

Standpunkte

Nicole Gronemeyer

Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien

In den „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, die im letzten Heft der *MEDIENwissenschaft* an dieser Stelle erschienen sind, wies Joachim Paech darauf hin, daß die Rezeption der sogenannten ‘Apparatus-Debatte’, in deren theoretischem Zusammenhang sein Aufsatz steht, in Deutschland erst Mitte der achtziger Jahre einsetzte und, so möchte ich hinzufügen, hier bis heute zu keiner gemeinsamen Basis gefunden hat. Dies ist insofern bedauerlich, als durch die Apparatus-Theorie, wie sie zunächst in Frankreich und später dann vorwiegend im Zusammenhang der feministischen Filmtheorie in den USA und England entwickelt wurde, eine Erweiterung der Filmwissenschaft zu einer umfassenderen Theorie des Kinos und des Betrachters möglich geworden ist. Ich möchte deshalb Paechs Hinweise auf die Rezeption der Apparatus-Debatte in der deutschen Film- und Medienwissenschaft ergänzen, um damit zu einem neuen Nachdenken über die Möglichkeiten eines solchen Modells anzuregen. Von besonderer Bedeutung scheint mir dabei die Frage zu sein, welchen Beitrag die Apparatus-Debatte für eine Rekonstruktion der Geschichte visueller Medien über den Bereich des Films hinaus leisten kann.

1. Die Apparatus-Debatte: Technik als Ideologie

Die Bedingungen der Wirksamkeit des Films auf den Zuschauer im Kino wurden in der französischen Filmtheorie der siebziger Jahre untersucht. Während in den semiotischen Ansätzen aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre versucht wurde, den Film als ein regelhaftes symbolisches System vergleichbar der Sprache zu analysieren, galt die Aufmerksamkeit der Apparatus-Debatte nun der besonderen Rolle der technischen Apparatur des Kinos. Technik galt nicht mehr als eine selbst neutrale Voraussetzung der Kommunikation mit dem Zuschauer, sondern als deren integraler Bestandteil. Mit dem Versuch einer Dekonstruktion der Stellung, die die kinematographische Technik bei der Konstitution des symbolischen Systems des Films einnahm, wendeten die Apparatus-Theoretiker eine Überlegung auf eine konkrete Technik an, die in allgemeiner Form bereits von Vertretern der Frankfurter Schule Mitte der sechziger Jahre formuliert worden war:

„Nicht erst ihre Verwendung, sondern schon die Technik ist Herrschaft (über die Natur und über den Menschen), methodische, wissenschaftliche, berechnete und berechnende Herrschaft. Bestimmte Zwecke und Interessen der Herrschaft sind nicht erst ‚nachträglich‘ und von außen der Technik oktroyiert – sie gehen schon in die Konstruktion des technischen Apparats selbst ein: die Technik ist jeweils ein geschichtlich-gesellschaftliches Projekt; in ihr ist projiziert, was eine Gesellschaft und die sie beherrschenden Interessen mit den Menschen und mit den Dingen zu machen gedenken.“¹

Der in der Technik implementierte ideologische Charakter des Films wurde an zwei wesentlichen Punkten analysiert: Zum einen galt die Aufmerksamkeit der zentralen Stellung der Kamera und mit ihr der Festschreibung der zentralperspektivischen Raumkonstruktion und zum zweiten dem Umfeld der Rezeption des Zuschauers im Kino. Beide Aspekte wurden in den wichtigsten Texten der französischen Apparatus-Debatte, zwei Aufsätzen des Filmtheoretikers Jean-Louis Baudry, thematisiert. In seinem ersten Aufsatz, „Effets idéologiques produits par l'appareil de base“², der 1970 in der Zeitschrift *Cinéthique* erschien, thematisierte Baudry zunächst die Bedeutung der Kamera als Teil des sogenannten Basisapparates. Ihre Gewichtung relativierte sich dann zugunsten der Anordnung des Zuschauers im Kinosaal, bezeichnet als 'Dispositif', die den eigentlichen Technikaspekt schon überschritt. Die Bedingungen dieser Anordnung waren dann das Thema des zweiten Aufsatzes: „Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité“³ erschien 1975 in der Zeitschrift *Communications*.

Baudrys Aufsätze sind die grundlegenden historischen Bezugspunkte auch der deutschen Medientheorie; deshalb werde ich zunächst näher auf ihre wichtigsten Thesen eingehen. Zu erörtern sein werden außerdem die Folgen, die die miteinander unvereinbaren Ergebnisse aus beiden Aufsätzen für die nachfolgende Debatte gehabt haben.

2. Die Konstitution des zentralperspektivischen Raumes durch die Kamera als Ausgangspunkt der Analyse Jean-Louis Baudrys

„Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ richtete sein Augenmerk weg von der Analyse der Inhalte des Films auf die technischen Grundlagen und ihre spezifischen Eigenschaften, die den Film erst konstituieren. Eine zentrale Position in der Analyse nahm dabei zunächst die Kamera als Teil des Basisapparates (*appareil de base*) ein. Für Baudry war die Kamera als Ort der Einschreibung entgegen einer naiven Technikauffassung nicht neutral, sondern sie transformierte das „objektiv Real“ („*le réel objectif*“) nach bestimmten Gesetzen.

„Fabriziert nach dem Modell der Camera Obscura, erlaubt die Kamera die Konstruktion eines Bildes analog den perspektivischen Projektionen, wie sie von der italienischen Renaissance entwickelt worden sind.“⁴

Der zentralperspektivische Raum sei ein homogener Raum, so Baudry, der auf einen Zentrumspunkt hin ausgerichtet sei, den Theoretiker der Zentralperspektive zu Recht mit 'Subjekt' bezeichnet hätten. Auf diesen Punkt hin sei das Bild konstruiert als Ursprung und aktiver Sitz des Sinns. Bei der Aufnahme fiele dieser zentrale Punkt mit dem einzelnen Auge der Kamera zusammen.

Dieses starre System, welches in dieser Form zur Beschreibung von Tafelbildern entwickelt worden war, hatte für Baudry auch für 'bewegte' Bilder Geltung. Der fixierten Stellung des Augen-Subjekts konnte auch nicht die Vielzahl der Blickpunkte entgegenwirken, die eine Kamerabewegung aufzeichnet, da diese Bilder als isolierte Bilder keinen Sinn hatten. Für Baudry war kennzeichnend für den Film,

daß die minimale Differenz zwischen den einzelnen Bildern, die bei der Aufnahme ausgewählt wurde, in der Projektion verleugnet wurde. Mit der Illusion von Kontinuität stellte sich für den Betrachter Sinn her. Erst Störungen der Projektion brachten den Zuschauer zurück zur Diskontinuität und damit zum Bewußtsein von der technischen Apparatur. Die negierte Differenz zwischen den Einzelbildern war Baudrys Deutung zufolge der grundlegende ideologische Effekt des Basisapparates.

Dieser Effekt wurde für ihn unterstützt durch zwei weitere Faktoren, die als Teil des Basisapparates Kamera und Projektion ergänzen: Zum einen werde auf inhaltlicher Ebene durch Drehbuch und narrative Montage gewährleistet, daß das Empfinden von Kontinuität nicht zerstört werde. Der zweite Faktor betraf die Anordnung, in der sich der Zuschauer in der spezifischen Situation der Projektion eines Filmes im Kino befindet. An dieser Stelle führte Baudry einen neuen Begriff ein:

„Aber damit der so beschriebene Mechanismus seine Rolle als ideologische Maschine wirksam spielen kann, muß eine weitere Ergänzungsfunktion hinzugefügt werden, die durch ein besonderes Dispositiv vorbereitet wird.“⁵

Der Begriff ‘Dispositiv’ ist die durch die Texte Foucaults bereits in Deutschland eingeführte Übersetzung von ‘dispositif’, mit dem bei Baudry jedoch zunächst nichts anderes als eine im technischen Sinne physische, *räumliche Anordnung* gemeint ist. Beschrieben wurde damit die spezifische räumliche Anordnung im Kino: In einem geschlossenen dunklen Raum betrachtet der bewegungslose Zuschauer die Projektion, die von einem unsichtbaren Ort hinter seinem Kopf ausgestrahlt wird und auf der Leinwand ihm gegenüber erscheint. Baudrys Darstellung des Dispositivs ermöglichte ihm nun eine psychoanalytische Interpretation der Situation, in die sich der Zuschauer im Kino begab:

„Die Disposition der verschiedenen Elemente – der Projektor, der ‚dunkle Saal‘ (salle obscure), die Leinwand – rekonstruiert (außer daß sie in auffällender Weise die mise-en-scène der Höhle wiederherstellt, das exemplarische Dekor aller Transzendenz und das topologische Modell des Idealismus) das für die Auslösung der von Lacan entdeckten Spiegelphase notwendige Dispositiv.“⁶

Lacan hatte in seinem Aufsatz über „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“⁷ den Jubel, mit dem Säuglinge zwischen 6 bis 18 Monaten auf ihr Spiegelbild reagieren, als eine Art Substitut für die noch fehlende Verfügung über den Körper gedeutet, die die Konstituierung des ‘Ich’ vorwegnimmt. Ich-Identität ist im Sinne Lacans somit nichts ursprünglich Gegebenes, sondern verdankt sich einer äußeren Vergegenständlichung des eigenen Bildes.

Baudry betonte, daß Lacans Analyse des Spiegelstadiums auf zwei Bedingungen beruht, die auch für die Anordnung des Zuschauers im Kino kennzeichnend sind: Die Aufhebung der Motorik und die Prädominanz der visuellen Funktion. Aus dieser Analogie leitete Baudry die Begründung für die Identifikation des Zuschauers mit dem Bild auf der Leinwand ab. Da nun aber die Leinwand alles abbildet, nur nicht den Körper des Betrachters, identifiziert sich der Zuschauer weniger mit

dem, was dargestellt wird, als mit dem, was das Dargestellte in Bewegung setzt, also mit dem Blick der Kamera.

„Man kann hier gut die spezifische Funktion, die das Kino als Träger und Instrument von Ideologie erfüllt, profilieren: es konstituiert das ‚Subjekt‘ durch die illusorische Absteckung einer zentralen Stellung (sei es nun die eines Gottes oder eines andern Substituts).“⁸

Baudrys Analyse der ideologischen Effekte der technischen Grundlagen des Kinos kommt somit zu folgendem Ergebnis: Die Kamera schreibt das „objektiv Reale“ – das ‚Reale des Objektivs‘ – nach dem Modell des zentralperspektivischen Abbildungssystems fest. Die Zentralperspektive schafft einen Raum ausgerichtet auf einen Zentrumspunkt, welcher mit dem Kameraauge zusammenfällt. Auch die Vielzahl von Einzelbildern der Kamera zerstört nicht diesen Raumeindruck, da die Projektion den Eindruck von Kontinuität wiederherstellt. Das Dispositiv des Kinos tritt ergänzend dazu, um die Identifikation des Zuschauers mit dem Auge der Kamera zu ermöglichen. Diese Identifikation verursacht die Konstitution des Subjekts in einer zentralen Stellung.

Die Bedeutung von Baudrys Gleichsetzung von Lacans Beschreibung des Spiegelstadiums mit dem Dispositiv, also der topologische Anordnung des Zuschauers im Kino, ist, wie Hartmut Winkler schrieb, darin zu sehen, „daß die Identifikation, mit der der Zuschauer sein Verhältnis zum Leinwandgeschehen aufbaut, nicht ein psychischer Luxus, oder ‚allgemein-menschlich‘, sondern ein durch die Maschinerie selbst konstituierter Mechanismus ist.“⁹

Baudry zufolge ist der Zuschauer im Kino ähnlich wie das Kleinkind bei Lacan der Kontrolle über seinen Körper enthoben und auf seinen Sehsinn reduziert. Das Dispositiv des Kinos ist die notwendige Voraussetzung für die Identifikation mit dem Zentrumspunkt des zentralperspektivischen Filmbildes, das den Zuschauer in eine überhöhte und distanzierte Position zum Dargestellten versetzt. Diese Analyse Baudrys, die auf der Bedeutung beruhte, die er der Zentralperspektive beimaß, schien jedoch nicht seine Erfahrungen als Kinogänger wiederzuspiegeln. In einem zweiten Aufsatz, der sich allein auf das Dispositiv beschränkte, kam er zu einer völlig entgegengesetzten Beurteilung des Zuschauers.

3. Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks

In seinem zweiten Aufsatz „Das Dispositiv“ von 1975 unterschied Baudry wiederum zwischen dem Basisapparat und dem Dispositiv:

„D’une façon générale, nous distinguons appareil de base, qui concerne l’ensemble de l’appareillage et des opérations nécessaires à la production d’un film et à sa projection, du dispositif, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s’adresse la projection est inclus. Ainsi l’appareil de base comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection.“¹⁰

Wie auch in seinem ersten Text wurde hier das Dispositiv erneut als eine Teilmenge des Basisapparates definiert, das die räumliche Anordnung der für die Projektion notwendigen Elemente, also Projektor, dunkler Saal und Leinwand einschließlich des Zuschauers, bezeichnete. Die übrigen Elemente des Basisapparates wurden an dieser Stelle jedoch nicht erörtert.

Baudry machte nun eine Überlegung zum Thema, die bereits im ersten Aufsatz am Rande Erwähnung fand. Kann es, so fragte er, ein Zufall sein, daß Platon in seinem Höhlengleichnis so viel Mühe darauf verwendet hat, präzise die Anordnung zu beschreiben, in der sich seine Bewohner befinden?

Die Elemente, die Platons Modell zugrunde liegen, sind die dunkle Höhle, darin Gefangene, deren Unbeweglichkeit sie daran hindert, die Schattenbilder, die ein Feuer über ihnen hinter ihrem Rücken auf eine Wand vor ihnen projiziert, auf ihre Realität zu überprüfen. Baudry schloß nun aus der Bedeutung, die Platon der minutiösen Beschreibung der räumlichen Anordnung in Platons Höhle beimaß, daß es gerade das Dispositiv ist, das die Illusion erzeugt, und nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen.

Verkürzt läßt sich Baudrys weitere Argumentation wie folgt referieren: Aus der Ähnlichkeit der Anordnung des Zuschauers in Höhle und Kino leitete Baudry den unbewußten Wunsch ab, ein noch älteres Dispositiv nachzubilden. Im Kino wie auch in Platons Höhle werde das Ich in einen Zustand der Regression versetzt. Ursachen seien die Dunkelheit des Saals, die Passivität der Situation, die Projektion von Bewegungsbildern und die erzwungene Immobilität des Betrachters. Diese Anordnung sei der des psychischen Apparates im Traum ähnlich. Der Zustand der Regression rücke das Subjekt in eine seinem Entwicklungsstand vorherliegende Position. Wirksam sei „die Rückkehr zu einem relativen Narzismus und stärker noch zu einer Form des Realitätsbezugs, die man als umhüllend bezeichnen könnte und in der die Grenzen des eigenen Körpers und der Außenwelt nicht genau festgelegt sind.“¹¹ Das Dispositiv des Kinos, das eine Überprüfung des Realitätseindrucks durch die erzwungene Unbeweglichkeit nicht möglich mache, versetze den Zuschauer in einen lustvollen Zustand der Regression ähnlich dem des Kleinkindes, für dessen Wahrnehmung sich innere und äußere Eindrücke ununterscheidbar vermischten. Die Filmbilder erhielten somit quasi den Charakter einer durch das Subjekt erzeugten Halluzination:

„Der halluzinatorische Charakter, die fehlende Unterscheidung zwischen Vorstellung und Wahrnehmung – die als Wahrnehmung vermittelte Vorstellung, die den Glauben an die Realität des Traums bedingt, entspricht der fehlenden Unterscheidung zwischen Aktiv und Passiv, zwischen Handeln und Erleiden, zwischen Körpergrenzen (Körper/Brust), zwischen Essen und Gegessenwerden: typisch für die orale Phase und verifiziert durch die Entwicklung des Subjekts auf der Leinwand. Aus denselben Gründen befindet man sich auf der Bahn der spezifischen Art der Identifikation des Träumers mit seinem Traum, einer Identifikationsweise, die dem Spiegelstadium und der Ich-Bildung vorhergeht und deshalb eher auf der Durchlässigkeit beruht, auf einer Verschmelzung von Innen und Außen.“¹²

Die Identifikation, die nach Baudry hier stattfindet, ist nicht die mit dem Auge der Kamera, sondern bezieht sich auf das Geschehen auf der Leinwand. Die Nähe zum Dargestellten ist das Ergebnis einer Regression des Subjekts.

Baudrys Analyse des Dispositivs hatte demnach in diesem zweiten Aufsatz von 1975 eine entgegengesetzte Bewertung der Wirkung des Kinos und der Stellung des Betrachters zur Folge als in dem Vorausgehenden von 1970. Während vorher das 'Ich' mit Hilfe des Dispositivs erst entstehen konnte, löste es sich nun auf und machte einem regressiven Subjekt Platz, das zwischen sich und der Welt nicht mehr zu trennen vermochte. Zu solch unterschiedlichen Auffassungen konnte Baudry nur kommen, und dies möchte ich besonders unterstreichen, weil er das zentralperspektivische Bild, obwohl es Räumlichkeit konstituiert, nicht als einen Bestandteil der räumlichen Anordnung im Dispositiv betrachtete. Das Dispositiv schließt zwar als ein Element das Bild ein, allerdings nur in topographischer Hinsicht. Die Zentralperspektive aber ist ein Bestandteil der Kamera, so wie Baudry dies im ersten Aufsatz erörtert hatte. Erst unter der Voraussetzung, daß das Dispositiv die Zentralperspektive und damit die beschriebene Konstitution des Subjekts nicht enthielt, konnte Baudry zu dem Ergebnis kommen, daß das Dispositiv zu einem Zustand des Betrachters führt, der dem der Ich-Bildung vorausgeht.

Demgegenüber stellt sich die Verwendung von Baudrys Begriffen folgendermaßen dar: Die zentralperspektivische Raumkonstitution ist die wesentliche Determinante der Kamera, die die Realität ihrer Aufzeichnung strukturiert. Die Kamera gehört zum Basisapparat. Ein weiterer Teil des Basisapparats ist die Anordnung der Elemente einschließlich des Betrachters während der Projektion im Kino, bezeichnet als Dispositiv. Der Basisapparat umfaßt somit als Oberbegriff alle Elemente, die sich zur materialen Basis des Kinos zählen lassen.

Das homogene begriffliche Modell Baudrys verschleiert, daß die Analyse seiner einzelnen Bestandteile zu einander widersprechenden Ergebnissen geführt hat. So ist der Zuschauer zum einen das durch die Zentralperspektive distanzierte Subjekt und gleichzeitig durch das Dispositiv verschmolzen mit der Leinwand.

4. Die Rezeption Jean-Louis Baudrys in der deutschen Medienwissenschaft

Die längere Analyse der Texte Baudrys soll als ein kritischer Bezugspunkt bei der Beantwortung von zwei Fragen dienen: Wie hat man in der deutschen Medienwissenschaft das mit den Begriffen Basisapparat und Dispositiv eingeführte Modell Baudrys aufgegriffen? Insbesondere Hartmut Winkler, Siegfried Zielinski und Joachim Paech haben ihre eigenen Modelle in enger Auseinandersetzung mit Baudry entwickelt. Ihre je spezifischen Zugänge sollen im Folgenden erläutert werden. Im Zusammenhang damit stellt sich dann weiter die Frage, in welcher Weise sie auf Baudrys miteinander unvereinbare Bestimmungen des Betrachters reagiert haben.

4.1 Hartmut Winkler: Baudry via USA

Hartmut Winkler rekonstruierte in seinem Buch *Der filmische Raum und der Zuschauer*¹³ ausgehend von Baudry den weiteren Verlauf der Apparatus-Debatte. Wie der englische Titel dieser Debatte schon andeutet, gewannen beide Aufsätze Baudrys besonders in den USA und England ab Anfang der 80er Jahre an Einfluß. Während eine Rezeption der Apparatus-Theoretiker in Deutschland zunächst nicht stattfand, führten dort frühe englische Übersetzung der Texte Baudrys zu einer breiten Diskussion mit einer Vielzahl daraus hervorgegangener Aufsätze und Bücher¹⁴. Besonders auch die feministische Filmtheorie hat an die Apparatus-Theorie in ihrer psychoanalytischen Ausrichtung angeknüpft.

Erst nach der amerikanischen Debatte fand das Thema auch in Deutschland ab Mitte der achtziger Jahre Beachtung, so bei Joachim Paech zuerst 1985, bei Siegfried Zielinski 1989 und bei Hartmut Winkler 1992. Eine deutsche Übersetzung der Texte Baudrys lag erst ab 1993 bzw. 1994 vor.

Hartmut Winkler bezog sich im Gegensatz zu Paech und Zielinski nicht auf die französischen Originale von Baudrys Texten, sondern auf deren englische Übersetzung. Diese hat allerdings zu großen Mißverständnissen geführt, weil sie die fundamentale Unterscheidung von *appareil de base* und *dispositif* nicht übernommen hatte. Beide Begriffe wurden in der amerikanischen Fassung mit *apparatus* übersetzt. Die hier bereits zitierte Fußnote Baudrys¹⁵, die den Unterschied zwischen beiden Begriffen erklärt, wurden in einer frühen Übersetzung ausgelassen¹⁶. Selbst wenn man in der weiteren amerikanischen Rezeption Baudrys zum Teil wußte, daß es an dieser Stelle einen Unterschied gab, war man sich der ursprünglichen Bedeutung nicht mehr bewußt. So schrieb Joan Copjec in einer Rezension einer der wichtigen amerikanischen Publikationen zu diesem Thema¹⁷ über die unterschiedlichen Begriffe bei Baudry:

„[...] but to point out that our one word in English, apparatus, corresponds in French to two, appareil (apparatus, machine, device, camera) and dispositif (also apparatus or device, but primarily arrangement). The English titles of two of Baudry's essays – ‚The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus‘ and ‚The Apparatus‘ – disguise the fact that appareil is replaced in the second by dispositif. There is strategy in this. Appareil is usually used in a mechanical or anatomical sense, attached to an organ of reproduction. Dispositif can be used to signal an adherence to a philosophical tradition which includes, among others, Bachelard, Canguilhem, Foucault, which sets itself against the empiricist position that facts exist outside the science that discovers them.“¹⁸

Die Unterscheidung zwischen Dispositiv und Apparat war demnach für Copjec nicht viel mehr als ein Bekenntnis für eine bestimmte philosophische Richtung, kein inhaltlicher Unterschied. Eine Korrektur dieser Auffassung fand bislang nicht statt. So erklärt es sich, warum Winkler schrieb:

„Baudry hat in diesem zweiten Artikel nahezu alle Definitionen umgestülpt, die in der sonstigen Apparatusdebatte Konsens sind: So ist ‚Apparatus‘ hier

von Beginn an vor allem die Projektion, der Abspielort und nicht mehr primär die Kamera; der Vorgang der Aufnahme und der im Film vorentworfene Zuschauer treten hinter einen anderen Zuschauer zurück, der ebenfalls stark typisiert, nun aber seinen Platz im Kino eingenommen hat. ‚Raum‘ entsprechend ist nicht mehr der durch die Kamera konstituierte Bildraum, sondern der Saal der Projektion, in dem die technischen Bilder und die Projektionen des Zuschauers sich austauschen.“¹⁹

Da das Dispositiv in den USA zum Apparatus umgedeutet wurde, löste der zweite Aufsatz Baudrys, dort „The Apparatus“, bei Winkler allein Unbehagen über die für ihn falsche Verwendung eingeführter Begrifflichkeiten aus. Sein Interesse galt dementsprechend nur Baudrys erstem Aufsatz, hier insbesondere der Bedeutung der Kamera. Der Raum als ‚Saal der Projektion‘ hatte für ihn keine Bedeutung, ihm ging es um die Analyse des ‚filmischen Raumes‘, also des durch die Zentralperspektive konstituierten Bildraumes und des durch sie vorentworfenen Betrachters. Die Zentralperspektive wurde von Winkler als ein „Code der Bemächtigung“ dargestellt, der die abgebildeten Objekte dem Standpunkt des Betrachters unterordnet und dadurch einen „Ich-Rausch“, eine Überhöhung des Subjekts verursacht. In diesem Zusammenhang reflektierte Winkler auch die vergleichbaren Ergebnisse der psychoanalytischen Deutung feministischer Filmtheoretikerinnen, nach der das Kino den machtvollen ‚männlichen‘ Blick des Zuschauers hervorbringt. Durch den ausschließlichen Bezug auf die Technik blendete Winkler jedoch einen signifikanten Widerspruch innerhalb der feministischen Deutung des Betrachters aus, der mir bisher nicht gelöst zu sein scheint: Durch die begriffliche Identität von Dispositiv und Basisapparat stehen in der amerikanischen feministischen Filmtheorie der machtvolle männliche Blick (durch die Identifikation mit der Kamera) und der regressive Blick (durch das Dispositiv) unvermittelt nebeneinander, denn beide werden durch den ‚apparatus‘ erzeugt.

4.2 Siegfried Zielinski:

Das ‚Dispositiv‘ zwischen Baudry und Foucault

Siegfried Zielinski ist auf den von Copjec vermuteten Zusammenhang zwischen Foucault und Baudry eingegangen, um den theoretischen Bezug seines Buches *Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*²⁰ zu erläutern. Seine Analyse galt dem audiovisuellen Diskurs, der „sämtliche Praxen [umfaßt], in denen mit Hilfe technischer Sachsysteme und Artefakte die Illusion der Wahrnehmung von Bewegungen – in der Regel verkoppelt mit dem Akustischen – geplant, erzeugt, kommentiert und goutiert wird.“²¹

Den audiovisuellen Diskurs setzte er ins Verhältnis zu einem übergeordneten gesamtgesellschaftlichen Prozeß „eines stetigen Versuchs der kulturindustriellen Modellierung und Unterwerfung der Subjekte. Dies Kulturindustrielle hätte somit (im Foucaultschen Sinne) auch dispositiven Charakter.“²² Welche Bedeutung hatte das Dispositiv für Michel Foucault? Seine Definition lautete:

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierte Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“²³

Foucault bewegte sich im Rahmen seiner Analyse innerhalb gesellschaftlicher Strukturen. Hier bewertete er das Dispositiv als wesentlich komplexer, als es Baudry tat, denn für Foucault bezeichnete es nicht nur die Anordnung – das Netz – zwischen den Elementen, sondern es ließ sich ihm auch das Ensemble der Elemente unterordnen. Die Inkongruenz der Begriffe vereinbarte Zielinski, indem er dem kulturindustriellen Dispositiv nach Foucault den Begriff des Apparats bei Baudry entgegensetzte, der dort die räumliche Anordnung, also das Dispositiv, einschloß.

„Kulturindustrie vergegenständlichte den audiovisuellen Diskurs in verschiedenen Anordnungen, die somit selbst dispositive Eigenart besitzen. In medienwissenschaftlicher Perspektive werden diese Anordnungen besser faßbar als Apparate, und zwar in dem umfassenden Sinn, wie ihn zum Beispiel Jean-Louis Baudry für das Kino definiert hat: nämlich als Gebilde mit einer komplexen Struktur, innerhalb derer die technische Basis der Filmausrüstung, die konkreten Bedingungen der Projektion im Kino, der Film selbst und die ‚mentale‘ Maschinerie‘ des Subjekts im Kinoraum zusammenwirken.“²⁴

Foucault bot mit dem Dispositiv für Zielinski die „ominöse Superstruktur“²⁵ seiner Analyse, den Bezugsrahmen für seine eigentliche Analyse der Medien-geschichte, für die Baudrys Basisapparat das Modell lieferte. Wesentlich, dies sei der Vollständigkeit halber angemerkt, war für Zielinski dabei auch die bereits geschilderte Nähe Baudrys zur Technikauffassung der Frankfurter Schule. Program-matisch war Zielinskis Satz:

„In der Entfaltung eines Apparatebegriffs, der kulturell dimensioniert ist, eines Kulturbegriffs, der auch das Technische wesentlich enthält, und in der Einbindung des Subjekts in dieses Wechselverhältnis läßt sich das theoretische Interesse des Entwurfs zur Geschichte der Audiovision grob umreißen.“²⁶

Erst durch die Betonung, daß der Apparat Baudrys kulturell überformt sei, konnte Zielinski einen historischen Wandel der Haltung des Publikums gegenüber dem Medium Film und anderen Medien beschreiben, den Baudry mit dem alleinigen Bezug auf psychische Konstanten des isolierten Subjekts in der ahistorischen Höhle des Kinos negiert hatte. Die Ausschließlichkeit, mit der sich Baudry auf das Kino bezog, war für Zielinski eine Reaktion auf die Erfahrung des Verlusts der Kinoerfahrung in seiner gewohnten Form. Unausgesprochen hatte Baudry immer den klassischen Hollywood-Film in den Kinopalästen der fünfziger und sechziger Jahre vor Augen, dessen Ziel die perfekte Illusionierung des Zuschauers war. Diese Illusionierung schien seit den sechziger Jahren nicht mehr zu funktionieren. Hollywood war immer weniger in der Lage, die Geschichten zu erzählen, die das Publikum interessierten. Die Besucher blieben aus und die leerstehenden Säle wurden geschlossen oder in Schachtelkinos zerteilt. Der Bann

war gebrochen und es setzte eine Art Haltung des zweiten Blicks ein, der dem Aufmerksamkeit widmete, was zuvor nicht wahrgenommen wurde: Dem Umfeld der Rezeption, der Situation des Zuschauers im Saal. Der zweite Blick kennzeichnet den Cineasten, wie ihn am besten Roland Barthes beschrieben hat. Mit der Erfahrung des Verlusts ging eine Überhöhung des Kinos einher, die bis heute wirksam ist.

Zielinski ging es im Gegensatz dazu nicht darum, die Besonderheiten des Kinos zu betonen, sondern für ihn waren gerade die Brüche interessant, die durch die Veränderung der Medien und der Medienrezeption sichtbar wurden, da sich in ihnen ein gesellschaftlicher Wandel manifestierte. In Zielinskis Kino nahm nun ein Publikum Platz, welches einem Ereignis im öffentlichen Raum beiwohnte, während bei Baudry allein das isolierte Subjekt Teil des Dispositivs war. Damit distanzierte sich Zielinski von einem Ansatz, der in besonderem Maße psychoanalytisch begründete ahistorische Wahrnehmungsweisen des Subjekts zum Gegenstand der Analyse gemacht hatte. Der Apparat war für ihn nicht das Ergebnis unbewusster Triebe, sondern gesellschaftlicher Machtstrukturen. Damit konnte die Analyse des Apparats zur Grundlage differenzierter Mediengeschichtsschreibung werden.

4.3 Joachim Paech: Eine Theorie medialer Topik

Zeitlich noch vor Siegfried Zielinskis *Audiovisionen* führte Joachim Paech den Begriff Dispositiv als erster in die deutsche Medientheorie ein. In seinem Aufsatz „Unbewegt bewegt“²⁷ von 1985 rekonstruierte er im Rahmen einer Geschichte des filmischen Sehens ausführlich das Dispositiv des Kinos nach dem Vorbild von Baudrys zweitem Aufsatz. Er beschrieb den dunklen Saal des Kinos, in dem den unbewegt starrenden Zuschauern Lichtprojektionen, „Schattenspiele“, aus einer Quelle hinter ihnen auf die Leinwand vor ihnen erscheinen. In einem wesentlichen Punkt wich Paech jedoch von Baudrys Modell ab, denn er beschrieb als Teil dieses Dispositivs, also der räumlichen Anordnung der Elemente im Kino, auch die imaginäre räumliche Tiefe des Filmbildes, durch die dem Zuschauer der Eindruck vermittelt wird, „als würde man nicht auf ein Bild, sondern aus dem Fenster sehen.“²⁸

Baudry selbst ordnete den zentralperspektivischen Bildraum des Filmes als eine Komponente der Kamera dem Basisapparat zu, dem als ein weiterer Bestandteil das Dispositiv untergeordnet ist. Paech wich von dieser Definition ab, indem er das Verhältnis von Basisapparat und Dispositiv umkehrte. Für ihn gehörte die Kamera und die durch sie konstituierte Räumlichkeit zwar nach wie vor zum Basisapparat, dieser wurde nun aber zu einem Bestandteil des Dispositivs. Auf dieser grundlegenden Umkehrung von Baudrys Modell basieren auch Joachim Paechs „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, in denen er die Apparatus-Theorie wegen ihrer Reduktion des Dispositivs auf den Apparat kritisierte: „die apparative Dimension stellt technisch-apparative Dispositionen innerhalb eines Dispositivs bereit.“²⁹

Problematisch ist diese Einschätzung jedoch aus folgendem Grund: Paech hält seine Definition des Dispositivs nicht für eine Umkehrung des Modells von Bau-

dry, sondern sieht sich durch die thematische Verschiebung vom Apparat im ersten zum Dispositiv im zweiten Aufsatz gerechtfertigt:

„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 einschließt, wobei das Dispositiv 'allein die Projektion betrifft', im Folgenden verfährt er jedoch so, daß sämtliche An/Ordnungen von Elementen dispositiv strukturiert sind.“⁴⁰

Meine längere Analyse der zwei Aufsätze Baudrys soll belegen, aus welchem Grund Paechs Deutung nicht mit der von Baudry zu vereinbaren ist: Die Einbeziehung des zentralperspektivisch konstruierten Bildraumes mit dem das ‚Ich konstituierenden Zentrumspunkt in das Dispositiv hätte für Baudry einer Deutung im Wege gestanden, nach der das Dispositiv einen regressiven Zustand des Subjekts verursacht, der dem der Ich-Bildung vorausgeht. So stellt sich die Frage, wie sich die Position des Zuschauers im Kino für Paech darstellt. Mit der Einführung des Bildraumes in das Dispositiv lenkt Paech die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen dem Raum, in dem sich der Betrachter aufhält und dem zentralperspektivischen Bildraum. In dieser Form erst wird das Dispositiv zu einer ‚Theorie medialer Topik‘. Durch die Integration der Zentralperspektive, deren distanzierende und objektivierende Wirkung auch Paech nicht anzweifelt, in das Dispositiv ergibt sich für Paech nun die Schwierigkeit, den Eindruck von Nähe, den regressiven Blick des Betrachters zu erklären, der sich bei Baudry allein aus der Anordnung der Elemente im Kinosaal ergab. Paech versucht nun, diesen Eindruck mit der Formel von „Nähe durch Distanz“ zu beschreiben: Dem zentralperspektivischen Bild, das Übergangslos auf den Zuschauerraum übergreift, sitzt ein Betrachter gegenüber, für den nach Ansicht Paechs erst aus der Distanz zur Leinwand der Eindruck von Nähe entsteht. Indem der Raum, in dem sich der Betrachter aufhält, als eine Verlängerung des durch die Kamera konstituierten zentralperspektivischen Bildraums aufgefaßt wird, verabsolutiert Paech damit aber entgegen seiner eigenen Definition die Rolle des Apparats: Nicht mehr der reale Raum, in dem sich der Betrachter aufhält, wird analysiert, sondern allein der imaginäre, zentralperspektivische Bildraum. Die Bedeutung der Zentralperspektive, deren konstruktives Verfahren einen Bezug auf einen einäugigen, fixierten Betrachter vor dem Bild voraussetzt, wird damit zum eigentlichen Gegenstand der Analyse Paechs, so daß er selbst gegen seine Absicht das Dispositiv auf den Apparat verkürzt. Während sich etwa Zielinski bei einer Analyse unterschiedlicher Dispositive mit dem Wandel von Rezeptionsanordnungen bei unterschiedlichen Medien beschäftigt (etwa die veränderte Rezeption vor dem heimischen Fernsehapparat gegenüber dem öffentlichen Raum des Kinos), damit also die historischen Brüche betont, versucht Paech gerade die historische Kontinuität des ‚filmischen Sehens‘ auf der Basis der Zentralperspektive zu beschreiben:

„Seit der frühen Neuzeit des Quattrocento gibt es für die Bilder ein ausgeprägtes Ordnungsbewußtsein analog zur Realwahrnehmung. In dem Maße, wie die Welt insgesamt mathematisch-naturwissenschaftlichen

Ordnungen unterworfen wurde, ist auch die dispositive Struktur ihrer pikturalen Repräsentationen mit mathematisch-geometrischen Gesetzen ausgestattet worden.“⁴¹

In Paechs Modell, wie auch unter anderen Vorzeichen in dem von Winkler, wird die Zentralperspektive zum unhinterfragten Bezugspunkt einer teleologischen Mediengeschichtsschreibung. Den Nachweis für die Wahrheit dieser Annahme scheinen die optischen Medien Photographie und Film selbst zu erbringen, wenn sie, basierend auf dem Modell der *camera obscura*, das Verfahren der Zentralperspektive in ihrer Technik festschreiben. Für die Rekonstruktion von Mediengeschichte scheint es mir aber notwendig, dieses Modell neu in Frage zu stellen. Der Erfolg von Jonathan Crarys Untersuchung *Techniken des Betrachters*³² liegt gerade darin begründet, daß er die überkommenen Periodisierungen mit dem Hinweis auf den Anteil des Betrachters am Sehen kritisiert. Die Frage nach der Wirkung des Bildes auf die Wahrnehmung des Betrachters läßt sich nicht allein mit dem Hinweis auf den Zentrumsunkt des Bildes beantworten, an dessen gegenüberliegenden Ende das Bild in das Auge des Betrachters einfällt. Das Verhältnis von Betrachter und Bild ist vielschichtiger: Weder ist das Ergebnis der Betrachtung mit dem Hinweis auf die Zentralperspektive in ausreichender Weise bestimmt noch die Möglichkeiten der Betrachterbezüge durch das Bild.

Anmerkungen

- 1 Jürgen Habermas: Technik und Wissenschaft als 'Ideologie'. Frankfurt am Main 1969, S.50.
- 2 Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base; in: Cinématique. Nr. 7/8. 1970; dt: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat; in: Eikon, H. 5. Wien 1993, S.36-43 (Übersetzung: Gloria Custance, Siegfried Zielinski).
- 3 Jean-Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité; in: Communications, H. 23, 1975, S.56-72; dt.: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks; in: Psyche Vol. 48, Nr. 11, 1994, S.1047-1074 (Übersetzung: Max Looser).
- 4 Baudry (1993) S.37.
- 5 Baudry (1993) S.41.
- 6 Baudry (1993) S.41.
- 7 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint; in: Norbert Haas (Hg.): Jacques Lacan: Schriften Bd. 1, Weinheim/ Berlin 1991, S.61-70.
- 8 Baudry (1993) S.42.
- 9 Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology'. Heidelberg 1992, S.27
- 10 Baudry (1975) S.58f., Anm. 1.: „Wir unterscheiden allgemein den *Basisapparat (appareil de base)*, die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem *Dispositiv*, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfaßt der *Basisapparat* sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.“ (Baudry (1994) S.1052).

- 11 Baudry (1994) S.1068f.
- 12 Baudry (1994) S.1066.
- 13 Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' – Semantik – 'Ideology', Heidelberg 1992.
- 14 z.B. Theresa Hak Kyung Cha (ed.): Cinematographic Apparatus. Selected Writings, New York 1980; Teresa de Lauretis; Stephen Heath (ed.): The Cinematic Apparatus, New York 1980; Philip Rosen (ed.): Narrative, Apparatus, Ideology, New York 1986.
- 15 vergl. Anm. 10.
- 16 vergl. Jean-Louis Baudry: The Apparatus, in: Theresa Hak Kyung Cha (ed.): Cinematographic Apparatus. Selected Writings, New York 1980, S.41-62.
- 17 gemeint ist: Teresa de Lauretis; Stephen Heath (ed.): The Cinematic Apparatus, New York 1980.
- 18 Joan Copjec: The Anxiety of the Influencing Machine; in: October, H. 23, Winter 1982, S.43-60, S.57.
- 19 Winkler (1992) S.38.
- 20 Siegfried Zielinski: Audiovisionen – Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989.
- 21 Zielinski (1989) S.13.
- 22 Zielinski (1989) S.13.
- 23 Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S.119.
- 24 Zielinski (1989) S.13f.
- 25 Zielinski (1989) S.13.
- 26 Zielinski (1989) S.16.
- 27 Joachim Paech: Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens; in: Ulfilas Meyer (Hg.): Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films, München, Luzern 1985, S.40-49.
- 28 Paech (1985) S.41.
- 29 Joachim Paech: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik; in: MEDIENwissenschaft, H. 4/1997, S.400-420, S.411.
- 30 Paech (1997) S.404.
- 31 Joachim Paech: Nähe durch Distanz. Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder; in: ZDF Schriftenreihe H. 41: HDTV – ein neues Medium?, Mainz 1991, S.43-53, S.44.
- 32 Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996.