

Omar Hachemi

Vom Ge-stell zum Dispositiv

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14611>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hachemi, Omar: Vom Ge-stell zum Dispositiv. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 272–281. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14611>.

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.

Vom Ge-stell zum Dispositiv

Zusammenfassung: Der kritischen Reflexion über die optischen Geräte der Revue *Cinéthique* Ende der 60^{er} Jahre wurde oft ihr Essentialismus vorgeworfen, als Symptom einer Radikalisierung der kritischen Perspektive. Aus diesem Grund scheint es, dass gewisse Positionen der *Cinéthique* den Heidegger'schen Reflexionen über die Technik angenähert werden können. Effektiv lädt Heidegger im Vortrag *Die Frage nach der Technik* zu einer Reflexion über das Wesen der Technik ein. Wir schlagen eine Annäherung zwischen diesem Letzteren und dem Text *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* von Baudry vor. Die beiden Reflexionen teilen eine gemeinsame Basis: die Ablehnung, die Technik als neutrales Element zu betrachten.

* * *

Ge-stell: dieses Wort aus dem heideggerschen Lexikon könnte uns etwas über das Wesen der Technik offenbaren. Seine Sinnkomponenten (*ge/stell*) verteilen sich gemäß einem doppelten Prinzip der Etymologie und Metonymie. Vielleicht ist diese spezielle Art, eine Bedeutung zu erstellen, dem Wesen der Technik nicht fremd. Sicher ist, dass dieses Konzept nicht ins Französische übersetzt werden kann, da es tief in der deutschen Sprache verankert ist. Trotzdem ist die Versuchung stark es mit dem Begriff *Dispositiv* in Zusammenhang zu bringen, vor allem weil dieser eine wichtige Stelle in der französischen Filmtheorie einnimmt in der Zeit, als die Heidegger'sche Welle auf ihrem Höhepunkt ist. Dieser Artikel möchte den Text «Die Frage nach der Technik»¹ von Martin Heidegger mit dem Artikel des französischen Theoretikers Jean-Louis Baudry «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat»² in Verbindung setzen.

1 Heidegger, Martin: «Die Frage nach der Technik». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske 1954, S. 9–40.

2 Baudry, Jean-Louis: «Effets idéologiques produits par l'appareil de base», in *Cinéthique* 7/8, 1971, S. 1–8. Ich werde mit der Übersetzung von Gloria Custance und Sigfried Zielinski arbeiten.

Bereits Ende der sechziger Jahre hat die französische Revue *Cinéthique* eine Reflexion über optische Geräte und ganz spezifisch über Filmtechnik begonnen. Die Frage dreht sich um die ideologischen Effekte der Technik. Diese Betrachtung steht im Gegensatz zur allgemeinen Meinung (doxa), die darauf beruht, dass die Ideologie Sache des Inhalts ist. Baudry schrieb in der Revue *Cinéthique* über die optischen Geräte:

Es ist jedenfalls merkwürdig [...], dass fast ausschließlich nur ihr Einfluss hervorgehoben wurde, die Effekte, die sie als fertige Produkte zeitigen, ihr Inhalt, das Feld des Signifikanten; die technischen Grundlagen, von denen diese Effekte abhängen, und die spezifischen Eigenschaften dieser Grundlagen wurden jedoch ignoriert.³

Das Postulat der Neutralität ist vorherrschend. Die Reflexion der Revue *Cinéthique* und speziell die von Baudry, auf die ich mich konzentrieren möchte, steht im Gegensatz zur neutralen Auffassung der Technik.

Dient etwa die technische Eigenart der optischen Geräte, die mit der wissenschaftlichen Praxis direkt verbunden sind, dazu, nicht nur ihre Verwendung in der ideologischen Produktion zu verbergen, sondern auch die ideologischen Effekte, die sie vermutlich selbst provozieren. Ihre wissenschaftliche Verankerung versichert sie einer Art Neutralität und verhindert, dass sie als Objekte in Frage gestellt werden.⁴

Die Objektivität und Transparenz, die den optischen Geräten auf Grund ihres wissenschaftlichen Charakters zugeschrieben wird, verbirgt die den Geräten ideologische Determination. Im Text über die Technik, der auf die Konferenz vom 18. November 1953 in München folgt, stellt Heidegger seine ontologische Auffassung der Technik der gängigen Vorstellung gegenüber, nach welcher sie Mittel zum Zweck ist. «Am ärgsten sind wir jedoch der Technik ausgeliefert, wenn wir sie als etwas Neutrales betrachten; denn diese Vorstellung, der man heute besonders gern huldigt, macht uns vollends blind gegen das Wesen der Technik.»⁵ Sowohl Baudry wie auch Heidegger verneinen die allgemeine Auffassung der Neutralität der Technik. Heidegger nennt diese Auffassung wonach die Technik Mittel zum Zweck ist, die instrumentale und anthropologische Bestimmung. «Die gängige Vorstellung von der Technik, wonach sie ein Mittel ist und ein menschliches Tun, kann deshalb die instrumentale und

3 Baudry, Jean-Louis: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat». Übersetzung von Custance Gloria und Zielinski Sigfried: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst* 1993, H. 5, S. 34–43.

4 Ebd., S. 36.

5 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 9.

anthropologische Bestimmung der Technik heißen.»⁶ Heidegger schlägt vor, über diese instrumentale und anthropologische Bestimmung hinauszugehen in Richtung des Wesens der Technik. Die Frage über die Technik kann sich nicht auf die instrumentale Vision des Mittels zum Zweck beschränken. Die Technik muss in ihrem Wesen betrachtet werden. Die instrumentale Bestimmung selbst sollte hinterfragt werden. Heidegger stellt die Frage folgendermaßen: «Was ist das Instrumentale selbst? Wohin gehört dergleichen wie ein Mittel und ein Zweck?»⁷ Es geht also um die Kausalität:

Seit Jahrhunderten lehrt die Philosophie, es gäbe vier Ursachen: 1. die *causa materialis*, das Material, der Stoff, woraus z. B. eine silberne Schale gefertigt wird; 2. die *causa formalis*, die Form, die Gestalt, in die das Material eingeht; 3. die *causa finalis*, der Zweck, z. B. der Opferdienst, durch den die benötigte Schale nach Form und Stoff bestimmt wird; 4. die *causa efficiens*, die den Effekt, die fertige wirkliche Schale erwirkt, der Silberschmied. Was die Technik, als Mittel vorgestellt, ist, enthüllt sich, wenn wir das Instrumentale auf die vierfache Kausalität zurückführen.⁸

Gemäss Heidegger, gewährt die instrumentale Bestimmung dem Bewirkenden, das heißt der *causa efficiens*, zu viel Kredit, zum Nachteil der *causa finalis*.

Man pflegt seit langem die Ursache als das Bewirkende vorzustellen. Wirken heißt dabei: Erzielen von Erfolgen, Effekten. Die *causa efficiens*, die eine der vier Ursachen, bestimmt in maßgebender Weise alle Kausalität. Das geht so weit, dass man die *causa finalis*, die Finalität, überhaupt nicht mehr zur Kausalität rechnet.⁹

Um die instrumentale Bestimmung abzubauen, rehabilitiert Heidegger die Finalität als Zentrum des kausalen Prozesses. So ist die Kausalität nicht das Bewirkende, sondern das Verschuldene: «Die vier Ursachen sind die unter sich zusammengehörigen Weisen des Verschuldens.»¹⁰ Heidegger steht in Widerspruch zum gängigen Verständnis, die die *causa efficiens* über die drei anderen Wirkungen stellt. In Heideggers Beispiel der Opferschale wirkt der Silberschmied «aber keineswegs dadurch, daß er wirkend die fertige Opferschale als den Effekt eines Menschen bewirkt, nicht als *causa efficiens*.»¹¹ Die instrumentale und anthropologische Bestimmung der Technik wird abgebaut, da der Silberschmied nicht mehr der Wirkende, sondern der Mitschuldige am Opfergerät wird.

6 Ebd., S. 10.

7 Ebd., S. 11.

8 Ebd., S. 11–12.

9 Ebd., S. 12.

10 Ebd.

11 Ebd. S. 13.

Die Infragestellung der Kausalität finden wir auch im Zentrum von Baudrys Überlegungen. Sein Hauptargument ist, dass der Basisapparat, der die gesamte Filmtechnik darstellt, das Subjekt aufbaut. Natürlich ist die Destruktion des Primats des Subjekts im Zeitgeist der siebziger Jahre. So bezieht sich Baudry auf einen Artikel von Marcelin Pleynet, der ein Jahr früher in der Revue *Cinéthique* erschien, wenn er das monokulare Sehen der Kamera beschreibt:

Das monokulare Sehen, wie es der Kamera eigen ist, lässt – wie Pleynet hervor-gehoben hat –, eine Art Spiel der Reflexion entstehen. Basierend auf dem Prinzip eines Fixpunktes, in Bezug auf den die visualisierten Gegenstände angeordnet sind, umschreibt sie wiederum die Position des Subjekts, den genauen Ort, den es notwendigerweise einnehmen muss.¹²

Das monokulare Sehen, das heißt die Perspektive, wird nicht als neutrale Technik betrachtet: da ein einziger Blickwinkel auferlegt wird, limitiert es das sehende Subjekt. Gemäß Baudry wird die zentrale Position des Subjektes nicht nur durch die monokulare Perspektive, sondern auch durch die filmische Kontinuität bewirkt. So ist das Subjekt eine Konstruktion, das vom Basisapparat produzierte Resultat. Baudry geht noch weiter, er vergleicht das Subjekt des Betrachters mit dem transzendentalen Subjekt der Husserl'schen Phänomenologie:

Und wenn das von seinem angestammten Platz sich wegbewegende Auge nicht mehr durch einen Körper gefesselt ist, durch die Gesetze der Materie, durch die zeitliche Dimension, wenn es keine bestimmaren Grenzen für seine Verschiebung mehr gibt, dann wird die Welt nicht nur wesentlich durch das Auge begründet, sondern für es [das Auge]. Die Bewegungen der Kamera scheinen die günstigsten Bedingungen für die Manifestation des transzendentalen Subjekts zu realisieren.¹³

Der Gegensatz zwischen der in Bewegung reduzierten Position des Zuschauers, der bequem in seinem Sessel sitzt, und den Bewegungen des Films ist der Ursprung der Illusion des transzendentalen Subjektes, die das Kino bewirkt. Das in Bewegung befindliche Bild setzt eine Intentionalität im Sinne der Husserl'schen Phänomenologie voraus. Diese Intentionalität bezieht sich sowohl auf die mythische Figur des Regisseurs als auch auf die des Zuschauers, der durch die Bewegung der Kamera von der Trägheit seines Körpers befreit wird. Wenn Baudry vorschlägt, den Zuschauer im Sinne von Effekt zu verstehen, finden wir hier nicht die gleiche strategische Subversion der Kausalität, welche Heidegger so genau beschreibt? Wie schon gesagt, Baudry wider-

12 Baudry: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat», S. 38.

13 Ebd., S. 40.

setzt sich der neutralen Auffassung der Technik. Wie wir bei Heidegger gesehen haben, wird diese Auffassung vom Primat der *causa efficiens* beherrscht. Dies zeigt sich beim Kino durch die komplette Subordination der Technik unter den Regisseur. Durch die Relativisierung der *causa efficiens* verliert die Intentionalität des Regisseurs ihren privilegierten Platz. Wie der Silberschmied von Heidegger, ist der Regisseur nicht mehr Wirkender sondern Mitschuldiger. Die anderen Mitschuldigen sind zum Beispiel die verschiedenen Umstände, die den Film beeinflussen, sei es seitens der Schauspieler oder der Drehkonditionen.

Man sollte hier auch die *causa finalis* nennen, das heißt die Einschränkungen, die bei der Produktion in Anbetracht der kommenden Distribution des Films herrschen. Die gängige Vorstellung des Kinos spielt die *causa efficiens* gegen die anderen aus, ganz speziell gegen die *causa finalis*. Gemäß dieser Auffassung muss der Autor sich gegen das Diktat der Produktion und Diffusion durchsetzen, um Meister seines Films zu werden. Wie Heidegger es uns lehrt, ist die *causa efficiens*, das heißt im Kino der Regisseur, in Wirklichkeit eine Konstruktion, die nachträglich erfolgt, eine Art retrospektive Illusion. In diesem Sinne verschuldet der Regisseur seinen Film, die *causa finalis* herrscht. Baudry behandelt nicht direkt die Position des Regisseurs, sondern die der Zuschauer als Spiegelbild des Regisseurs. Die Homogenität des Films als fertiges Produkt setzt eine auf den Autor und den Zuschauer bezogene Intentionalität voraus. Baudry zitiert Lacan, um seine Aussagen zu unterstützen: «Qu'il se soutient en tant que sujet veut dire que le langage lui permet de se considérer comme le machiniste voire le metteur en scène de toute la capture imaginaire dont il ne serait autrement que la marionnette vivante.»¹⁴ Obwohl der Zuschauer sich im Film wie ein transzendentes Subjekt als Spiegelbild der *causa efficiens* aufbaut, ist er in Wirklichkeit der Verschuldende, genau wie der Regisseur mit welchem er sich identifiziert. Der ideologische Haupteffekt, den der Basisapparat erzeugt, besteht im subtilen Spiel um das Subjekt herum, in seiner Konstruktion und in seiner Verbergung.

Gehen wir mit unserem Vergleich weiter. Das Primat der *causa finalis* bei Heidegger gibt der Kausalität eine spezielle Nuance. Sie wird also nicht mehr als wirkend sondern als verschuldend empfunden. Welche Bestimmung des Produktes wird durch diese Auffassung hervorgerufen? Nehmen wir wieder Heideggers Beispiel des Opfergerätes: Mehr als ein Resultat (Ergebnis) des Wirkens, ist die Schale das Veranlassen als Folge der vier Ursachen. «Die vier

14 Lacan, Jacques: *Écrits*. Paris: Seuil 1966, S. 637.

Weisen des Verschuldens bringen etwas ins Erscheinen. Sie lassen es in Anwesen vorkommen.»¹⁵ Man könnte hier das berühmte Beispiel der Statue nennen, welches die aristotelische Dualität von Akt und Potenz beschreibt. Die Statue ist potenziell im Marmorblock enthalten. Die Arbeit des Steinhauers ist, diese in Erscheinung zu bringen. Gemäß der griechischen Bestimmung der Kausalität welche Heidegger im Gegensatz zur modernen Auffassung wieder aufnimmt: Hervorbringen, heißt nicht bewirken sondern veranlassen. «Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik.»¹⁶ Heidegger stellt also die antike artisanale Technik der modernen industriellen gegenüber. Er unterscheidet zwei Weisen des Entbergens. Die Erste charakterisiert die antike Technik und ist die poetische Weise; die Zweite charakterisiert die moderne Technik und ist die herausfordernde Weise.

Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, entfaltet sich nun aber nicht in her-vor-bringen im Sinne der *poiesis*. Das in der modernen Technik waltende Entbergen ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zu liefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann.¹⁷

Das herausfordernde Entbergen stellt das Ansinnen an die Natur, eine Energie zu liefern, die gespeichert werden kann. So entbirgt sich die Natur als ein berechenbarer Kräftezusammenhang. Heidegger nennt mehrere Beispiele, um dies zu illustrieren. Er zeigt, dass ein Landstrich durch die Förderung von Kohle und Erzen herausgefördert wird, das Erdreich entbirgt sich jetzt als Kohlerevier, der Boden als Erzlagerstätte.¹⁸ Ein anderes Beispiel ist, das Wasserkraftwerk, das in den Rheinstrom gebaut ist, welches ihn auf seinen Wasserdruck stellt. Das herausfordernde Entbergen, das die moderne Technik beherrscht, zeigt sich als Vorrat, als Bestand: «Welche Art von Unverborgenheit eignet nun dem, was durch das herausfordernde Stellen zustande kommt? Überall ist es bestellt, auf der Stelle zur Stelle zu stehen und zwar zu stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen.»¹⁹ Diese Zitation, mit dem Verb «stellen» gesättigt bis es fast komisch wirkt, ruft, wie wir später sehen werden, ein neues Konzept hervor, welches dieses Versammeln zeigt.

15 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 14.

16 Ebd., S. 16.

17 Ebd., S. 20.

18 Ebd., S. 18.

19 Ebd., S. 20.

Obwohl Heidegger nicht vom Kino spricht, sollte uns dies nicht daran hindern es zu tun. Da das Kino eine moderne Technik ist, sollte es also dem herausfordernden Entbergen entsprechen. So ergäbe Heideggers Reflexion, wenn wir sie in das Feld des Kinos versetzen, Folgendes: Die Filmindustrie wird nicht von einem poetischen Prinzip beherrscht, sie fordert das Wirkliche als Bestand hervor. Ein Studio wie man es in Hollywood findet ist ein großer Vorrat an verschiedenartigen Dingen, wie Kostüme, Autos, Pferde oder Lichter, die darauf warten während kommender Dreharbeiten aufgerufen und bestellt zu werden. Diese Dinge werden also hervor gestellt, um ein durch das Drehbuch vorbestimmtes Ergebnis zu erreichen. Durch die herausfordernde Stellung entbirgt die Filmproduktion – in dem sie diese Dinge kombiniert – eine Sinnkonstellation welche das Interesse des Films sein wird.

Die häufige Benutzung der passiven Form führt zur Frage wie Heidegger sie formuliert: «Wer vollzieht das herausfordernde Stellen, wodurch das, was man das Wirkliche nennt, als Bestand entborgen wird?»²⁰ Welches Subjekt hat das Verb stellen? Ist es der Mensch? Nein, denn der Mensch wird bestellt vom herausfordernden Entbergen. Hier das von Heidegger benutzte Beispiel des Forstwarts. Der Forstwart ist heute von der Holzverwertungsindustrie bestellt, ob er es weiß oder nicht: «Er ist in die Bestellbarkeit von Zellulose bestellt, die ihrerseits durch den Bedarf an Papier herausgefordert ist, das den Zeitungen und illustrierten Magazinen zugestellt wird.»²¹ Was ist dann die Ursache des herausfordernden Entbergens? Um diese Frage zu beantworten schafft Heidegger ein Konzept: *das Ge-stell*. Das Präfix *ge-* bringt die Vielfalt des Wortstamms *-stell*, wie stellen, herstellen, darstellen bestellen, usw. zusammen. Heidegger formuliert dies wie folgt:

Ge-stell heißt das versammelnde jenes Stellens, das den Menschen stellt, d.h. herausfordert, das Wirkliche in der Weise des Bestellens als Bestand zu Entbergen. Ge-stell heißt die Weise des Entbergens, die im Wesen der modernen Technik waltet und selber nichts Technisches ist.²²

Der Begriff Gestell ist also vom allgemeinen Sinn des Wortes entfremdet. Welche Beziehung besteht zwischen dem Begriff Gestell und dem von Baudry verwendeten Begriff Dispositiv?²³ Hier ist festzuhalten, dass Jean Baufret in

20 Ebd., S. 21.

21 Ebd., S. 21–22.

22 Ebd., S. 24.

23 Ich mache entgegen Baudrys eigener Definition keinen Unterschied zwischen Dispositiv und Basisapparat, aus folgendem Grund: Für Baudry ist das Dispositiv (Raum und Projektion) eine Komponente des Basisapparates, der die ganze Technik von der Produktion bis zur Dif-

seiner französischen Übersetzung von Heideggers Text den Begriff Gestell durch «arraisonnement» übersetzte. Hier ist zu wissen, dass zu seiner Zeit, der Begriff Dispositiv noch keinen philosophischen Sinn besaß. Es war erst gegen Ende der sechziger Jahre, dass der Begriff Dispositiv zum Konzept erhoben wurde, insbesondere durch die Theorien von Michel Foucault. Auch hier, wie beim Gestell von Heidegger, wird der Begriff Dispositiv in einem anderen Sinn als herkömmlich benutzt. Der allgemeine Sinn des Wortes *Dispositiv* wird jedoch in seiner philosophischen Verwendung nicht komplet ausgeschaltet.

Kommen wir zurück auf Baudry. Das Dispositiv ist Träger der Ideologie gerade in dem Sinne, da er sich verbirgt. Die Kamera ist die Metonymie des gesamten zur Produktion nötigen Apparates und tritt zu Gunsten der filmischen Kontinuität zurück. Wie wir bei Heidegger gesehen haben, ist das Wesen der Technik, das heißt das Gestell, eine Weise der Entbergung. Darin befindet sich wohl das Gemeinsame zwischen Gestell und Dispositiv. Für Baudry ist das Dispositiv das, was sich hinter der angeblichen Entbergung verbirgt. In dem sich die Technik als neutral und transparent ausgibt, verbirgt sie ihr Funktionieren. So ist die Transparenz illusorisch, paradoxaler Weise ist sie das Verbergende. Baudry nennt dieses Phänomen «Eindruck des Realen». Die ideologische Gleichung des Dispositivs könnte folgendermaßen formuliert werden: *Nichts verbirgt so gut wie das, was enthüllt.*

Das antiideologische Handhaben der Filmtechnik ist die Inszenierung des Apparates. Er identifiziert dieses plötzliche Auftreten des Apparates im Film mit der Rückkehr des Unterdrückten der Psychoanalyse. Baudry formuliert es so:

Daher kündigen beunruhigende Effekte – genau denen ähnlich, die von der Rückkehr des Unterdrückten künden – sicherlich die Ankunft der Apparatur «Im Fleisch und Blut» an, wie in Vertovs DER MANN MIT DEM KINEMATOGRAFISCHEN APPARAT. Mit der Enthüllung des Mechanismus, d.h., der Einschreibung der Filmarbeit, stürzen zugleich die spekuläre Gemütsruhe und die Versicherung der eigenen Identität ein.²⁴

Hier werden wir nicht weiter auf die psychoanalytischen Referenzen eingehen, obwohl sie in Baudrys Reflexion einen zentralen Platz einnehmen. Es ist jedoch festzuhalten, dass in der Psychoanalyse die Rückkehr des Unterdrückten das Zeichen der Wahrheit ist, die sich im Negativen zeigt. So manifes-

fusion zusammenhalten soll. Der Basisapparat ist jedoch am Ende auf sein Sichtbarwerden (Rückkehr des Unterdrückten, Symptom) im Moment der Projektion reduziert. Der Unterschied zwischen Dispositiv und Basisapparat ist deshalb nicht begründet.

24 Baudry: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat», S. 42.

tiert sich die Wahrheit in der Psychoanalyse durch Fehler, wie der Lapsus oder die Fehlleistung. Man findet dasselbe Spiel der Wahrheit bei Heidegger: Die Gefahr, die im herausfordernden Entbergen liegt, besteht darin, dass sie das poetische Entbergen verbirgt. Das heißt, dass das herausfordernde Entbergen alle anderen authentischeren Weisen des Entbergens unmöglich machen.

So verbirgt denn das herausfordernde Ge-stell nicht nur eine vormalige Weise des Entbergens, das Her-vor-bringen, sondern es verbirgt das Entbergen als solches und mit ihm Jenes, worin sich Unverborgenheit, d. h. Wahrheit ereignet. Das Ge-stell verstellt das Scheinen und Walten der Wahrheit.²⁵

Heidegger bemerkt jedoch, dass die größte Gefahr immer Hand in Hand mit dem Rettenden geht. Die Wahrheit zeigt sich im Negativen. Heidegger zitiert Hölderlin: «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.»²⁶ Wenn die Gefahr, die im herausfordernden Entbergen waltet, erkannt ist, und, wenn das Paradoxe, das dieses Entbergen verhüllt, gezeigt ist, öffnet sich der rettende Weg. In seinem Text «Was heißt Denken»²⁷ nennt Heidegger diesen kritischen Punkt, der sich zeigt in dem er sich entzieht, «das Bedenklichste»²⁸.

Kommen wir zurück auf Vertovs Film *DER MANN MIT DER KAMERA* (SU 1929), den Baudry mit viel Enthusiasmus erwähnt. Es ist klar, dass die Kamera, die uns gezeigt wird, den Apparat, der wirklich in Aktion ist und den Film dreht, verbirgt. Durch die Enthüllung des Apparates wird der Eindruck des Realen mehr verdoppelt als annulliert. Die angebliche Entmystifikation verstärkt die Mythe noch. Dies wurde Baudry vorgeworfen in den *Cahiers du Cinéma* durch Narboni, Daney und Oudart. Es scheint jedoch, dass Baudry durch die Radikalisierung der Kritik dasselbe zu zeigen sucht, was Heidegger seinerseits das Bedenkliche nennt, der kritische Punkt, wo die Gefahr das Rettende hervorbringt.

Ein Zitat aus Heideggers Text «Das Ding», der auch in *Vorträge und Aufsätze*²⁹ veröffentlicht wurde, soll als offenes Schlusswort stehen. In diesem Ausschnitt ist die Dialektik des Nahen und Entfernten behandelt, welche die moderne Technik charakterisiert. Heidegger erwähnt das Kino:

25 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 31.

26 Ebd., S. 32.

27 Heidegger, Martin: «Was heißt Denken». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1954, S. 123–137.

28 «Was am meisten von sich aus zu denken gibt, das Bedenklichste, soll sich daran zeigen, daß wir noch nicht denken.» (Heidegger: «Was heißt Denken», S. 126).

29 Heidegger, Martin: «Das Ding». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, S. 157.

Entfernte Stätten ältester Kulturen zeigt der Film, als stünden sie eben jetzt im heutigen Straßenverkehr. Der Film bezeugt überdies sein Gezeigtes noch dadurch, daß er zugleich den aufnehmenden Apparat und den ihn bedienenden Menschen bei solcher Arbeit vorführt.³⁰

Man fragt sich, auf welchen schlechten Sandalenfilm seine Beobachtung sich gründet... Ein Film, der die antike Welt inszeniert und zugleich die Filmtechnik und Dreharbeit zeigt, Welch überraschendes Objekt! Es ist merkwürdig, dass die Erwähnung des Kinos bei Heidegger von einer Bemerkung über die technische Grundlage begleitet ist. Dieses letzte Zitat zum Abschluss unseres Durchgangs ist nicht ohne Ironie. Trotz des Ausganges, den es durchschimmern lässt, beruht die Intrige, die uns durch den Artikel geführt hat, nicht auf den Entsprechungen zwischen den Texten von Baudry und Heidegger, sondern auf der Notwendigkeit einer Konzeptualisierung der Technik. So haben die Konzepte *Gestell* und *Dispositiv* die Aufgabe, die mythologische Transparenz der Technik umzuwerfen.

30 Ebd.