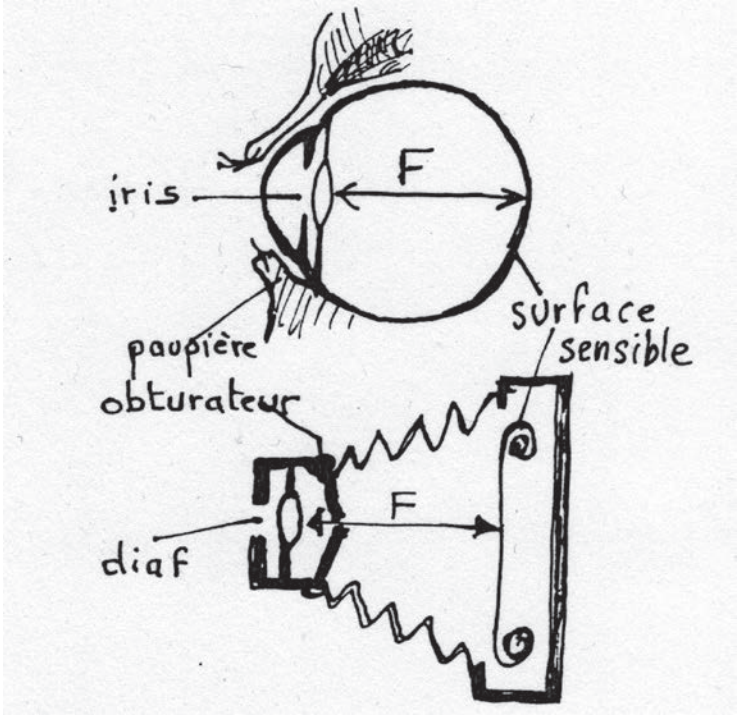
Claude Bailblé, Dispositivtheoretiker

Guido Kirsten



Handzeichnung von Claude Bailblé aus «Programmation du regard (1)» (1977).

Seit mittlerweile 30 Jahren umkreist Claude Bailblé dieses obskure Objekt seiner wissenschaftlichen Begierde: das Kinodispositiv. Zuvor betätigte er sich bereits als Filmemacher[1] und -theoretiker. So erschien 1974 als Ergebnis einer dreijährigen, gemeinsam mit Marie-Claire Ropars und Michel Marie unternommenen «Recherche» zu Alain Resnais Film Muriel (Muriel oder die Zeit der Wiederkehr, F 1963) eine ausführliche Monografie. Die AutorInnen verfolgen das Ziel einer exemplarischen «systematischen Analyse, die die Kategorien innerhalb des Films herausarbeiten soll, die dessen Funktionsweise und Bedeutung bestimmen» (Bailblé/Marie/Ropars 1974, 8; Übers. GK), untersuchen aber auch dessen Entstehungskontext und vermeintliche ideologische Implikationen. Inspiriert ist diese Arbeit in methodologischer Hinsicht vor allem von Christian Metz' Semiologie, in zweiter Linie von den ideologiekritischen Ansätzen Althusserscher Prägung. Für die späteren dispositivtheoretischen Arbeiten Bailblés spielt der textkritische, semiologische Ansatz allerdings keine Rolle mehr und der Marxismus nur am Rande. Seit 1977 beschäftigt sich Bailblé, wie er selbst sagt, «‹ernsthaft› mit den instrumentellen Techniken (Bild- und Tonaufnahme sowie Montage) des Kinos».[2]

Die ersten Früchte dieser Auseinandersetzung erscheinen in den *Cahiers du Cinéma*, zunächst in der zweiteiligen Serie «Programmation du regard» (Bailblé 1977a), dann in einem vierteiligen Äquivalent zur auditiven Dimension: «Programmation de l'écoute» (Bailblé 1978/79).[3] Schon dort deutet sich der Paradigmenwechsel an, den Claude Bailblé in der Theorie des kinematographischen Dispositivs vollziehen wird: weg von der primär politisch und epistemologisch informierten Ideologiekritik der frühen und den psychoanalytischen Dekonstruktionen der Kinotopologie der mittleren 1970er Jahre, hin zu einer wahrnehmungstheoretisch fundierten Erklärung der Funktionsweise des Dispositivs. Das bedeutet nicht, dass Bailblé der Ideologiekritik oder der Psychoanalyse prinzipiell feindlich (oder auch nur skeptisch) gegenüber stünde, im Gegenteil: Eher scheint er zu meinen,

1 Zwischen 1971 und 1973 realisierte Bailblé mit einer Gruppe von FilmemacherInnen vier mittellange, politisch motivierte Dokumentarfilme über Arbeitsbedingungen und -kämpfe in Frankreich.

2 Zitiert aus einer E-Mail an den Verfasser vom 18.06.2007; Übers. GK.

3 Für den Unterrichtsgebrauch bestimmt, veröffentlicht Bailblé zeitgleich an der Universität Paris VIII, an der er seit 1973 unterrichtet, eine ausführliche «Einführung in die Kinotechnik» (Bailblé 1977b), auf der die *Cahiers du Cinéma*-Serie basiert. Deren erster Teil ist übrigens 1979 auch auf Englisch in der Zeitschrift *Screen Education* erschienen (Bailblé 1979/80).

dass diese nur bei genauerer Kenntnis des Apparates in seiner physiologischen und psychologischen Wirkung plausibel und fruchtbar gemacht werden können und dass man den in der Technik versteckten Latenzen und problematischen Dispositionen nur entkommen kann, wenn man sie wirklich versteht (Jacques Lacans Schriften sind im Übrigen – auch terminologisch – wichtige Referenzen in beiden Teilen der «Programmation»-Reihe wie auch in späteren Schriften).

Die These, nach der das Sehen im Kino in gewissen Hinsichten demjenigen des Kleinkindes (etwa bis zum sechsten Lebensmonat) nachempfunden ist, die noch in «Programmation du régard» die wahrnehmungsphysiologischen Erläuterungen anleitet, verschwindet mit der Zeit. Die schon hier formulierten Erkenntnisse bezüglich der unterschiedlichen Schärfezonen sowie der Größen-, Form-, Farb-, Distanzkonstanzen des normalen Blicks, die jeweils auf gewisse Weise im Kinobild suspendiert sind (so dass andere Tiefenraumindizes genutzt werden müssen), tauchen allerdings – im Detail jeweils aufgrund neuerer Erkenntnisse korrigiert oder präzisiert – noch in seinen jüngeren Arbeiten auf.

Hinzuweisen ist besonders auf den Pionier-Charakter seiner Schrift zum Kino-Ton. Die Kenntnisse und theoretischen Schlussfolgerungen, die Bailblé schon 1978/79 zieht, sind zu diesem Zeitpunkt einzigartig und werden im deutschsprachigen Raum erst in den späten 1990er Jahren durch die Arbeit von Barbara Flückiger (2001) eingeholt. Beide verbindet nicht nur das Detailwissen über die Funktionsweise der akustischen Wahrnehmung wie über ton(re)produzierende Technik(en). Auch bringen beide diese Kenntnisse in Anschlag, um die besondere Hörsituation im Kino zu erläutern und die Probleme, vor die dieses Arrangement Filmemacher und Sounddesigner stellt.[4]

Für einen Sammelband zum filmtheoretischen Unterricht an der Reform-Universität Paris VIII (Vincennes) synthetisiert und erweitert Bailblé seine Ergebnisse zum ersten Artikel, der das Thema auch im Titel trägt: «Un dispositif parmi d'autres» (1979). Dieser Text ist gleichzeitig derjenige, der am engsten entlang der Prämissen der Dispositivtheorie von Jean-Louis Baudry argumentiert.[5]

4 Mit dem Unterschied allerdings, dass Flückiger auch detaillierte Analysen der Tonspuren einzelner Filme leistet. Von Bailblés neueren Arbeiten zum Ton ist übrigens «L'image frontale, l'espace spatial» (1998) sehr lesenwert. Dort beschreibt er die Entwicklung vom Mono- über den Stereo- zum Surround-Sound und die komplexen und teilweise paradoxalen Bild-Ton-Beziehungen, die sich jeweils im Kinosaal ergeben können.

5 So heißt es dort beispielsweise in der einleitenden Passage, ganz im Baudry-Metz'schen Duktus: «Bei jeder Vorführung wird der Zuschauer zu einem freiwilli-

Differenzielle Analyse

Ausgerechnet in der letzen Ausgabe von *Cinéthique*, der Zeitschrift, die 1969 und 1970 die Steine der Dispositivtheorie überhaupt erst ins Rollen brachte,[6] setzt Bailblé (1984) seine Auseinandersetzung mit der Kinotechnik fort. Dieser Text ist insofern wichtig, als Bailblé hier die Ziele seiner Arbeit noch einmal klar formuliert:

> Es geht darum, die neueren Ergebnisse der Neurowissenschaften und die Erfolge der Wahrnehmungswissenschaften als Werkzeuge zu einer Untersuchung der audiovisuellen Produkte zu benutzen. Zunächst, um die Manipulationen durch die kadriert-montierten Bilder zu entlarven. Dann um bestimmte narrative Anordnungen […] zu beleuchten. Schließlich, um Funktionsweisen vorzuschlagen, die weniger manipulativ und ‹transparent› wären (Bailblé 1984, 9; Übers. GK).

Im selben Abschnitt formuliert Bailblé aber auch ein gewisses epistemologisches Programm: Er will untersuchen, inwiefern die Wahrnehmungspsychologie überhaupt als wissenschaftlich fundiert gelten und wie man sich ihrer zur Analyse der Kinosituation bedienen kann. Als problematisch erscheint ihm die allgemein die sozialen Bedingungen vernachlässigende Herangehensweise der Psychologie, die entweder die generellen psychischen Funktionen einer Art Idealsubjekt beschreibt oder, wenn es um Individuen geht, den größeren sozialen Kontext völlig ausblendet (und allenfalls auf die individuelle Geschichte, die ‹Erfahrungen› verweist). Zum anderen kritisiert er die Blindheit der Psychologie für die (sexuellen) Begierden und Triebe. Derart postuliere auch die Perzeptionspsychologie meist ein doppelt neutral(isiert)es Wahrnehmungssubjekt.

Zur Orientierung im Dickicht der Wahrnehmungstheorien diskutiert Bailblé – entlang der sich gegenüberstehenden Positionen von

gen Gefangenen einer Illusion. Halluzination, Reise, Träumerei, Traum, Realität oder intensivierte Repräsentation? Ohne Frage von allem ein bisschen zugleich. Kino eben, ein von der amerikanischen Industrie ausgetüfteltes, vom Talent der Regisseure verfeinertes und vom Eifer der Bankiers oder Verleiher verbreitetes Dispositiv. Eine gut funktionierende Illusion in jedem Fall. Weder ganz eingeschlafen noch völlig wach, senkt der Zuschauer seinen Wachzustand genügend ab, um die Zensur [des Bewusstseins; GK] aufzuheben und sich der Regression hinzugeben» (Bailblé 1979, 63; Übers. GK). Vgl. Baudry (2003b) und Metz (2000).

6 Pleynet/Thibaudeau 2003; Leblanc 1969; Fargier 1969; LeGrivès/Luciani 1969; Baudry 2003a; Cinéthique 1971. Vgl. Winkler 1992 sowie Kirsten 2007 u. Kirsten i. Vorb.

Nativismus vs. Empirismus, Atomismus vs. Holismus sowie Funktionalismus vs. Formalismus – die neueren, zwischen den binären Polen oft vermittelnden Erkenntnisse der Neurowissenschaften. Außerdem gibt er einen kurzen Einblick in die Ansätze der Gestalttheorie, der genetischen Psychologie (Piaget), des Transaktionalismus, der sensotonischen Theorie, der «Psychophysik» (Gibson) und der am Computermodell orientierten Kognitionstheorie(n). Bei der Rückkehr zu der Frage, wie sich denn nun deren Ergebnisse für die Analyse von Bildern und Tönen im Kino nutzen lassen, gibt Bailblé eine Antwort, die ab diesem Zeitpunkt für seine Studien methodologisch entscheidend ist:

> Wie soll man also die wissenschaftlichen Ergebnisse auf die künstlerischen Gebiete anwenden? Wie gelangt man von der (polymodalen und dreidimensionalen) Perzeption zur (bimodalen: audiovisuellen und zweidimensionalen) Repräsentation? Ohne Frage durch die *differenzielle Analyse* dieser beiden Räume (Bailblé 1984, 17; Übers. u. Herv. GK).

Und deren Unterschiede ließen sich in der Tat mit wissenschaftlichen Mitteln nachvollziehen.

Mit dieser im Vorwort seiner – erst sehr viel später fertiggestellten – Dissertation unter dem Stichwort ‹approche art/science› noch einmal ausbuchstabierten Methode der Nutzung (natur)wissenschaftlicher Erkenntnisse zur Beschreibung der Funktionsweise künstlerischer Medien analysiert Bailblé die Differenzen zwischen der Kinorezeption und der natürlichen Alltagswahrnehmung.[7] Durch das Kinodispositiv würden Gedächtnis, Wahrnehmung, Aufmerksamkeit und Emotion der Rezipienten dermaßen anders (als unter normalen Umständen) in Anspruch genommen, dass die Beschreibung dieser Unterschiede erhellend für eine Ästhetik des Kinos werden könne. Seine Leitfrage lautet, wie die apparativ installierten Differenzen die von den Filmen suggerierten kognitiven Aktivitäten der Zuschauer überhaupt erst ermöglichen: «[...] en quoi les différences perceptives installées par le cinéma autorisent-elles les agencements cognitifs et attentionnels proposés par les films?» (Bailblé 1999, 13). Bevor sich die Kognitivisten Gedanken machen über das *triggern* der Rezipienten durch *cues* im filmischen *syuzhet*, sollten sie sich fragen – so ließe sich Bailblé vielleicht

7 Mit diesem Ansatz steht Bailblé in der Tradition von Rudolf Arnheim (2002) und in der der Filmologie, insbesondere von Albert Michotte van den Berck (2003). Als weitere Haupteinflüsse (neben den diversen Wahrnehmungstheorien) können Burch (1969; 1990) sowie die Arbeiten von Hochberg/Brooks (z.B. 1978; 1996) gelten.

zuspitzen – in welcher (materiellen) Form dies im Kino überhaupt geschehen kann. In diesem Sinn versteht er das Dispositiv als ‹Träger- oder Basisstruktur› filmischer Narration.

Dessen Analyse ergibt schon auf der Bildebene mehrere Differenzen zur Normalwahrnehmung, die sich in Verbindung bringen lassen mit bestimmten kinematographischen Techniken oder Stilelementen. Während sich beispielsweise beim menschlichen Sehapparat mehrere Schärfezonen unterscheiden lassen, ein Schärfezentrum von zwei mal 2,5° («le pinceau du regard»), eine noch recht klare Umgebung von etwa 40° und eine undeutliche Peripherie, zu der auch die Schemen des eigenen Körpers gehören, bietet das Kinobild eine gleichmäßig scharfe Fläche in konstanter Entfernung. Diese verhindert zwar die binokulare Konvergenz in verschiedenen Tiefenebenen (was dazu führt, dass Entfernungen nicht wie in der Wirklichkeit im Gehirn errechnet werden können), erlaubt aber ein Abtasten durch die Blicksprünge (Sakkaden) der Zuschauerin und damit den «effet de fenêtre»:

> Es handelt sich also um die Einführung eines visuellen Freiheitsgrades, nämlich die Möglichkeit des okularmotorischen Abtastens, durch die die Perspektive eine ‹Blickfalle›, ein kadriertes Pseudo-Objektfeld geschaffen hat. Da der Zuschauer das Bild überfliegen und seine eigenen Entdeckungen machen kann, akzeptiert er, an die Stelle des vorherigen Beobachters zu treten […]. Der ‹Pinsel› des Blicks (im 5°-Winkel) erfasst nicht die gesamte Leinwand (40° im 1,37-Format; 50° bei 1,66 und 65° bei 1,85): Er hält an, bleibt an einer Stelle hängen oder bricht wieder auf und springt weiter. So imitiert das perspektivische Bild das normale frontale, vom Betrachterkörper gewissermaßen gerahmte Blickfeld – abgesehen davon, dass nun die optische Schärfe die gesamte visuelle Pyramide umfasst. Infolgedessen ermöglicht die Leinwand, die das Blickfeld ausfüllt, dem Zuschauer eine mobile Erkundung mit den Augen auf der gesamten Fläche, ohne je auf die kleinste Ungenauigkeit zu treffen (Bailblé 1999, 148f, Übers. GK).

Während der erste Freiheitsgrad des Sehens durch das Kinobild also dergestalt rekonstruiert wird, sind der zweite (Kopf und Oberkörper drehen) und der dritte Freiheitsgrad (die Bewegung im Raum) im Kinodispositiv inhibiert. An deren Stelle tritt ein neuer, artifizieller und dem Kino eigener «quatrième dégrée de liberté»: die Montage. Auch letztere aber steht insofern im Einklang mit den physiologischen Bedingungen des Sehens, als während einer normalen Sakkade die optische Information auf zehn Prozent ihrer normalen Stärke abgesenkt

wird – und so die optisch heterogene Information von verschiedenen Punkten im Blickfeld zu einem Gesamteindruck synthetisiert werden kann. Dieser Mechanismus könnte die sanfte Integration von Schnitten erklären. Erleichtert wird die kognitive Akzeptanz der Bildsprünge (der Filmmontage) nach Bailblé zudem durch die den Zuschauer umgebende Dunkelheit – aufgrund derer die eigenen Körperschemen kaum noch mitgesehen werden – und durch bestimmte Montageregeln. Die empirische 30°-Regel, die besagt, dass ein Umschnitt (am gleichen Ort) in den allermeisten Fällen nur auf eine Einstellung mit einem mindestens um 30° verschobenen Kamerawinkel gemacht wird,[8] lässt sich nach Bailblé (1999, 87) und Laurent Jullier (2002, 88), der sich Bailblé in diesem wie in vielen anderen Punkten anschließt, in diesem Zusammenhang folgendermaßen erklären: Da die Sakkadenwinkel beim Mitverfolgen einer Bewegung oder bei einer Orientierung im Raum normalerweise nicht größer als 15° sind, muss der Umschnittwinkel mindestens 30° betragen (2x15°, da es sich um zwei aufeinanderfolgende Einstellungen handelt), um nicht unangenehm als Verwackelung oder Bildstörung aufzufallen, sondern als Schnitt (der dann einer Reorientierung des Sehens entspricht) erkennbar zu sein.

Konzeption des Dispositivs

An diesem Beispiel wird deutlich, wie Claude Bailblé das kinematographische Dispositiv versteht: als Ensemble von struktureller Technik (die Anordnung spezifisch konstruierter optisch-akustischer Maschinen) und inszenatorischen Techniken (Kadrierungs- und Montageregeln, etc.), die aufeinander verweisen und in Hinblick auf die Aufnahmekapazitäten des menschlichen Perzeptions- und Kognitionsapparats entwickelt wurden. Es handelt sich dergestalt um einen (sich historisch verändernden) materiell-ästhetischen Möglichkeitsrahmen, den die Filmemacher auf unterschiedliche Weise füllen können. Das Dispositiv zwingt nicht zur Erzielung bestimmter Effekte, sondern bietet viel-

8 Der m.W. Erste, der diese empirische (nicht konventionelle) Regel ausführlich beschrieb, war Noël Burch: «Es handelt sich um eine Regel, die sich empirisch in den 1920er Jahren bestätigt hat und die besagt, dass sich jede neue Achse auf ein gleiches Objekt um einen Winkel von mindestens 30° von der vorherigen unterscheidet. Man hatte festgestellt, dass Einstellungswechsel von weniger als 30° (zumindest wenn es sich nicht um einen Schnitt auf derselben Achse handelt), einen sogenannten ‹Sprung› erzeugen, eine Art Störung, die sich aus der zu geringen Klarheit des Wechsels ergibt: Die neue Einstellung hat keine ausreichende Autonomie, vor allem dann, wenn die Einstellungsgrößen ähnlich sind» (Burch 1969, 60; Übers. GK).

mehr gewisse Repräsentationspotenziale, deren Funktionsgrundlage im und Wirkungen auf den menschlichen Kognitionsapparat Bailblé zu erklären versucht.

Persönlich votiert er zwar für ein ambivalentes, poetisches Kino, das an die Reflexionen der Zuschauerin appelliert. Dessen breitere Realisierung sieht er jedoch nicht durch das Dispositiv selbst, sondern vielmehr durch dessen sozio-politisch-kulturelle ‹Rahmung› (vgl. Hickethier 1995, 69ff) verhindert, u.a. durch die klare Trennung von Arbeitstag und Freizeitvergnügen: «[...] la journée de travail sans émotion s'inverse en émotion sans travail» (Bailblé 1999, 233).

Der folgende, bislang unveröffentlichte Text Claude Bailblés, den *montage AV* in deutscher Übersetzung vorstellt, bietet eine Einführung in die Überlegungen des Dispositivtheoretikers. Während Bailblé in den ersten beiden Teilen noch einmal die Besonderheiten des Kinodispositivs in seinen Grundzügen erläutert (unter besonderer Berücksichtigung dessen zeitlicher Dimensionen, aber unter Verzicht auf wahrnehmungsphysiologische und -psychologische Details), bietet der dritte Teil eine Reflexion auf den besonderen Status des kinematographischen Bildes. Sie basiert zum einen auf der Annahme, dass das Filmbild gewissermaßen in einem 2,5-dimensionalen Stadium der visuellen Wahrnehmung operiert. Dieser Tatsache sowie der Projektion auf die zweidimensionale Kinoleinwand werden einige der strukturellen Spezifika des Kinobildes zugeschrieben. Zum anderen stellt Bailblé Überlegungen darüber an, welche Implikationen die Entdeckung der ‹Spiegelneuronen› für das Verständnis der intellektuellen und emotionalen Involvierung der Rezipienten im Kinodispositiv haben könnten.

Literatur

Arnheim, Rudolf (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bailblé, Claude (1977a) Programmation du regard (1). In: *Cahiers du Cinéma*, 281 (Oktober 1977), S. 5–19; (2). In: *Cahiers du Cinéma*, 282 (November 1977), S. 5–20.

— (1977b) *Introduction à la technique cinéma. L'image, le son*. Université de Paris VIII.

— (1978/79) Programmation de l'écoute (1). In: *Cahiers du Cinéma*, 292 (September 1978), S. 53–59; (2). In: *Cahiers du Cinéma*, 293 (Oktober 1978), S. 5-12; (3). In: *Cahiers du Cinéma*, 297 (Februar 1979), S. 44–54; (4). In: *Cahiers du Cinéma*, 299 (April 1979), S. 18–27.

— (1979) Un Dispositif parmi d'autres. In: *Du Cinéma selon Vincennes*. Hg. v. Département d'études cinématographiques et audio-visuelles de l'Université Paris VIII. Paris: L'Herminier, S. 27-66.
— (1979/80) Programming the look. In: *Screen Education*, 32/33, S. 99–131.
— (1984) Images: l'a-perçu des perceptions. In: *Cinéthique*, 35 (Mai 1984), S. 8–19.
— (1998) L›image frontale, le son spatial. In: *Cinéma et dernières technologies*. Hg. v. Frank Beau, Philippe Dubois & Gérard Leblanc. Paris: INA-DeBoeck, S. 225–249.
— (1999) *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*. Diss. Paris: Université de Paris VIII.
— / Marie, Michel / Ropars, Marie-Claire (1974) *Muriel. Histoire d'une recherche.* Paris: Éditions Galilée.
Baudry, Jean-Louis (2003a) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Riesinger 2003, S. 27-39. [Zuerst französisch als: Cinéma: Effets idéologiques de l'appareil de base. In: *Cinéthique*, 9/10, 1970, S. 1–8.]
— (2003b) Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Riesinger 2003, S. 41-62. [Zuerst französisch als: Le dispositif: approches metapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications*, 23, 1975, S. 56–72.]
Burch, Noël (1969) *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
— (1990) *Life to Those Shadows.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
Cinéthique (Texte Collectif) (1971). In: *Cinéthique*, 9/10, S. 1–70.
Fargier, Jean-Paul (1969) La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma – politique. In: *Cinéthique*, 5, S. 15–21.
Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films.* Marburg: Schüren.
Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *MontageAV* 4,1, S. 63–83.
Hochberg, Julian / Brooks, Virginia (1978) The Perception of Motion Pictures. In: *Handbook of Perception. Vol. 10: Perceptual Ecology.* Hg. v. Edward C. Carterette & Morton P. Friedman. London: Academic Press, S. 259–304.
— (1996) Movies in the Mind's Eye. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies.* Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, S. 368–387.
Jullier, Laurent (2002) *Cinéma et Cognition*. Paris: L'Harmattan.
Kirsten, Guido (2007) Genèse d'un concept et ses avatars. La naissance de la théorie du dispositif cinématographique. In: *Cahier Louis Lumière*, 4, S. 8–16.
— Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik. In: *Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Pader-*

born 2007. Hg. v. Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey & Andrea Nolte. Marburg: Schüren [i.Vorb.].

Leblanc, Gérard (1969) Direction. In: *Cinéthique*, 5, S. 1–8.

LeGrivès, Eliane / Luciani, Simon (1969) Naissance d'une théorie. In: *Cinéthique*, 5, S. 45–47.

Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino.* Münster: Nodus Publikationen. [Zuerst französisch als: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Unions Générale d'Éditions 1977.]

Michotte van den Berck, Albert (2003) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion. In: *Montage AV* 12,2, S. 110–125. [Zuerst französisch als: Le caractère de ‹réalité› des projections cinématographiques. In: *Revue Internationale de Filmologie*, 1, 1947/48, S. 249–261.]

Pleynet, Marcelin/Thibaudeau, Jean (2003) Ökonomisches, Ideologisches, Formales (Interview mit Gérard Leblanc). In: Riesinger 2003, S. 11–25. [Zuerst französisch als: Économique, idéologique, formel. In: *Cinéthique*, 3, 1969, S. 7–14.]

Riesinger, Robert (Hg.) (2003) *Der kinematographische Apparat*. Münster: Nodus Publikationen.