

Guido Kirsten

Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14493>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kirsten, Guido: Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 150–157. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14493>.

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.

Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik

Guido Kirsten

Alles beginnt mit dem inzwischen legendären Interview, das der *Cinéthique*-Gründer Gérard Leblanc mit den *TelQuel*-Redakteuren Marcelin Pleynet und Jean Thibaudeau führte und im März 1969 veröffentlichte.¹ Pleynet bestreitet darin die ideologische Neutralität der Kamera, da diese in der Tradition der Renaissanceperspektive stehe und ihre Raumkonstruktion dem „humanistischen Ideal“ der Renaissance entspreche. Inspiriert ist diese Idee zum Teil von den kunstsoziologischen Arbeiten Pierre Francastels, der sich in mehreren Essays bemühte, den sozio-psychologischen Wert von Raum-Zeit-Konstellationen in Kunstwerken bestimmter Epochen zu analysieren. Sein Argument besteht darin, dass es sich bei perspektivischen Raumkonstruktionen nie um Nachahmungen der Wirklichkeit handele, sondern um relationale Zeichensysteme, die relativ zu einer bestimmten Epoche stünden.²

Der Nachdruck, den Pleynet im ganzen Gespräch auf die Notwendigkeit der theoretischen Dekonstruktion der Filmtechnik legt und die Behauptung, dass das Kino in besonderem Maße zu Ideologie-Produktion neige, lassen sich jedoch nur vor dem Hintergrund der Althusserschen Ideologietheorie und Epistemologie verstehen.³

Ideologie ist nach Althusser kein ‚falsches Bewusstsein‘, sondern ein sozial determiniertes Repräsentationssystem: Bilder, oder Konzepte, die sich den Menschen als unbewusste Strukturen aufdrängen. Nach Althusser ‚leben‘ die Menschen ihre Ideologie so wie der Cartesianer den Mond in 200 Schritten entfernt sah (als spontanen aber verkennenden Bezug zu den eigenen Lebensbedingungen). Die damit verbundene epistemologische Position lässt sich als antiempiristisch und insofern ‚konstruktivistisch‘ charakterisieren, als sie die Notwendigkeit von wissenschaftlichen *Konstruktionen* ihrer Objekte betont: Die Welt ist zwar wie sie ist, als ‚Erkenntnisobjekt‘ aber muss sie erst erarbeitet werden. Der spontane kognitive Bezug zur Welt bleibt dagegen imaginär, weil er im (selbst illusionären) subjektiven Modus vollzogen wird.

Pleynets Theorieemphase lässt sich nach diesem kurzen Exkurs so erklären: Nur die antiempirische Analyse der in der Technik angelegten Determinierungen kann den Einfluss der alltäglich gelebten Ideologie brechen. Auch

dass der ideologische Druck auf dem Kino stärker laste als auf jedem anderen Aufzeichnungsmedium, lässt sich entsprechend verstehen: Das versteckte Argument besteht im ‚empirischen‘ Modus der kinematographischen Abbildung. Die spontane, unreflektierte Orientierung des Kinos an der visuellen Gegebenheit des sozialen Lebens tendiert demnach zu einer ideologischen Repräsentation, da sie zwischenmenschliche Beziehungen ohne Rekurs auf die Überdeterminierung durch das gesellschaftliche Ganze abbildet und der Unmittelbarkeit der dominanten Denkschemata ausgeliefert ist.

1. Phase, Mitte 1969 – Mitte 1970

In „Direction“ (September 1969) übernimmt Gérard Leblanc Pleynets Fokus auf die spezifische Konstruktion der Kamera. Diese macht er verantwortlich für den im Kino in besonderem Maße erzeugten Eindruck von Realität:

Nichts scheint unschuldiger, nichts natürlicher, als diese bourgeoise Art zu filmen. Es genügt der Ideologie entsprechend zu filmen, die durch die Kamerakonstruktion produziert wird: der *impression de réalité*.⁴

Dieser Zusammenhang von Kamerakonstruktion und Realitätseindruck war bei Pleynet allenfalls angedeutet gewesen. Er hatte ausgeführt, worin das ideologische Erbe, nicht aber worin der ideologische Effekt der Kamera bestehe. Die Texte, die sich Pleynets Hinweis zu eigen machen und seiner Aufforderung nach einer ideologiekritischen Analyse der Kino-Spezifik nachkommen, sind gezwungen diese Leerstelle auszufüllen. Dies geschieht in den Texten von *Cinéthique* n°5 und den *Cahiers du Cinéma* (n°216, Oktober 1969) über eine Verklammerung des Pleynetschen Vorschlags der Denaturalisierung der Kamera mit der Analyse der ‚impression de réalité‘ (durch die Filmologie und Christian Metz⁵) mittels der Althusserschen Ideologietheorie.

In diesem Sinne äußern sich auch Jean Narboni und Jean-Louis Comolli in „Cinéma, idéologie, critique“, dem ersten Text, in dem sich die *Cahiers du Cinéma* explizit marxistisch positionieren. Dort heißt es:

Wir wissen, dass das Kino ganz natürlicherweise (weil Kamera und Filmmaterial so konzipiert sind und die Ideologie dies vorschreibt) die Realität reproduziert. Aber diese Realität, die angeblich so treu wiedergegeben wird, ist selbst komplett ideologisch.⁶

Da das Kino die Welt nicht in ihrer materiellen und sozialen Realität erfasse, sondern nur die vage, begriffslose Welt der dominanten Ideologie, ‚re-

präsentiere‘ sich diese mittels des Kinos. Die wichtigste Aufgabe des politisch subversiven Kinos sei deswegen die Problematisierung des eigenen Repräsentationssystems, um eine Verschiebung gegenüber jener ideologischen Funktion herbeizuführen.

Die erste Entwicklungsphase des ‚Dispositivparadigmas‘ lässt sich als Kritik der Pseudoobjektivität der Kamerabilder zusammenfassen. Das Kino ist demnach technisch so konstituiert, dass es Bilder der Welt liefert, die den Eindruck erzeugen, diese objektiv abzubilden. Vor dem Hintergrund der disziplinären Matrix des Paradigmas⁷ besteht darin der ideologische Haupteffekt des Kinos: Anstatt der theoretischen Durchdringung der gesellschaftlichen Verhältnisse spiegelt der Apparat nur die (ideologische) Oberfläche der Welt, begleitet vom Anschein ihrer adäquaten Wiedergabe.

2. Phase, Mitte 1970 - Mitte 1971

Nach einer ersten Welle der Kritik an den Thesen der ideologischen Wirkung der Kamera⁸, setzt ab Mitte 1970 eine zweite Entwicklungsphase ein. In dieser wird nun nicht mehr nur die Pseudo-Objektivität des filmischen Bildes, sondern auch dessen Pseudo-Subjektivität als ideologisch enttarnt, neben der Zentralperspektive der Kamera rückt zudem das räumliche Arrangements des Kinosaals in den Blick. Der zentrale Text dieser Phase ist „Cinéma: Effets idéologiques de l’appareil de base“ von Jean-Louis Baudry. Wie schon die eben erwähnten Autoren übernimmt auch Baudry das Theorem des ideologischen Erbes aus der Renaissancezeit. Die Kamera etabliere ein bestimmtes Raumverständnis, das das Auge des Betrachters als Zentrum („Subjekt“) der Bilder festlege und einer bestimmten (anthropozentrischen, idealistischen) Philosophie entspreche. Husserls Phänomenologie kommt ins Spiel, wenn es für Baudry auszuloten gilt, um welche Dimension das ‚Subjekt‘ erweitert wird, wenn zum zentralperspektivischen Bild in Form von (doppelter) Bewegung die filmische Zeit-Kontinuität hinzukommt. Die langen Husserl-Zitate haben den Zweck, eine Homologie des ‚transzendentalen Subjekts‘ der Phänomenologie mit dem strukturell vom Kino festgelegten Blickpunkt zu suggerieren, entlang folgender Gesichtspunkte:

- Intentionalität und Kadrierung (Gerichtetheit und Fixierung auf ein Objekt);
- Epoché (beziehungsweise ‚phänomenologische Reduktion‘) in der Frage der Existenz (das Bild zeigt einen Referenten ohne Aussagen über dessen Realitätsstatus);
- Synthese auf Seiten des Subjekts (die im Film gezeigten verschiedenen Ansichten eines Gegenstandes werden zur Einheit des Gegenstandes synthetisiert);
- Kontinuität des Filmgeschehens, die dem phänomenologisch erlebten Bewusstseinsstrom zu entsprechen scheint, wobei der so kontinuierlich erzeugte Sinn zum Attribut des Subjektes wird.

Dass die Zuschauer sich die vorgezeichnete Subjektposition auch tatsächlich zu Eigen machen, sieht Baudry durch das Dispositiv des Kinosaals garantiert. Dessen Arrangement (Höhle, Dunkelheit, Immobilität, Unsichtbarkeit der Technik, überdimensionale Leinwand) stellt den idealen Raum der Identifikation dar, da es topologisch die Situation der kindlichen Uridentifikation mit dem eigenen Spiegelbild (Lacan) imitiert. Es ermöglicht nach Baudry ein doppeltes Spiel der Identifikation: zum einen mit dem filmischen Bewegungsbild, zum anderen mit dem die Darstellung ermöglichenden ‚Subjekt‘. Als Kern der Theorie von Baudry entpuppt sich damit die Idee, dass das Kinodispositiv als Substitutionsapparat funktioniert: An die Stelle der Operationen des individuellen psychischen Systems wird mit dem Kino – durchs Dispositiv vermittelt – apparativ erzeugter Sinn gesetzt. Dieser entspricht den Formen dominanter Ideologie insofern, als er strukturelle Ähnlichkeit zur idealistischen Philosophie aufweist.

Die zweite Phase (neben Baudry wären diverse Texte von Jean-Pierre Oudart und anderen zu nennen⁹⁾) affirmiert also zum einen grundsätzlich die Problematik, die disziplinäre Matrix und die Theoreme des Paradigmas, verschiebt zum zweiten aber den Akzent auf die subjektive Seite des Filmbildes. Die vorgezeichnete Zuschauerposition wird als die einer Pseudosubjektivität bestimmt, wobei der ideologiekritische Impetus dieser Analyse erst ex negativo vor dem Hintergrund der antiempirischen und antisubjektiven Epistemologie des Paradigmas verständlich wird. Die Betonung des räumlichen Arrangements der Rezeptionssituation erweitert die Analyse des Kinodispositivs um einen wichtigen Aspekt.

3. Phase, Mitte 1971 - Ende 1972

Die letzte Phase der Entwicklung des Dispositivparadigmas lässt sich als die seiner Relativierung charakterisieren. Sie setzt ein mit einer Ausgabe von *Cinéthique* (April 1971) und äußert sich auch in einigen Texten der *Cahiers du Cinéma*, besonders in Jean-Louis Comollis „Technique et idéologie“, einer Art Bilanz der Debatte.

Durch die Übernahme der Problematik der ‚impression de réalité‘ von Michotte und Metz, so lautet die Selbstkritik im „Texte Collectif“ (*Cinéthique* n°9/10), habe man sich auch deren Essentialismus angeeignet: Das falsche Bild, das das Kino in seiner Gesamtheit von der Welt zeichne, habe man der vermeintlich natürlichen ideologischen Neigung des Kinos zugeschrieben. Zwar sei es kein Fehler gewesen, auf die Spezifik des perspektivischen Codes hingewiesen zu haben, seine Rolle im Arrangement der anderen Codes aber habe man (wie auch Baudry) überschätzt. Aus einem Code neben anderen habe man die Essenz des Kinos gemacht. Zwar wird Lebel weiterhin für seine These der Wissenschaftlichkeit und Neutralität der Kamera kritisiert, relativiert wird das Dispositivparadigma aber insofern, als der Spezifik der Kamera nun nicht mehr die primäre Bedeutung zugeschrieben wird.

Eine ähnliche Entwicklung zur Relativierung der Thesen des Dispositivparadigmas lässt sich bei den *Cahiers du Cinéma* verzeichnen. Jean-Louis Comolli bemüht sich in seiner Artikelserie „Technique et Idéologie“¹⁰ zwischen den beiden radikalen Polen in der Debatte, Pleynet („die kinematographische Technik ist an sich ideologisch“) und Lebel („die Kamera ist kein ideologischer Apparat“) zu moderieren.¹¹ Die Geburt der Filmkamera sei weder wissenschaftlichen noch ideologischen Determinierungen klar zuzurechnen, da verschiedene Faktoren zu ihrer Erfindung geführt hätten, die sich unterschiedlich weit in die Geschichte zurückverfolgen ließen.

Dem Modell der komplexen sozialen Überdeterminierung von historischen Ereignissen folgend besagt Comollis Kernthese, dass die Entwicklung der filmischen Technik und die der filmischen Formen sich nicht nur gegenseitig beeinflussen, sondern vermittelt der ideologischen Nachfrage durch das soziale Ganze bestimmt sind, in dem sie zur Anwendung kommen. So hält er beispielsweise Jean Mitrys Erklärung des Verschwindens der Tiefenschärfe in den Dreißiger Jahren¹² nicht für grundsätzlich falsch, aber für reduktionistisch, weil sie nicht erkläre, *wieso* das neue Filmmaterial zur Anwendung kam, *obwohl* es die Tiefenschärfe reduzierte. Nach Comolli ist

dies nur verständlich, wenn man berücksichtigt, dass zur gleichen Zeit andere technisch erzielte Realitätsindizes (feinere Textur des Filmmaterials, später die Tonspur, schließlich Farbe) in das Bild eingefügt wurden, die den Verlust der Tiefenschärfe kompensierten. Die gegenseitige Beeinflussung verschiedener technischer Methoden spielt ihrerseits also auf dem Hintergrund eines gemeinsamen ideologischen Ziels: der Erhöhung der ‚impression de réalité‘. Anders als *Cinéthique* hält Comolli damit an der Zentralität des Begriffs der ‚impression de réalité‘ fest, verschiebt aber dessen Funktion. Dieser bezeichnet jetzt nicht mehr vorrangig die Eigenschaft eines spezifischen Apparates, sondern ein ideologisches Ziel/ Bedürfnis, das relativ zu einer bestimmten Gesellschaftsform entsteht und als solches die Entwicklung der kinematographischen Formen und der Technik gleichermaßen beeinflusst.

Ausblick

Mit diesen Relativierungen schließt das erste Kapitel der Geschichte der Dispositivtheorie. Um sie fortzuschreiben müsste man besonders auf die Veröffentlichung von *Communications* n°23 (1975) mit den Texten „Le dispositif“ (Baudry) und „Le signifiant imaginaire“ (Metz) eingehen, sowie auf die bald einsetzende Rezeption in den angelsächsischen Ländern (im Umfeld der Filmzeitschrift *Screen*¹³).

In den 90er Jahren gab es dann wichtige Revisionen des Dispositivkonzepts in Frankreich (Jacques Aumont: *L'image* 1990, André Gardies und Claude Bailblé) sowie in der deutschen Medienwissenschaft.¹⁴ Aumont reformuliert das Konzept allgemein für Bildmedien und beschreibt als primäre Funktion des Dispositivs die Organisation des ‚Umkippens‘ der zweidimensionalen Bildoberfläche in den dreidimensionalen Bildraum. Das Dispositiv liefert eine Vorstrukturierung der kognitiven Verarbeitung der Realfläche in den repräsentierten Raum und regelt die „psychische Distanz“ zwischen dem Zuschauer und der von ihm erblickten Bildwelt. Auch André Gardies geht es um die Verstrickung des sozialen Kino-Raums mit der virtuellen Räumlichkeit der Filmwelt. Er spricht vom Dispositiv als Transformationsmaschine, die den in die reale Lebenswelt eingebetteten Zuschauer in einen beobachtenden Teilhaber der Diegese verwandelt.¹⁵ Die bis dato elaborierteste Forschungsarbeit zum Kinodispositiv hat Claude Bailblé 1999 mit seiner Dissertation *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma* vorgelegt. Seine zentrale These besagt, dass Gedächtnis,

Wahrnehmung, Aufmerksamkeit und Emotion der Rezipienten durch das Dispositiv dermaßen anders in Anspruch genommen werden als unter normalen Umweltbedingungen, dass die Beschreibung dieser Unterschiede erhellend für eine Ästhetik des Kinos werden kann. Während sich beispielsweise beim normalen menschlichen Sehapparat mehrere Schärfezonen unterscheiden lassen – ein Schärfezentrum von zwei mal $2,5^\circ$, eine recht scharfe Umgebung von etwa 40° und eine undeutliche Peripherie, zu der auch die Schemen des eigenen Körpers gehören – bietet das Kinobild eine gleichmäßig scharfe Fläche. Diese erlaubt zum einen ein Abtasten durch die Augenbewegungen der Zuschauerin und damit den Effekt eines imaginären Fensters zur Welt, zum anderen aufgrund der fehlenden Körperperipherie die sprunghafte Montage und eine ‚flüssigere‘ Räumlichkeit. Viele andere Phänomene (insbesondere solche der körperlichen Involvierung und paradoxer Bild-Ton-Relationen) finden sich bei Bailblé mit Hilfe wahrnehmungsphysiologischer und -psychologischer, kognitions- und neurowissenschaftlicher Instrumente detailliert analysiert. Weiterverarbeitet wurden Bailblés Analysen insbesondere von Laurent Jullier in dessen Buch *Cognition et Cinéma* (2002).

Diese (und einige andere) jüngere Arbeiten können dazu beitragen, das Dispositivkonzept zu reformulieren und dabei den Kardinalfehler des besprochenen Paradigmas zu vermeiden: die fehlende analytische Trennung zwischen Kino(apparat) und Filmen, die dazu führte, dass die Ideologiekritik des Dispositivs zu einer Generalkritik des Kinos wurde. Stattdessen sollte das Dispositivkonzept als Basis einer Theorie der medialen Spezifik des Kinos ernstgenommen werden, wobei man meines Erachtens als ‚Dispositiv‘ die Gesamtheit des apparativen Ensembles hinsichtlich dessen Anwendungsmöglichkeiten auf Filmebene und seinen Wirkungspotentialen auf der Rezipientenebene bezeichnen sollte. Das Dispositiv determiniert nicht die filmische(n) Form(en), sondern stellt lediglich diverse Möglichkeiten bereit, die innerhalb einzelner Filme unterschiedlich (zum Teil widersprüchlich) aktualisiert werden (was zum Beispiel den Realitätseindruck betrifft; den Grad der körperlichen Involvierung; die Raumkonstruktion; die Kognition der innerfilmischen Zeitverhältnisse, et cetera). Auf der Basis einer detaillierten Analyse des Kinodispositivs kann dann in einem weiteren Schritt bestimmt werden, welche dieser Potentiale in verschiedenen Filmregimen oder -genres in dominanter Weise zur Anwendung kommen.

-
- ¹ Pleyne, Marcelin / Thibaudeau, Jean: „Économique, idéologique, formel“. In: *Cinéthique* 1969, Nr. 3, S. 7-14.
- ² Francastel, Pierre: *Études de sociologie de l'art*. Paris: Éditions Denoël 1970; ders.: „Espace et illusion“. In: *Revue internationale de la filmologie*, 1949, Nr. 5-6, S. 65-74. Auch ist auf den möglichen Einfluss von Damisch, Hubert: „Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique“. In: *L'Arc* 1963, n°21 und Bourdieu, Pierre: *Un art moyen*. Paris: Ed. de Minuit 1965 hinzuweisen. Alle drei sind nachhaltig beeinflusst von Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Bruno Hessling 1964, S. 99-167.
- ³ Allerdings, wie gegen einige ungenaue Lektüren des Dispositivparadigmas zu sagen ist, derjenigen aus *Pour Marx* bzw. *Lire le Capital* (beide 1965), nicht aber aus „Idéologie et les appareils idéologique d'Etat“, der immer als Referenztext genannt wird. Das ist für die erste Entwicklungsphase falsch, denn er wurde erst im Juni 1970 (in *La Pensée* n° 151) veröffentlicht und kann selbst auf Baudry's Artikel, der zeitgleich erschien, keinen direkten Einfluss gehabt haben.
- ⁴ Leblanc, Gérard: „Direction“. In: *Cinéthique* 1969, Nr. 5, S.1-8, hier: S. 3; Übers: G.K.
- ⁵ Michotte van den Berck, Albert: „Le caractère de ‚réalité‘ des projections cinématographiques“. In: *Revue Internationale de Filmologie* 1947-48, Band 1, S. 249-261; Metz, Christian: „A propos l'impression de réalité au Cinéma“. In: *Cahiers du Cinéma* 1965, Nr. 166-167, S. 75-82.
- ⁶ Comolli, Jean-Louis / Narboni, Jean: „Cinéma, Idéologie, Critique“. In: *Cahiers du Cinéma*, 1969, Nr. 216, S. 11-15, hier: S. 12; Übers.: G.K.
- ⁷ Zu den Begriffen ‚Paradigma‘ und ‚disziplinäre Matrix‘ vgl. Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 186ff. Aus Platzgründen kann ich hier auf meine spezifische Verwendung der Begriffe nicht eingehen. Das ist bedauerlich.
- ⁸ Lebel, Jean-Patrick: *Cinéma et idéologie*. Paris: Éd. Sociales 1971. Die ersten beiden Kapitel, in denen Lebel seine Kritik an den Dispositivtheoretikern artikuliert, erschienen bereits Anfang 1970 in der Zeitschrift *La Nouvelle Critique*.
- ⁹ z.B.: Oudart, Jean-Pierre: „L'effet de réel“. In: *Cahiers du Cinéma* 1971, Nr. 228; ders.: „Notes pour une théorie de la représentation“ (I+II), In: *Cahiers du Cinéma* 1971, Nr. 229, S. 43-45 und Nr. 230, S. 43-45; Comolli, Jean-Louis: „Film / politique 2. L'aveu“, *Cahiers du Cinéma* 1970, Nr. 224, S. 48-51.
- ¹⁰ Comolli, Jean-Louis: „Technique et idéologie“ (1-6). In: *Cahiers du Cinéma* 1971-73: Nr. 229 (S. 4-21), Nr. 230 (S. 51-57), Nr. 231 (S. 42-49), Nr. 233 (S. 39-45), Nr. 234/235 (S. 95-100) und Nr. 241 (S. 20-24).
- ¹¹ Ebd. (1), S. 8.
- ¹² Ebd. (4), S. 40ff; Comolli bezieht sich auf Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éd. Universitaires 1990, S. 266ff.
- ¹³ Heath, Stephen: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981; Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's Press 1985.
- ¹⁴ Gemeint sind die Arbeiten von Knut Hacketh, Siegfried Zielinski, Hartmut Winkler, Joachim Paech, Ulrike Hick und einigen anderen, auf die ich hier nicht eingehe.
- ¹⁵ Gardies, André: „Dispositif (cinématographique)“. In: Bessadel, Jean / Gardies, André: *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Éd. du cerf 1992, S. 62f; ders.: *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck 1993.