontologischen (d.i. 'idealistischen') Linie André Bazins trifft, der seinen 'Mythos vom totalen Cinéma' unweit der Höhlen von Lascaux beginnen und am Ideenhimmel Platons Gestalt annehmen läßt: „Das Cinéma ist ein idealistisches Phänomen. Die Idee davon existierte vollständig in den Köpfen der Menschen wie am platonischen Himmel, und was uns heute so verblüfft, ist mehr der Widerstand, den die Materie der Idee entgegengesetzt als die Möglichkeiten der Technik gegenüber den Vorstellungen der Forscher.“<sup>32</sup> In welcher Vorstellung vom Cinéma scheinen hier beide Theorien zu konvergieren? 1970 hatte Baudry den idealistischen Diskurs Bazins zitiert und seine Filmtheorie als Metaphysik verurteilt<sup>33</sup>. Im Dispositiv der 'Traumhöhle' Kino dagegen sitzen beide offensichtlich einträchtig zusammen, und zu ihnen hat sich inzwischen auch mit kritischer Distanz Christian Metz gesellt (dieses Kino ist von Theoretikern aller Art gut besucht).

Metz sagt in einem Aufsatz, der zusammen mit Baudrys Text im selben Heft 'Psychanalyse et Cinéma' der Zeitschrift *Communications* 1975<sup>34</sup> erschienen ist, genau, um welche Art von Cinéma es sich handelt und welche nicht, wenn von der Analogie von Film und Traum die Rede ist. Nicht um Traum(arbeit) kann es hier gehen, sondern um die dispositiven Bedingungen, die (angeblich) zu einer Rezeptionserfahrung im Kino führen, die dem Traum gleich oder ähnlich sind. Baudry hatte als Bedingungen genannt: körperliche Bewegungslosigkeit, Dunkelheit des Saales und Kontinuität der filmischen Wiedergabe einer Diegese (fiktionalen Erzählung). Weil das Cinéma diese Bedingungen erfüllt, ist es möglich, mit Filmen einen Realitätseindruck zu simulieren, der jenem der Traumerfahrung gleichkommt. Die Kinozuschauer sind 'Gefangene' ihres Wunsches, auf diese simulierte Weise zu Wunscherfüllungen zu kommen, wie sie auch der Traum bietet. Obwohl er zunächst im vorgegebenen dispositiven Rahmen bleibt, baut Metz diese Konstruktion des Zusammenhangs von Film/Rezeption und Traum in vier Argumentationsschritten ab: Normal ist ein Zustand, bei dem „Film und Traum sich nicht miteinander vermi-



schen: der Filmzuschauer ist nämlich ein wacher Mensch, der Träumende hingegen ein Mensch, der schläft.<sup>435</sup> Schlafen und Träumen im Kino, was durchaus vorkommen soll, geschieht unabhängig von dem Film, den die anderen wachen Zuschauer tatsächlich sehen. Der Filmzustand ist also eher eine „Variante von vielen Wachzuständen.“<sup>436</sup> Gewisse „Elemente einer motorischen Hemmung“ lassen den Filmzustand dennoch als „kleine(n) Schlaf, ein Wachschatf“<sup>437</sup> erscheinen, dessen verminderte Aufmerksamkeit zuläßt, das „Dargestellte als real wahrzunehmen.“<sup>438</sup> Schließlich ist es eine Situation, die Metz in anderem Zusammenhang als ‘fetischistisch’ beschreibt<sup>39</sup>, (‘ich weiß, daß ich mich im Kino befinde, vor einer Filmprojektion, dennoch laß ich mich in einen traumähnlichen Zustand versetzen’), die ihn zu dem Schluß kommen läßt, daß unter „den verschiedenen Ordnungen des Wachzustands (...) der filmische Zustand einer von denen (ist)“, die dem Schlaf und dem Traum, dem Schlaf mit dem Traum, am wenigsten unähnlich sind.“<sup>440</sup> Dieses Cinéma verführt also durch die Umstände, unter denen es ‘diegetische’ Filme, die diesen Umständen angepaßt sind, zeigt, dazu, sich das Dargestellte in der Form von Tagträumen (rêveries) anzueignen. Genau das war gemeint, als Anfang der 30er Jahre in polemischer Absicht der Terminus ‘Traumfabrik’ (Penelope Huston, René Fülöp-Miller, Ilja Ehrenburg) aufkam. Siegfried Kracauer hat es auf den Punkt gebracht: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“<sup>441</sup> Zwischen (Film-)Phantasie und (Zuschauer-)Tagtraum reflektiert ‘das Cinéma’ die Wirklichkeit der Wünsche seiner Zuschauer, insofern sind Filme „Spiegel der bestehenden Gesellschaft.“<sup>442</sup> Sie sind ‘Spiegel’ der Gesellschaft, nicht wegen der ‘blödsinnigen und irrealen Filmphantasien’, die sie erzählen, sondern sie ermöglichen in Tagträumen die Wünsche zu erfüllen (besser ‘gestalten’), die ihnen die gesellschaftliche Realität vorenthält, weil die dispositive Struktur der Kinorezeption das Tagträumen ermöglicht. Die Analogie, die Kracauer zwischen Film und Gesellschaft herstellt, ist eine strukturelle, die in seinem Sinne besser als symptomatische zu bezeichnen wäre. Da es sich vielmehr um die (dispositive) Form der Symbolisierung eines Mangels handelt, das Dispositiv kinematographischer Wüschenerfüllung als symbolische Form eines Mangels erscheint, ist die Form auch ‘lesbar’, in der der Mangel symbolisiert wird. Lacans Modell der Spiegelphase wäre womöglich auf dieser Ebene zum Cinéma, d.h. zu einem bestimmten, historisch definierbaren Cinéma in Beziehung zu setzen.

Die feministische Kritik<sup>43</sup> der ‘Apparatus-Theorie’ hebt genau diese Struktur des Mangels im Sinne Lacans hervor und fragt vor allem, was an die Stelle des Verlustes tritt, den die (dispositive) Trennung oder das Verschwinden [‘aphanasis’] des Subjekts im Anderen (der Projektion) als Entfremdung erfährt. Der Mangel als Antrieb des Begehrens kann nicht aufgehoben werden, er wird durch einen anderen ‘Mangel’, eine Lücke im Diskurs überlagert (‘suturiert’), deren Besetzung dem Subjekt ermöglicht, an einem anderen Punkt sein Verschwinden mit sich selbst zu verdecken. Während Joan Copjec an dieser Stelle den weiblichen Körper situieren



möchte<sup>44</sup>, setzt Constance Penley auf das Verhältnis Phantasie und Film, da in der phantasmatischen Beziehung zum Bild die sexuelle Differenz wieder eine Rolle spielen kann, die vom klassischen Erzählkino, von der apparativen Konstruktion filmischer Wahrnehmung und affirmativ in deren Apparatus-Theorie systematisch ausgeschlossen wurde. Daher spricht Constance Penley auch von der Apparatus-Theorie als einer 'Junggesellenmaschinen'-Theorie des Films. Beide, Penley und Copjec, sind sich einig, daß die Unterscheidung zwischen 'Apparatus' und 'Dispositiv', die in der Abfolge der beiden Artikel Baudry's bereits angelegt gewesen sei und in der englischen Übersetzung rückgängig gemacht wurde, ermöglicht, gegen eine männliche Anthropologisierung des 'Apparates' die Struktur der (sexuellen) Differenz in der Anordnung ('arrangement') des Dispositivs hervorzuheben.

Zurück zu Metz. Da heißt es, der „filmische Zustand, den ich zu beschreiben versucht habe, ist nicht der einzig mögliche; er umfaßt nicht die Gesamtheit der sehr verschiedenen Bewußtseinseinstellungen, die jemand einem Film gegenüber einnehmen kann“<sup>45</sup>, die ihrerseits unterschiedlichen Anordnungen der Subjekte und ihrer Verhaltensweisen entsprechen. Der 'diegetische' oder romanhafte Film, der dem Zustand des Tagtraums offenbar entspricht, setzt die Erzähltradition des „Romans der Großen Epoche – des 19. Jahrhunderts-“ fort; „er erfüllt dieselbe gesellschaftliche Funktion.“<sup>46</sup> Mitglieder dieser Gesellschaft und ihrer Kultur bringen Wertvorstellungen und Verhaltensweisen (z. B. aus dem Theaterbesuch) mit, auf die sie für ein Cinéma, das das nahelegt, zurückgreifen können. Kinogänger, die außerhalb dieser geographischen, kulturellen, sozialen, ethnischen etc. Tradition stehen, aber auch solche, die aufgrund ihres Berufs (Filmkritiker oder -wissenschaftler) ein notwendig distanzierendes, 'professionelles' Verhältnis pflegen müssen oder aufgrund ihres Alters etc. nur bedingt Zugang zum Kino haben, können sich durchaus dissymmetrisch zu den dispositiven Strukturen verhalten, die ihnen für die Rezeption des klassischen diegetischen Films nahegelegt werden: Kulturkritische Dossiers beschreiben das Publikum des frühen Stummfilmkinos als aktiv interagierende Ansammlung von Menschen, die im Kino auch ihr physisches Vergnügen suchen; von Traum kann auch bei Liebepaaren in den hinteren Reihen keine Rede sein; Kinder reagieren oft spontan auf dargestellte Aktionen; ähnliches gilt für Angehörige anderer als mitteleuropäischer Kulturen (der argentinische Zuschauer, der in einer Vorführung des Films 'Das Leben Christi' empört auf Judas geschossen hat, hat sicherlich nicht geträumt<sup>47</sup>). Offenbar ist das im Cinéma des klassischen diegetischen Films strukturierte Verhalten des Zuschauers eher die Ausnahme, die nur für eine bestimmte Kultur und soziale Schicht in einer bestimmten Epoche gilt: Es handelt sich um den „erwachsene(n) Zuschauer, Mitglied einer gesellschaftlichen Gruppe, in der man dem Film sitzend und stumm beiwohnt“<sup>48</sup>, weil man dieses Verhalten kulturell erlernt hat und die Bedingungen dafür im Cinéma wiederfindet. Fällt eine der Bedingungen weg, verändert sich das kulturelle Verhalten dieser Schichten oder löst sich die zugrundegelegte dispositive Struktur des Cinéma auf, sind dem klassischen diegetischen Cinéma (dem Film, seinem Kino) die Grundlagen entzogen.

Habitus (Bourdieu) und Dispositiv können also in Bezug auf das Cinéma in einem kongruenten, aber ebenso auch in einem konfliktreichen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Bis zur Mitte dieses Jahrhunderts ist es im wesentlichen gelungen, das traditionelle Theater-Dispositiv des Cinéma (das schließt populäre Formen des Vaudeville bedingt ein) mit dem klassischen diegetischen Hollywood-Film durchzusetzen. Die Veränderung des soziokulturellen Habitus seit den 60er Jahren in den westlichen Gesellschaften und die Entstehung neuer medialer Umwelten bei trotziger Beibehaltung des alten Dispositivs haben zur Krise des *Cinéma* geführt, während dieselben *Filme* in der neuen dispositiven Struktur des Fernsehens oder des 'Home Video' erfolgreich aufgeführt werden; Verlagerungen, die sehr schnell auch zur Veränderung der Filme selbst geführt haben und weiterhin führen werden.

Bis zu diesem Punkt handelt es sich darum, den zu kurz greifenden 'Apparatus-Ansatz' auf das Dispositiv zu erweitern, was sich theoriegeschichtlich auch konsequent durchgesetzt hat und vor allem durch terminologische Probleme bei Übersetzungen ins Englische undeutlich blieb, wo 'dispositif' mit 'apparatus' oder 'situation' mißverständlich übersetzt und rezipiert wurde. . Allerdings wird das Modell des Dispositivs zu affirmativ auf eine bestimmte Erscheinung des klassischen diegetischen Cinéma begrenzt, nicht zuletzt, weil es an diesem Modell (auch seiner Kritik) entwickelt wurde. Die „Notwendigkeit einer Kritik des diegetischen Kinos“ schließt auch die Notwendigkeit einer Kritik der reduzierten Verwendung des Dispositiv-Modells ein: Metz plädiert für die „Weigerung, in ihm (dem klassischen Kino) den natürlichen Endpunkt eines universalen und zeitlosen Wesens oder einer Berufung des Kinos zu sehen“<sup>49</sup>. Die dynamische Entwicklung der audio-visuellen Medien, die selbstverständlich auch das Cinéma, deren Exponent es für eine 'Epoche des Kinos' war, verändert, gibt ihm recht. Eine 'Geschichte der Audiovisionen' weist dem Cinéma eine transitorische Stellung zu in der Entfaltung ihrer 'Dispositive'. „Sie als historisch unterscheidbare Dispositive zu begreifen, heißt vor allem, die jeweilige kulturelle Vorherrschaft einer Anordnung zu kennzeichnen und dabei herauszuarbeiten, aufgrund welcher Verknüpfungen im Gesellschaftlichen und Privaten es zu dieser Art von Hegemonie kam und wie sie sich durchsetzte.“<sup>50</sup> Das Modell des Dispositivs ist selbst ein kritisches, dynamisches Modell, dessen An/Ordnungen auf Widersprüche reagieren, selbst also widersprechen. Der zweite Teil der Überlegungen wird daher, vom Dispositiv-Begriff ausgehend, zu verstehen versuchen, was filmtheoretisch damit begriffen werden kann.

## 2. dispositio – disposition – dispositiv

„Rhetorik ist deshalb eine 'Kunst', weil sie ein Inbegriff von Schwierigkeiten mit der Wirklichkeit ist“ (H.Blumenberg, 1971)

Womit man es auch zu tun hat, wenn man sich des Dispositivs in der filmtheoretischen Argumentation bedient, erhellt aus der Geschichte des Begriffs, insbesondere aus seinen Ursprüngen in der Rhetorik. Unter der 'dispositio' wird in der klassi-

schen Rhetorik die 'zweckmäßige Anordnung des Stoffs und der Teile einer Rede im parteiischen Interesse'<sup>51</sup> verstanden. Neben der 'inventio', dem (Er-)finden des Stoffes der Rede und der 'elocutio', dessen Artikulation unter Zuhilfenahme besonderer 'Figuren' (den tropen), kommt der 'dispositio' aus zwei hier interessierenden Gründen besondere Bedeutung zu. Einerseits handelt es sich um die diskursive 'Ordnung der Dinge' in persuasiver Absicht, wobei der Anordnung wesentliche Bedeutung für das Gelingen der diskursiven Argumentation zukommt. Aber die 'dispositio' ist weniger eine syntagmatische Ordnung auf der Ebene des Diskurses selbst als eine Grammatik, nicht eine Ordnung der (Rede-)Figuren, sondern eine Figur ihrer Ordnung. In ihr wird andererseits der Abstand erkennbar zwischen Ausdruck und Verstehen oder, wie H. Blumenberg im Motto andeutet, sie ist der Inbegriff der Schwierigkeiten, die im Umgang mit der intentionalen Rede auftreten und auf einer anderen als der diskursiven Ebene 'gelöst' werden wollen. Die 'dispositio' ist der Ort der Theorie, des Metadiskurses oder auch des 'Modells' oder der Wissenschaft, in diesem Falle der Rhetorik selbst.<sup>52</sup> Man kann sagen, daß die rhetorische Theorie „auf einem Mißerfolg (beruht), der dort stattfindet, wo der Hörer sich nicht angeredet fühlt und, statt zuzuhören, analysiert.“<sup>53</sup> In diesem Fall nimmt der Hörer nicht den ihm im Diskurs zugewiesenen 'Platz' ein. Die Rhetorik wendet sich in der 'dispositio' selbst auf ihr Verfahren an, sie ist de/konstruktiv, indem sie den Diskurs segmentiert (analysiert), um ihn zu konstruieren (anzuordnen).

In diesem Sinne hat Christian Metz<sup>54</sup> die rhetorische 'Dispositio' als Modell seiner 'großen Syntagmatik' eingeführt und die von ihm beschriebenen „Figuren der 'kinematographischen Grammatik'“, zum Beispiel die „alternierte Disposition“, in ihrer „Anordnung verschiedener Elemente“ rhetorisch interpretiert, denn „diese Rhetorik ist von einem anderen Blickwinkel aus zugleich eine Grammatik“: Das, „was das Funktionieren der filmischen Anordnungen kennzeichnet, ist die Tatsache, daß der Zuschauer in erster Linie mit ihrer Hilfe den genauen Sinn des Films versteht.“ Solange das Verstehen die halluzinierende Teilnahme des Zuschauers am Phantasma des Fiktionsfilms bedeutet, ist der Zuschauer dem Paradox eben dieser Halluzination ausgeliefert, die wirklichen Bilder und Töne des Films zugleich für eine andere, dargestellte Wirklichkeit zu nehmen<sup>55</sup>. Weil er jedoch das Bewußtsein seiner eigenen (leiblichen) Wirklichkeit als Topos einer bestimmenden Grenze zwischen den Realitäten der Repräsentation suspendiert hat, erfährt er die lustvolle Aufhebung des Paradox sowohl in der vereinheitlichenden filmischen Transparenz als auch in der psychischen Topik seines Unbewußten als Ort seiner onirischen Beteiligung am filmischen Diskurs unter den dispositiven Bedingungen der Kinorezeption als 'Realitätseffekt'. Erst im Metadiskurs der Analyse, wenn der onirische Anschluß an den filmischen Diskurs um des Gelingens der Analyse willen mißlingen muß, erscheint das Paradox der rhetorischen 'dispositio' wieder an seinem 'theoretischen' Ort der De/Konstruktion der Gleichzeitigkeit differenter Realitäten.

Diese wenigen Bemerkungen zum terminologischen Ausgangspunkt des Dispositivs als einer 'Theorie medialer Topik', die zu entwickeln wäre, haben vielleicht

ausgereicht, um die doppelte Dimension des Begriffs zu verdeutlichen: 1. Das Dispositiv ist die (topische) Ordnung, in der (z. B. audiovisuelle) Diskurse ihren Effekt (z. B. den Realitätseindruck) erzielen. Diese Ebene intentionaler Diskursivität und ihrer Anordnungen wird allerdings erst in dem Moment reflexiv, in dem das Dispositiv problematisch wird, nicht mehr bruchlos funktioniert oder mißlingt. Die 'dispositive Theorie des Cinéma' ist also 2. ihrerseits Effekt der Probleme des Cinéma, den Realitätseindruck herstellen zu können, den als eine persuasive Intention zu behaupten, bereits Ausdruck des konstatierten Mißlingens ist.<sup>56</sup> Die de/konstruktive Verwendung des Begriffs Dispositiv im filmtheoretischen Diskurs ist unmittelbar mit der Mehrschichtigkeit der 'dispositio' verbunden: Die Reflexion diskursiver Ordnung zielt sowohl auf die Rekonstruktion ihrer Anordnung als auch auf die Konstitution ihrer Neuordnung; sie bleibt grundsätzlich an ihre Elemente (die Sprache) gebunden und an den intendierten Effekt, ihr Gelingen oder Mißlingen. Ihr grundsätzliches Paradox wird sie immer beibehalten: Ihr Gelingen läßt sie in ihrem Erfolg unsichtbar werden, ihr Mißlingen macht die Anordnung ihrer Elemente, ihren Mechanismus sichtbar, dem sich auch das Gelingen verdankt. Soweit und so verkürzt die Problemlage, die vom rhetorischen Ursprung des Terminus 'dispositio' ihren Ausgang nimmt.

Als zuerst die An/Ordnungen der Rhetorik und dann die karthographischen Eintragungen der Poetik, die die schöne Rede auch zum schönen Ort des Schreibens führen sollte, zugunsten neuer Werte der Information und Kommunikation (des Vorscheins) der Sache selbst, der Evidenz, aufgegeben wurden, blieb ein Derivat der 'dispositio' als Passepartout erhalten, das der Analyse der am Diskurs beteiligten Elemente, vor allem Redner und Hörer, dient und deshalb schnell in psychologischen Diskursen Karriere machte. Die 'disposition' schließt aus der Anordnung auf das Verhalten und macht rekursiv den Habitus<sup>57</sup> zum Vorschein des Wesens, Charakters, der Eigenschaft oder auch nur der momentanen Befindlichkeit eines (Inter)agierenden, dessen 'disposition' zugleich auf die diskursive Anordnung und damit auf deren 'Effekt' wesentlichen Einfluß hat. Daraus folgt eine doppelte Determiniertheit der Interaktion (Kommunikation) aus ihrer Bedingung *zwischen* den Beteiligten (Personen, Elementen aller Art) oder *in* den Beteiligten als ihre subjektive Disposition. In Baumgartens 'Ästhetik' zum Beispiel wird Kants habituelle Disposition als Vermögen natürlicher Anlagen im Menschen zum ästhetischen Vermögen, zur 'dispositio poetica' und subjektiven Voraussetzung, der spezifischen Anlage des Künstlers und seiner Bestimmung. Es verwundert nicht, daß die Einfühlungsästhetik seit Fr.Th. Vischer auf den Begriff der Disposition eines Subjekts als dessen Fähigkeit, in synästhetischem Einklang mit einem Kunstwerk (als Produzent und Rezipient) zu sein, zurückkommt. Auf dieser einfühlungs- resp. wirkungsästhetischen Ebene hat der Begriff schließlich auch Eingang in die Filmtheorie gefunden. Vor allem Ernst Iros hat in der Nachfolge der Ästhetik Johannes Volkelt's von den 'Dispositionen filmischer Dramaturgie' in Hinsicht auf deren Wirkung beim Zuschauer gesprochen.<sup>58</sup>

Die Rede von der 'disposition' anstelle des 'dispositivs' verkürzt dessen Semantik um die topische Dimension; sie bestimmt Anlagen, wo es um Anordnungen geht.

In diesem Kontext ist auch die Kritik an der 'Apparatus-Theorie' und der Reduktion des Dispositivs auf den Apparat zu sehen: Die apparative Dimension stellt technisch-apparative Dispositionen innerhalb eines Dispositivs bereit; andere derartige Dispositionen betreffen die kulturelle, soziale etc. Disposition der Kinozuschauer etc., sämtlich sind sie veränderbare Teilmomente innerhalb des Funktionierens eines z. B. kinematographischen Dispositivs. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht um kontingente 'Ereignisse', sondern um (dispositive) Strukturen innerhalb eines dynamischen Systems, das unter dem Aspekt medialer Topik, also einer räumlichen medialen Anordnung, Dispositiv heißt.

Eine diskurs- oder theoriegeschichtliche Annäherung an das 'Dispositiv als mediale Topik' kann also nicht bei einem ihrer Momente, dem Apparativen, stehenbleiben. Sie muß vielmehr an der Wahrnehmung des Bruchs medialen Gelingens ansetzen, dort, wo nicht nur affirmative Kritik, sondern der Diskurs des medialen Paradigmenwechsels laut wird. Dabei ist die beginnende Auflösung des Cinéma durch den Einbruch elektronischer Medien, zunächst das Fernsehen und dann Video, wiederum nur ein Aspekt einer kulturgeschichtlichen Situation, die mit McLuhan als 'Ende der Gutenberg-Galaxis' umfassender beschrieben ist. Ebenso umfassend tritt in seinem Geltungsbereich der Dispositiv-Begriff auf.

Foucaults 'Archäologie des Wissens' und diskursanalytisches Verfahren kann m.E. analog zur Rhetorik als Methode dispositiver Selbstreferenz aufgefaßt werden. Die 'Ordnung der Dinge' wird erst zur Ordnung ihres Wissens in Form ihrer diskursiven Anordnung. Der Bruch zwischen Wissen (*histoire/mémoire*) und Diskurs stellt erneut die Frage nach der dispositiven Struktur, der topischen Ordnung des Wissens in den Diskursen, jenem „vollen Raum, in dessen Höhlung die Sprache ihr Volumen und ihr Maß findet“<sup>59</sup>; eine Ordnung, die, weil sie selbst diskursiv verfährt, versuchen muß, das 'Außen zu denken', den anderen Ort oder das Heterotop, von dem aus das Wissen in seiner topischen Ordnung infrage gestellt werden kann. Und wieder sind es die zwei Positionen mit unterschiedlichen strategischen Dimensionen, die eingenommen werden können, Foucault nennt die der „Utopien, die trösten“, weil sie die Ordnung imaginär wieder herstellen und die der Heterotopien, die „beunruhigen, wahrscheinlich, weil sie heimlich die Sprache unterminieren“<sup>60</sup>. Beide Dimensionen sind 'dispositiv strukturiert', weil sie Elemente diskursiver An/Ordnungen i.w.S. sind (Foucault spricht vom 'Sexualitätsdispositiv', ebenso wie von 'Dispositiven der Macht' mit ihren Diskursen, Institutionen, Gesetzen, philosophischen, moralischen etc. Meinungen). „Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“<sup>61</sup> Darüber hinaus betont Foucault die „strategische Funktion“ des Dispositivs als einer „Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (*urgence*) zu antworten.“<sup>62</sup> Jede Ordnung antwortet auf eine Unordnung (i.S. der Ordnung), die Anordnung des Dispositivs ist das Wissen um den Bruch, der sich in seinem Diskurs artikuliert, um den Bruch zu maskieren oder ihm zum Durchbruch zu verhelfen. Dieser Januskopf des Dispositivs scheint

mir in der 'kartographischen Ausmessung' des Foucaultschen Begriffs bei Deleuze<sup>63</sup> zu kurz zu kommen. Deleuze sucht im dispositiven Netz vor allem diejenigen Linien auf, die, ausgehend vom Bruch mit der alten Ordnung, das Neue (er)finden lassen (muß noch einmal der rhetorische Kontext von 'inventio' und 'dispositio' beschwört werden?), ohne jedoch ihm einen Ort in einer neuen Anordnung zu geben (das Ende der Rhetorik!), sondern vielmehr zu versuchen, die dispositive Struktur zu erschöpfen (épuiser), was Deleuze am Beispiel Becketts demonstriert.<sup>64</sup>

„Haben die Dinge Umrisse?“ läßt Godard in seinem Film 'Passion' (1982) das kleine Mädchen ihren Vater beim Ansehen eines Bilderbuchs fragen. Nein, würden Foucault und ähnlich Lyotard antworten, es sind die Figuren der Repräsentation, die den Darstellungen Gestalt geben, die sie konstituieren, indem sie zwischen ihnen im szenischen Raum figurieren. Ihre Ähnlichkeit wird „im Zwischenraum der Idee“<sup>65</sup> als symbolische Form figurativer Beziehungen in ihrer Differenz 'lesbar' auf dem Schauplatz des Sinns. Dieses „szenische Dispositiv“ ordnet die Figuren im Sinne ihrer Darstellbarkeit (Repräsentation) und ihrer 'Lesbarkeit' an: Wie ist es überhaupt möglich, daß wir erkennen können, was ein Bild darstellt? Weil wir in der Szene der Darstellung (dem Bild) eine Anordnung figurativer Elemente erkennen können: nicht, weil sie etwas bedeuten, sondern sie bedeuten etwas, weil sie untereinander in einer 'differenz'ierten Beziehung angeordnet sind. Eine de/konstruktive Lektüre eines Bildes würde sich also für die konstitutiven 'Zwischenräume der Idee' interessieren, die Orte, an denen die figurative An/Ordnung Sinn produziert, an denen die dispositive Struktur operiert.<sup>66</sup> Lyotard konzentriert den dispositiven Effekt „wandelbare(r) Operatoren“ und „Energieoperator(en)“ auf derartige Schaltstellen, in denen sich aus „Koppelungen (...) Dispositive“<sup>67</sup> bilden. „Das Dispositiv ist ein Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert.“<sup>68</sup> Im Innern des Dispositivs, „dieser Figur, die mit dem Diskurs identisch ist“<sup>69</sup>, in den Koppelungen der Zwischenräume, kommt das Begehren zur Sprache, um die Abwesenheit des Objekts zu symbolisieren, was 'fort' ist, 'da' zu repräsentieren (nach Freud: Jenseits des Lustprinzips). Die Wiederholung des Vorgangs etabliert die Szene, den Schauplatz, auf dem das Begehren im Diskurs einer dispositiven Struktur figuriert, die künftig in allen symbolischen Repräsentationen anwesend ist. Immer ist es der Mangel, die Abwesenheit, auf die die Anordnungen des Dispositivs reagieren.

Vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Entwicklung von Theorien des Dispositivs ist nun noch kurz auf die filmtheoretische Aufnahme des Dispositivs als Konzept medialer Topik zurückzukommen, dessen 'dispositio' in der filmtheoretischen Rhetorik auf ein Problematisches ihres Gegenstand zurückgeht.

Um die Sache abzukürzen, könnte man von folgendem Beispiel, das symptomatisch ist, ausgehen: In Jean-Luc Godards erstem Spielfilm 'A bout de souffle' (1959) identifiziert sich der Held des Films Michel Poiccard mit einer der Ikonen des Hollywood-Films, Humphrey Bogart, d.h. über diesen Mechanismus mit dem klassischen diegetischen Cinéma. Diese Affinität wird jedoch an Ort und Stelle durch-



kreuzt, wenn seine Freundin Patricia Franchini, um der Verfolgung durch die Polizei zu entkommen, die Dunkelheit des Kinos, den Ort der Identifikation, nutzt, nicht um dort bewegungslos zu verharren, sondern um es zu durchqueren und durch ein Toilettenfenster wieder zu verlassen. In fast allen Filmen Godards ist das Kino auch Ort der Handlung, nicht von Filmen, sondern des Films, der diesen Ort durchquert. Man könnte an Benjamin erinnern: „Das ist keine Haltung, der Kulturwerte ausgesetzt werden.“<sup>70</sup> Auch Filme nicht, die demonstrieren, wie sie *nicht* rezipiert werden wollen.

Anfang der 60er Jahre wird die doppelte Krise des Cinéma auf allen Ebenen deutlich. Die innere Destruktion betrifft die Verminderung der (nationalen) Vielfalt des Angebots an Filmen durch die Dominanz der amerikanischen Produktion im Verleih; sie betrifft die Zerstückelung der Kinos selbst, die nicht mehr 'Traumhöhlen' sind, sondern häufig zu bloßen Abspielstätten für Filme werden; sie betrifft die Stellung des 'Cinéma', dessen Monopol für die Vorführung von Filmen durch das Fernsehen, danach auch durch Video nachhaltig erschüttert worden ist (vollkommen hat dieses Monopol nie bestanden: Filme wurden immer auch anders als in der 'Traumhöhle Kino' gesehen). Die äußere Krise des Cinéma wird durch die elektronischen Medien, zunächst das Fernsehen, bald (seit Mitte der 70er Jahre) auch durch Video, schließlich die ungeheure digitale Dissemination medialer Möglichkeiten gekennzeichnet. Es ist charakteristisch, daß das Cinéma in traditionellem Selbstverständnis versucht, die Krise mit der Verstärkung der audiovisuellen Faszination ihrer Filme durch die Vergrößerung der Bild- und Tonformate zu begegnen (um im Bilde zu bleiben: man versucht, die Fesseln der in der Kinohöhle Gefangenen noch mehr festzuziehen), und es ist interessant, daß das Fernsehen analog auf die beginnende Erosion des Massenmediums<sup>71</sup> reagiert und zunächst die 'Blickfalle' für die Aufmerksamkeit des Fernhinzuschauers auf ein neues Format 16:9 vergrößert. Schließlich sind es die Filmzuschauer selbst, die entweder das Kino verlassen oder neue Rezeptionsgewohnheiten mitbringen, die sie außerhalb des Kinos in einer seit den 60er Jahren sich ausbreitenden Freizeitkultur angenommen haben. Um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen: In dem hier skizzierten Rahmen ist Anfang der 60er Jahre „die 'Nouvelle Vague' eine der Konsequenzen aus der Krise des Cinéma.“<sup>72</sup> Die sie begleitende filmtheoretische Diskussion ist, mit entsprechender Verspätung bis Ende der 60er Jahre, eine weitere.

Die Antworten, die André Bazin auf die selbstgestellte Frage „Was ist das Cinéma?“ gegeben hat, werden zunehmend in Frage gestellt. Baudry, vor allem Jean-Louis Comolli attackieren Bazin, indem sie dem Kino Bazins die 'ontologische Basis' entziehen (und sie, wie Baudry, durch die apparative Basis ersetzen). Das 'szenische Dispositiv' räumlicher Tiefenwirkung in kontinuierlicher Plansequenz war wie geschaffen für den tagträumenden Zuschauer: Im Kino, sagt Bazin, „schauen wir, einsam, in einem verdunkelten Raum, durch halbgeöffnete Vorhänge einem Schauspiel zu, das uns ignoriert und das ein Teil des Universums ist. Nichts widerspricht unserer imaginären Identifikation mit der Welt, die vor uns abläuft und

die 'zur Welt' wird.<sup>73</sup> Die Ideologiekritik dieser Konstruktion des identifikatorisch hergestellten Realitätseindrucks war schließlich ein Element in einem sehr konkreten Kampf um das Kino und dem Versuch einer militanten Neubestimmung des Cinéma.<sup>74</sup> In diesem Zusammenhang, der neben Godards Hinwendung zum neuen Medium Video unterschiedlichste Formen 'alternativer' Filmarbeit hervorgebracht hat, ist das 'Cinéma' als Dispositiv zum kritischen Gegenstand des filmtheoretischen Diskurses geworden.

Natürlich kann es hier nur um punktuelle Nachweise der Thematisierung dispositiver Strukturen des Cinéma gehen, komplexe Entwicklungen, wie sie vor allem Christian Metz von der Phänomenologie der filmologischen Schule über die linguistische Semiotik bis zur (semiotischen) Psychoanalyse des Cinéma als Dispositiv durchgemacht hat, müssen unberücksichtigt bleiben.<sup>75</sup>

Die zwei oben bereits angedeuteten affirmativen und dekonstruktiven Möglichkeiten des Umgehens mit dem 'Modell' des Dispositivs wiederholen sich hier. Die 'dekonstruktive Linie' ist mit Thierry Kuntzel und Raymond Bellour verbunden. Man kann Kuntzel gewissermaßen auf dem Weg aus dem Kino (bis in Theorie und Praxis der Video Art) folgen. In einer Anmerkung zum „filmischen Apparat“<sup>76</sup> konstruiert er sorgfältig eine Analogie zwischen Freuds apparativem Modell der Aufzeichnung von Spuren des Erinnerns im Unbewußten, dem sog. 'Wunderblock', zum kinematographischen Dispositiv 'Projektor – Projektion – Leinwand', wo die Bilder des Films kontinuierlich (im klassischen Modus) durch ihr Verschwinden erscheinen. Was im Erscheinen verschwindet ist auch die Bilderfolge des Filmstreifens, dessen Spuren die Projektion vorübergehend auf der Leinwand sichtbar macht; wie der Psychoanalytiker kommt auch Kuntzel auf das Ausgangsbild zurück, das, selbst unsichtbar, den Eindruck hinterlassen hat. Davon ausgehend, handelt es sich um den „einen virtuellen Film, den Film jenseits des Films, den anderen Film. Dieser andere Film – um ein anderes Bild zu benutzen: der wieder aufgerollte Streifen, bloßes Volumen, ein Film frei von zeitlichen Zwängen, wo sämtliche Elemente simultan gegenwärtig sind, d.h. ohne Gegenwarts-Effekt, sondern ständig aufeinander bezogen, sich überschneidend, überlappend, zu neuen Konfigurationen gruppierend, die in der Projektion so nie zu sehen oder zu hören sind: D.i., kurz, ein Film Text.“<sup>77</sup> Bellour kommentiert das Verfahren so, daß „im Unterschied zu Baudry und Metz' Konzept des Basisapparat, der Film selbst (...) der Apparat ist.“<sup>78</sup> Der 'andere Film' ist der in seinem 'défilement' angehaltene Film, dessen Signifikantenketten analog zur textuellen Dekonstruktion 'aufgebrochen' werden müssen, um darunter die Spur eines in der Projektion nicht sichtbaren, aber unbewußt gesehenen Films an die 'Oberfläche' zu holen (s.Kuntzels dekonstruktive Analyse des Films von Peter Foldès: *Appétit d'oiseau*<sup>79</sup>). Die Konsequenz ist, daß der 'Film' das Kino verläßt und sich bald dort wiederfindet, wo er als Text 'lesbar' wird, auf dem Videorecorder, d.h. die textuelle (bisweilen auch dekonstruktive) Analyse von Filmen wird künftig auf Videorecordern stattfinden, wo der 'Film' angehalten werden kann, um den 'anderen' Film lesbar zu machen.<sup>80</sup> Kuntzel hat

sich ebenso konsequent der Arbeit mit Video zugewandt. Worauf es hier ankommt, was aber im Rahmen dieser Überlegungen nicht mehr berücksichtigt werden kann, ist die Verlagerung des dispositiven Modells auf eine neue 'Anordnung' der Projektion und Rezeption von Filmen per Videorecorder und Monitor. Anders gesagt, das Modell des Dispositivs muß 'beweglich' genug sein, um diese Verlagerung als Strukturwandel deutlich zu machen.<sup>81</sup>

Nicht Freuds apparatives Modell des 'Wunderblock', sondern Lacans optisches Dispositiv der 'virtuellen Vase' dient Jean-Paul Simon als Modell für die Darstellung eines vergleichbaren Effekts (den Mechanismus des 'défilement'/refoulement', des Erscheinens der Simulation durch das Verschwinden des projizierten Objekts<sup>82</sup>). Darüber hinaus bezieht sich Simon auf der Ebene des filmischen Signifikanten auf die Struktur des 'appareil formel de l'énonciation', den er von Benveniste übernimmt<sup>83</sup>. Seine exemplarische Entfaltung verschiedener dispositiver Anordnungen (szenisches Dispositiv, perspektivisches Dispositiv, Strukturen der Spiegel-Identifikation etc.) dient dem primären Zweck, zu zeigen, wie sie vom Komischen im Film, von der subversiven Aktion des 'Gag' unterminiert und destruiert werden. Zentrales Beispiel ist die 'Spiegelsequenz' aus dem Film 'Duck Soup' (1933) der Marx Brothers. Das Lachen im Kino braucht andererseits nicht die dispositive Struktur, die für die identifikatorische Strategie des Realitätseindrucks in den dramatischen Genres vorausgesetzt wird, vielleicht lassen sich deshalb gerade die Slapstick-Comedies, die vor dem 'klassischen Zeitalter des Hollywood-Tonfilms' entstanden sind, so problemlos auf das Fernsehen übertragen.

Marc Vernet<sup>84</sup> zieht in einer sehr reichen Analyse noch einmal alle Register psychoanalytischer Argumentation (Freud und Lacan), um einen Medusa-Effekt faszinierter Fesselung des Auges an die flackernde Projektion des Leinwandbildes dispositiv zu rekonstruieren, perspektivisch zu erweitern und schließlich den Zuschauer selbst zur Leinwand der Projektion eines (diegetischen) Blickes werden zu lassen, unter dem der beunruhigende Differenzeffekt des Lichts auf der Oberfläche der Leinwand gemildert wird, um den Zuschauerblick in der perspektivischen Tiefe des diegetischen Bildes zu beruhigen.

Schließlich kommt, wie in einer Kreisbewegung, der dekonstruktive Weg der dispositiven Analyse in der Affirmation 'des' klassischen Cinéma, seines Films und seines Kinos, wieder an. Für André Gardies gibt es die Relativierungen nicht, die Christian Metz noch hinsichtlich des 'klassischen' Kinofilms glauben zu müssen. Um den Raum im Cinéma (ästhetischer, sozialer und Raum der Beziehung zwischen beiden) theoretisch und analytisch zu erfassen, konstruiert er eine ahistorische 'ideale' dispositive Struktur der kinematographischen Projektion und Rezeption: Zwei Halbkugeln (*boules spéculaires*<sup>85</sup>) schließen sich um den Blick des Zuschauers in einer symmetrischen Anordnung des Sehens zweier Partner, Leinwand und Zuschauer, beide in Distanz und face to face. Und das ist die „Logik des 'dispositif spectaculaire'". „Sie besteht darin, das soziale Subjekt physisch zu bearbeiten, um seine Widerstandsfähigkeit zu vermindern und es gefügig zu machen. In

einem ersten Schritt strukturieren die Halle und der Saal den Raum, damit der Körper diszipliniert und durch erzwungene Isolierung auf das Selbstgefühl als Individuum zurückgeführt werden kann. In einem zweiten Schritt führt der Raum durch die Vektorisierung, die die Projektion herstellt, eine doppelte und hierarchische Relation ein, die den Zuschauer dem Dispositiv unterwirft. Dann kann eine intensive Aktivität audiovisueller Stimuli sich souverän über ein Subjekt, das gefügig geworden ist und das sich in einem Zustand optimaler Rezeptivität befindet, hermachen. Das Cinéma als Schauspiel konstruiert seinen eignen Raum für seine Entfaltung, dessen Aufgabe das Sichtbarmachen und die Entfaltung von Stimuli ist.<sup>86</sup> Ist Platons Gefesselter der (Kino-)Höhle endlich trotz 'zapping' und 'hopping', 'interactive media', Freizeitpark und 'animation' an den Ort seiner spektakulären Gefangenschaft zurückgekehrt? Zugegeben, die Analyse der Raumverhältnisse des von ihm gemeinten Cinéma, die Gardies entfaltet, ist beeindruckend und kann hier naturgemäß nur angedeutet werden. Aber gibt es dieses Cinéma überhaupt? Gibt es ein Publikum dafür, und ist ein solches Bild des Cinéma geeignet, der tatsächlichen Entwicklung von Strukturen medialer Topik, wie sie in einer dynamischen Theorie des Dispositiv im Umfeld massiver sozialer, kultureller, medialer Veränderungen zugrunde gelegt werden müßten, gerecht zu werden?

Mag sein, daß wir Zeitgenossen in einer orbitalen Kugel unseres mediatisierten Weltbildes eingeschlossen sind, das wir lediglich als Gedankenbild in uns haben oder dessen externe Projektionen unseren Horizont bebildern. Mag sein, daß dieses 'teatrum mundi' der Medien einem Dispositiv nahekommmt, das wie ein Weltkino funktioniert, in dem wir uns jedoch zumindest der Illusion hingeben können, zwischen den Bildschirmen und auf ihnen selbst aktiv zu sein. Auch wenn sich das nur als letzte Täuschung und Simulation des Eindrucks einer Freiheit herausstellt, das klassische Cinéma vermag mit seiner herkömmlichen dispositiven Struktur nicht einmal mehr diesen 'täuschenden Realitätseindruck' herzustellen. Die *boules spéculaires* jedenfalls können den in ihnen gefangenen Blick nicht mehr aufhalten.<sup>87</sup>

### Anmerkungen

- 1 Dieser Text wurde 1994 für einen Sammelband geschrieben, der nie erschienen ist.
- 2 Von 'Cinéma' ist im folgenden die Rede, wenn die gesamte Institution gemeint ist unter Ein-schluß von Kino und Film (was auch einen diskursiven Spielraum für die Lokalisierung des Terminus 'Dispositiv' läßt).
- 3 Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [zuerst *Cinéthique* No 6/7, 1970] (Übersetzung Gloria Custanze und Siegfried Zielinski), in: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, Wien, H.5, 1993, S.36-43 und Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [zuerst *Communications* No.23, 1975] (Übersetzung Max Looser), in: *Psyche*, Vol.48, Nr.11, 1994.
- 4 Baudry, 1970/1993, S.36.
- 5 Nach einem Terminus von Althusser.
- 6 Jean-Paul Fargier: Le processus de production de film, in: *Cinéthique*, No.6, 1970, S.55.
- 7 Baudry, 1970/1993, S.42.

- 8 Christian Metz wird die Vergeblichkeit, durch die Einschreibung des Dispositivs in die Repräsentation oder Selbstreferenz des Films einen Bruch herbeizuführen, kommentieren: „Der Wille, das Dispositiv sichtbar zu machen, hat mitunter in gewissen Fällen den naiven und ein wenig undurchsichtigen Wunsch entstehen lassen, ein pseudopolitisches Über-Ich mit der unglücklichen Verehrung für das Cinéma und seine Technik zu versöhnen.“ (Christian Metz: 'Montrer le dispositif', in: ders. *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris 1991, S.91). Daß das Vorzeigen der Apparate und die Darstellung der Arbeit am Film im Film keinen politischen, sondern einen ästhetischen oder Fetisch-Effekt hat, läßt sich leicht nachweisen. Filme, die ihre eigene Herstellung thematisieren, sind zunächst einmal Spielfilme (z. B. Der Anfang von Godards 'Le Mépris' oder 'La nuit américaine' von Truffaut und die meisten Filme Fellinis, das trifft aber auch auf Vertovs 'Der Mann mit der Kamera' zu) oder Dokumentarfilme wie andere auch. Nach wie vor ist die Kamera, deren Blick der Film zeigt, eine andere als die, die von der Kamera gesehen wird, die zum 'Set' gehört wie jedes andere Requisit auch.
- 9 Vgl. in deutscher Übersetzung Jean-Louis Baudry u.a.: *Tel Quel. Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie*, München 1971 (teilw. *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris 1968).
- 10 Julia Kristeva: *Die Semiologie – Kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik?* in: *Tel Quel*, 1971 (s.Anm.5), S.35.
- 11 Jean-Louis Baudry: *Ecriture, fiction, idéologie*, in: *Théorie d'ensemble*, S.132.
- 12 Vgl. Baudrys Analyse von Bergmans *Persona* (Person, Personne, Persona, in: *Filmkritik*, H.11, 1968, S.607-610).
- 13 Vgl. Pierre Francastel: *Espace et illusion*, in: ders. *L'image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma*, Paris 1983 (zuerst in *La Revue International de Filmologie*, Nr.5-6, 1949)
- 14 Francastel, S.177.
- 15 Gemeint ist vor allem die Artikelserie von Jean-Louis Comolli: 'Technique et idéologie. Caméra, perspective profondeur de champ' in den *Cahiers du Cinéma* ab Heft 229, 1971).
- 16 Hubert Damisch: *L'origine de la perspective* (1987), Paris 1993, S.9 – Es ist leider nicht möglich, an dieser Stelle auf seine interessante Argumentation im einzelnen einzugehen.
- 17 Marcelin Pleynet in: *Cinéthique*, No.3, 1969, „Economique, idéologique, formal“ (Interview mit Pleynet und Thoubiana).
- 18 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963 (es 28) Benjamins Diskussion der apparativen Bedingungen kultureller Produktion hat allerdings eine andere Perspektive, in der gerade durch die Wiederholbarkeit, indem der Apparat zwischen das 'einmalige' auratische Kulturereignis und den Rezipienten tritt, auratische (sprich 'ideologische') Strukturen aufgebrochen werden: „Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet. Das ist keine Haltung, der Kulturwerte ausgesetzt werden.“ (S.28).
- 19 Baudry, 1970/1993, S.41.
- 20 ebd.
- 21 Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: *Psyche*, Vol.48, Nr.11, 1994, S.1052, Anm.3 (zuerst in: *Communications*, No.23, 1975)
- 22 ebd. S.1052.
- 23 ebd.
- 24 ebd. S.1056.
- 25 ebd.
- 26 Das 'Reale' sind keine Körper, die Schatten projizieren, sondern ist das (Sonnen-) Licht außerhalb der Höhle. Die 'Wahrheit' der Schatten kann nie in der Höhle, sondern nur als ihr aufgeklärtes Gegenteil außerhalb erfahren werden, weshalb die Höhlenbewohner die Höhle

- verlassen müssen, wenn sie die 'Wahrheit' wissen wollen. Sie weigern sich bekanntlich, sich der schmerzenden Helligkeit des Sonnenlichts, der Wahrheit also, auszusetzen. Es nützt also gar nichts, die Fesseln zu lockern, wenn damit nicht auch das 'Verlassen der Höhle' gemeint ist. Vgl. Hans Blumenberg: Höhlenausgänge, Frankfurt/M. 1989.
- 27 ebd. S.1053.
- 28 ebd.
- 29 ebd. S.1048.
- 30 Der bekannte Text von Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in ders. Schriften I, Frankfurt/M. 1975 wird von Baudry hier, ähnlich wie 1970, sehr vordergründig 'verwendet': 1970 hieß es: „Wenn man bedenkt, daß diese beiden Bedingungen bei der kinematographischen Projektion sich wiederholt finden -Aufhebung der Motorik und Prädominanz der visuellen Funktion- könnte man vermuten, es handle sich dabei um mehr als eine Analogie.“ (S.41) Christian Metz, der sich ebenfalls ausführlich mit der Spiegel-Analogie der Kinoleinwand beschäftigt, kritisiert Baudry, den Spiegel zu buchstäblich zu nehmen, statt ihn symbolisch zu verstehen: die Leinwand ist nunmal kein tatsächlicher Spiegel. „Als Dispositiv (und zwar im sehr topographischen Sinn des Wortes) hat das Cinéma viel mehr mit der symbolischen Seite zu tun ...“ (Christian Metz: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, Paris 1977, S.70 (Identification, miroir); s. ebd.S.130 (Le film de fiction ...) .
- 31 Baudry, 1975/1994, S.1058.
- 32 André Bazin: Le mythe du cinéma total (1946), in ders. Qu'est-ce que le cinéma? Ed.définitif, Paris 1981, S.19.
- 33 Baudry, 1970/1993, S.38.
- 34 Christian Metz: Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung (Übersetzung Max Looser), in: Psyche, Vol.48, Nr.11, 1994 [zuerst Communications No.23, 1975; 1977 in: Metz: Le signifiant imaginaire].
- 35 Metz (1975/1994), S.1012.
- 36 ebd. S.1018.
- 37 ebd. S.1020.
- 38 ebd. S.1019.
- 39 Christian Metz: L'image comme objet: cinéma, photo, fétiche, in: Alain Dhote (red.) *CinémAction*, No.50 (Cinéma et psychanalyse) 1989, S.168-175 (Fotografie und Tod [Dubois]). Film als symbolische Form der Vermeidung eines Verlustes. Die dispositive Struktur fetischistischer Symbolisierung zentriert um Mangel, Verlust, was ihr eine andere 'offene' Perspektive gibt).
- 40 Metz (1975/1994), S.1031.
- 41 Siegfried Kracauer: Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino (1927), in ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt/M. 1977, S.280.
- 42 ebd. S.179.
- 43 Joan Copjec: The Anxiety of the Influencing Machine, in: *October*, No.23, 1982, S.43-59 und Constance Penley: Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines, in: dies.: *The Future of an Illusion. Film, Feminism and Psychoanalysis*, London 1989.
- 44 Vgl. Mary Ann Doane: Woman's Stake: Filming the Female Body, in: *October*, No.17, 1981. S.23-36.
- 45 Metz (1975/1994), S.1040.
- 46 ebd. S.1013.
- 47 Ian Breakwell, Paul Hammond (eds) *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*, London 1990, S.39 (Dieses Buch ist voll von Beispielen, die nicht hätten erzählt werden können, wenn die Zuschauer in schlafähnlichem Zustand verträumt den Filmvorführungen beige-wohnt hätten!).
- 48 Metz (1975/1994), S.1006.



- 49 ebd. S.1042.
- 50 Siegfried Zielinski: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek 1989, S.14-15.
- 51 Vgl. u.a. Gert Ueding: Einführung in die Rhetorik, S.206f.
- 52 Vgl. Michael Cahn: Kunst der Überlistung. Studien zur Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik, München 1986, S.22f.
- 53 ebd. S.35.
- 54 Christian Metz: Semiologie des Films. München 1972, S.161-164 (4.Kapitel „Ist die ‘Grammatik’ des Kinos eine Rhetorik oder eine Grammatik?“).
- 55 Vgl. Christian Metz: Le film de fiction et son spectateur. In: ders.: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, Paris (10/18) 1977, S.123-132 (1.Film/rêve: Le savoir du sujet)
- 56 Roland Barthes' Behandlung der Rhetorik (wie in der Renaissance der Rhetorik überhaupt zu diesem Zeitpunkt) könnte ihren Ort in derselben Bruchstelle kultureller Selbstgewißheiten haben, in der die Literatur und das Cinéma mit dem Nouveau Roman und dem Nouveau Cinéma (der Nouvelle Vague) selbstreflexiv werden, derselbe Ort, an dem auch die Dispositiv-Theorie des Cinéma in Erscheinung tritt. Charakteristisch ist, daß Barthes nach der Herausarbeitung der Differenz 'dispositio' und 'figur' eine Rhetorik des Wahrscheinlichen einführt, deren 'effet de réalité' oder Wahrheitseffekt von der Meinung des Zuschauers (von der Analyse des Hörers im Sinne M. Cahns) ausgeht, die im Bild Kracauers mit den wirklichen Wünschen der kleinen Ladenmädchen, die ins Kino gehen, übereinstimmen würde. Insofern ist das Hollywood-Kino ein Effekt der Krise einer filmischen 'elocutio', solange sie auf der dokumentarischen 'inventio' des vor-filmisch Gegebenen beruht (Flaherty's 'Nanook' könnte als Beispiel für diese Krise gelten). (Roland Barthes: Die alte Rhetorik, in: ders. Das semiologische Abenteuer, Frankfurt/M., 1988, S.26.
- 57 Interessanterweise hat Pierre Bourdieu seinen Begriff des 'Habitus' als „Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“ wieder zurück in die Rhetorik gestellt, wo er als 'symbolische Form' ebenso gut als 'disposition' im „System verinnerlichter Muster“ eine Rolle spielen kann. (Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1974, S.143).
- 58 Ernst Iros: Wesen und Dramaturgie des Films, Zürich, Leipzig 1938; vgl. Joachim Paech. Dispositionen der Einfühlung. Anmerkungen zum Einfluß der Einfühlungs-Ästhetik des 19.Jahrhunderts auf die Theorie des Kinofilms, in: Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hg.): Der Film in der Geschichte. Berlin 1997, S.106-121.
- 59 Michel Foucault: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, München 1973, S.9.
- 60 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge (1966), Frankfurt/M. 1971, S.20.
- 61 [Michel Foucault:] Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S.120.
- 62 ebd.
- 63 Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt/M. 1991, S.153-162.
- 64 Gilles Deleuze: L'Épuisé, in: Samuel Beckett. Quad, Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze, Paris 1992.
- 65 Foucault 1971, S.102.
- 66 Die wichtigsten Texte in diesem Zusammenhang sind von Jean-Louis Schefer: Scénographie d'un Tableau, Paris 1969 und darauf aufbauend von Jean-Pierre Oudart: L'effet de réel (*Cahiers du Cinéma*, 228, 1971) und Notes pour une théorie de la représentation (*Cahiers du Cinéma*, 229, 1971)
- 67 Jean François Lyotard: Eine Figur des Diskurses, in: ders.: Intensitäten, Berlin 1978, S.67 (aus: ders.: Des dispositifs pulsionnels, 1973, S.127-147).

- 68 Jean-François Lyotard: Die Malerei als Libido-Dispositiv, in ders.: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982 (aus ders.: Des dispositifs pulsionnels, 1973, S.227-267).
- 69 Lyotard, 1978, S.72.
- 70 s. Anm. 16.
- 71 vgl. Florian Rötzer: Interaktion – das Ende herkömmlicher Massenmedien, in: J.Paech, A.Ziemer (Hg.): Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt?, Mainz 1994 (=ZDF Schriftenreihe H.50), S.66-80.
- 72 Edgar Morin: Conditions d'apparition de la 'Nouvelle Vague', in: *Communications*, No.1, 1961.
- 73 André Bazin: Theater und Kino (in ders.: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975, S. 68f).
- 74 Vgl. Sylvia Harvey: May '68 and Film Culture, London (bfi) 1978.
- 75 In Deutschland setzt die Rezeption der hier zugrunde liegenden Debatte inclusive 'Dispositiv'-Begriff erst spät ein. Der Begriff taucht bei der Beschreibung von Wahrnehmungs-Anordnungen in der Vorgeschichte des Kinos auf (Joachim Paech: Literatur und Film, Stuttgart 1988, S.64-84); vor allem Hartmut Winkler geht intensiv auf Debatte und Begriff ein (Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus'-Semantik-'Ideology', Heidelberg 1992); ebenfalls: Joachim Paech: Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens, in: Gumbrecht, Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche, Frankfurt/M. 1991, S.773-790. – Zur Erweiterung des Dispositiv-Begriffs auf das Fernsehen s. M. Elsner, Th. Müller: Der angewachsene Fernseher, in: Gumbrecht, Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Ffm. 1988, S.392-415 oder M. Elsner, Th. Müller, P. M. Spangenberg: Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre, in: Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, S.31-66.
- 76 Thierry Kuntzel: A Note Upon the Filmic Apparatus, in: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol.1, No.3 (August), 1976, S.266-275 (Es gibt keine veröffentlichte französische Vorlage für den Text, dennoch müßte für 'apparat' sicherlich 'dispositif' stehen).
- 77 ebd. S.271.
- 78 Raymond Bellour: Thierry Kuntzel and the Return of Writing, in: *Camera obscura*, No.11, S.21f.
- 79 Thierry Kuntzel: Le défilement, in: Dominique Noguez (ed) Cinéma. Théorie, lectures, in: Revue d'Esthétique, No.2-3-4, 1973, S.97-110.
- 80 Vgl. dazu Raymond Bellour: L'Entre-Images. Photo, Cinéma, Vidéo, Paris (La Différence), 1990.
- 81 Vgl. neben vielen anderen Arbeiten Anne-Marie Duguet: Dispositifs, in: *Communications*, No.48 (Vidéo), 1988.
- 82 Jean-Paul Simon: Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique, Paris (albatros) 1979, S.31.
- 83 Emil Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Vol.2, Paris 1974, S.79-88 (L'appareil formel de l'énonciation).
- 84 Marc Vernet: Clignotements du noir-et-blanc, in: Théorie du Film. Etudes sous la direction de J. Aumont et J. L. Leutrat, Paris (Albatros) 1980 (Le dispositif, S.225-228).
- 85 André Gardies: L'espace au cinéma, Paris 1993, S.29-36 (vgl. auch das Stichwort 'Boule spéculaire', in: Gardies/Bessalet (ed.): 200 mots clés de la théorie du cinéma, Paris (7ème art) 1992, S.35f.; entsprechend das Stichwort 'Dispositif', S.62f.)
- 86 ebd. S.21f.
- 87 Vgl. Karl Clausberg: Wanderer, kommst Du ... in: Kunstforum International, Bd.128, 1994, S.190-192.