

11. Mediendispositiv

Wichtig ist für Foucault also das **netzhafte Zusammenwirken verschiedener Ebenen**, auf denen sich gesellschaftliche Normen und Werte formulieren, sich durchsetzen und damit Macht ausüben. Buhrmann/Schneider (2008) betonen die Wechselbezüge zwischen normierenden Wissensordnungen. Die Normen und Werte materialisieren sich auch in Produkten und gebauten Räumen, also z. B. in der Architektur von Bewachungs- und Beobachtungseinrichtungen wie Gefängnissen, Psychiatrien usw. Diese Dispositive »umstellen« das Subjekt und steuern seine Wahrnehmung der Welt. Sie bestimmen auf eine – in ihrem Wirken oft unerkannte, weil nicht bewusste und deshalb als »natürlich« genommene – Art und Weise, wie wir Welt wahrnehmen. Es liegt nahe, eine solche Konstruktion auch auf die Medien als gesellschaftliche Wahrnehmungsinstanzen zu beziehen, auch wenn dies Foucault selbst nicht explizit getan hat.

Dispositive sind Anordnungen unterschiedlicher Art, die regeln, wie die Menschen innerhalb einer Kultur etwas wahrnehmen, die Sichtbarkeit erzeugen, ohne selbst sichtbar zu sein. **Mediendispositive** sind »optische Maschinen, um zu sehen, ohne gesehen zu werden« (Deleuze 1991, S. 154). Sie organisieren Wahrnehmung auf eine zumeist nicht bewusste und deshalb oft als »natürlich« bzw. selbstverständlich angenommene Weise.

Begriff und Konzept bilden zum einen ein **heuristisches Instrument**, zum anderen eine **theoretische Konstruktion**, in der Aussagen über die Medien enthalten sind. Diese Aussagenanteile im Konzept des Dispositivs verweisen auf weitere Theorien, das Konzept versteht sich also als »anschlussfähig«, insbesondere für kulturtheoretische und kulturgeschichtliche Aussagen und Befunde. In der wissenschaftlichen Praxis hat das Konzept des Dispositivs deshalb vor allem in den Bereich der Mediengeschichtsschreibung Eingang gefunden (vgl. Paech 1991, Sierck 1993, Elsner/Müller/Spangenberg 1993, Lenk 1997, Hickethier 1991, 1992, 1993, 2007).

11.2 Das Kino-Dispositiv

Ausgangspunkt der Überlegungen zu den Mediendispositiven ist das Kino, weil hier eine technische Anordnung besteht, die diese netzartige »Umstellung« des Subjekts geradezu sinnfällig macht. Sie weist Korrespondenzen zu zahlreichen anderen Aspekten der medialen Organisation auf und erzeugt schließlich einen Effekt, der offensichtlich wenig mit den Inhalten, sondern mehr mit der medialen Wahrnehmungskonstruktion zu tun hat.

Beim Kino handelt es sich um eine Veranstaltung, bei der sich viele Menschen in einem öffentlichen Raum begeben. Teilweise zu Hunderten sitzen sie in einem Raum etwa zwei Stunden lang und schauen gebannt auf eine Leinwand, während von einem Projektor hinter ihnen Licht und Schatten auf diese Leinwand projiziert werden. Um diese Licht- und Schattenbewegungen zu sehen, sitzen sie bei völliger Dunkelheit diszipliniert in engen Sitzreihen, bewegen sich etwa zwei Stunden lang nicht und sehen sich Bilder

Zu den Erklärungskonzepten der Funktion und Bedeutung von Medien und Individuum und Medien und Gesellschaft gehört das Mediendispositiv, das sich gegenüber den Konzepten »Öffentlichkeit« und »Kultur« am engsten auf die Medien selbst bezieht.

11.1 Der Begriff des Dispositivs

Der Begriff des Dispositivs stammt aus dem Französischen (»dispositif«) und meint alltagsprachlich »Vorrichtung«, »Anordnung«, »Anlage«, »Apparat« (Dammann 2002, S. 6). Der Begriff wird von den französischen Kultur- und Medientheoretikern (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-Louis Baudry, Jean Comolli) in der Überführung in einen theoretischen Begriff selbst bereits unterschiedlich verwendet (Leister 2002). Der Medienwissenschaftler Joachim Paech hat auf die widersprüchliche Theoriegeschichte aufmerksam gemacht (Paech 1997). Die französischen Konzepte wurden dann in den USA rezipiert und hier unter dem Begriff der **Apparatus-theorie** diskutiert (Hak Kyung Cha 1980; Rosen 1986; kritisch dazu Carroll 1988). Seit Ende der 1980er Jahre wurde der Ansatz auch in Deutschland, jedoch zumeist unter dem Begriff des Dispositivs, aufgenommen. Dass dabei eine spezifisch deutsche Rezeption der Theorie vorliegt, die auch verengend nur Teile der französischen wie amerikanischen Diskussion aufgenommen hat, hat Jan Hans (2001) angemerkt.

Ungeachtet aller Kritik an den theoretischen Prämissen (vgl. Paech 1997) erweist sich das Konzept des Dispositivs als produktiv, weil es hilft, die mediale Struktur zu ordnen und einen Rahmen für Fragestellungen und Untersuchungsansätze zu entwickeln.

Der Begriff hat seinen Ausgangspunkt in den Theorien Michel Foucaults. Er meint eine **gesellschaftliche Konstruktion, die regelt, wie etwas wahrgenommen wird**. Die dadurch geschaffenen Wahrnehmungsdispositionen stehen in engen Beziehungen zur gesellschaftlichen Macht. Dispositive regeln für Foucault z. B., was gesellschaftlich als »normal« bzw. »anomal« gilt, wie Wissen, Wahrheit, Sexualität konstruiert und wie diese Bereiche gesellschaftlich bewertet werden. Sie manifestieren sich in gesellschaftlichen Debatten und Diskussionen, ebenso in Gesetzen, Regelwerken, pädagogischen Belehrungen, aber auch in Institutionen, architekturellen Einrichtungen etc. »Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann« (Foucault 1978, S. 119 f.). Für Foucault hat das Dispositiv »eine vorwiegend strategische Funktion«, indem es einer konkreten »Dringlichkeit« (Agamben 2008, S. 17) begegnet, Machtverhältnisse aufrechterhält und damit den Status quo einer Gesellschaft sichert und durch Ausgrenzung der möglichen Irritationen »stabilisiert« (ebd.).

von Menschen und Dingen an, die sich teilweise sehr heftig auf dieser Leinwand bewegen. Diese Bilder werden von den Betrachtern fast immer als Abbilder von Realität wahrgenommen und dieser Realitätseindruck hängt offensichtlich mit dieser Form der Anordnung von Mensch und Technik zusammen. Diese Anordnung von Technik (in diesem Fall der kinematografischen Projektion) und Zuschauern ist spezifisch für das Kino. Wir nennen sie ein **Kino-Dispositiv**. Es stellt eine Art von Rahmen für die mediale Wahrnehmung dar und erzeugt spezifische Effekte.

Jean-Louis Baudry stellte einen Zusammenhang zwischen dem **Höhlengleichnis Platons**, das von der Erkenntnisfähigkeit des Menschen handelt, und dem Kino her. Platon hatte den Menschen als einen gefesselt in einer Höhle Sitzenden beschrieben, der vom Höhleneingang, durch den Licht in die Höhle dringt, abgewendet ist und auf die gegenüberliegende Höhlenwand blickt. Die Schatten und Lichter, die der Mensch auf der Wand sieht, hält er für die Realität und ist sich dessen ganz sicher, weil er eben noch nie in das gleißende Licht, das zum Höhleneingang hereinkommt, gesehen hat und es wohl auch nicht aushalten könnte. Die Schattenbilder besitzen also einen **Realitätsanschein** (vgl. Baudry 1994).

Die Analogie zur Kinokonstruktion ist offensichtlich, es ist jedoch nicht mehr als eine Analogie. Gleichwohl hat auch Baudry bei Platon die Formulierung eines »Mythos« gesehen, eine »Wunschkonstruktion«, die dann latent in der Geschichte immer vorhanden gewesen sei und die zu zahlreichen Vorformen des Kinematografischen und schließlich zur Kinematografie und ihren Weiterentwicklungen im Fernsehen und letztlich im Computerbild geführt habe.

»Bevor das Kino die Erfüllung technischer Voraussetzungen und eines bestimmten Gesellschaftszustandes war (die für seine Realisierung und seine Vollendung notwendig waren), mag es zunächst das Ziel eines Wunsches gewesen sein, den übrigens sowohl sein unmittelbarer Erfolg als auch das von seinen Vorfahren geweckte Interesse hinlänglich zum Ausdruck brachten. Ein Wunsch, sagen wir mit Bedacht, eine Form von verloren gegangener Befriedigung, die auf die eine oder andere Form wiederzuerlangen das Ziel seines Dispositivs ist (bis hin zu ihrer Simulation) und zu welcher der Realitätseindruck den Schlüssel zu liefern scheint« (Baudry 1994, S. 1059).

Diese These einer »**Wunschkonstellation**«, die die Entwicklung der Medien vorantreibe, die also letztlich auch das Movens der Mediengeschichte darstelle, hat vor allem in der Debatte über die neueste Medienentwicklung eine Rolle gespielt. Auch für das neue Netzwerkmedium, für Computer/Internet, hat der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler eine solche Wunschkonstellation in Anschlag gebracht (Winkler 1997, S. 17). Dabei muss sie den an den Prozessen konkret Beteiligten selbst gar nicht bewusst sein, sondern sich als gesellschaftlicher Druck in Richtung der Lösung eines Problems manifestieren (z. B. der Wunsch nach der Speicherung von

zeitlichen Darstellungen, der zur Erfindung des Films für bewegte Bilder, des Grammons für Musik und gesprochene Sprache geführt hat).

Dieser Aspekt der Wunschkonstellation macht als Erweiterung des Dispositiv-Konzepts einen grundsätzlichen theoretischen Aspekt deutlich: **Viele mediale Effekte und Resultate sind nicht Ergebnis intentionaler Prozesse und langfristig durchgesetzter Strategien**. Es gibt hier auch keine »Drahtzieher« geheim angelegter Manipulationen, sondern es gibt – gerade auch im Bereich der medialen Kommunikation – ungewollte Effekte und Wirkungen. Vieles geschieht »hinter dem Rücken der Beteiligten« – aber aufgrund ihres durchaus gewollten Mittuns und aufgrund einer akzeptierten Beteiligung.

Die französischen Theoretiker Baudry, Comolli, Deleuze und Metz bewegte beim Kino vor allem das Problem des **Realitätseindrucks**: Wie lässt es sich erklären, dass der Zuschauer im Kino das, was er auf der Leinwand sieht, als Realität (auch als fiktionale Realität) annimmt, obwohl er sich der Künstlichkeit des Arrangements in jedem Augenblick eines »zurücklehrenden Nachdenkens« bewusst ist? Wie kommt es auch, dass wir diese Form des Arrangements so selbstverständlich nehmen und dass dieser Realitätseindruck als »natürlich« erscheint?

Das Konzept des Dispositivs geht von einem **Effekt der Anordnungsstruktur** und des Zusammenwirkens verschiedener Faktoren aus. Diese Effekte ereignen sich in unserem Bewusstsein und entstehen unabhängig von den je konkreten Inhalten der einzelnen Filme. Joachim Paech hat darauf hingewiesen, dass sich dieser Realitätseindruck nicht nur bei den Hollywood-Filmen der »klassischen« Ära einstellt, sondern auch bei anderen Filmen, und er hat vorgeschlagen, dass zu den »technisch-apparativen Dispositionen innerhalb eines Dispositivs« (also dem so genannten kinematographischen »Basisapparat«) noch »kulturelle, soziale etc. Dispositionen der Kinoszahler« (Paech 1997, S. 411) hinzukommen müssen, um diese Konstruktion angemessen zu beschreiben.

Technische Anordnung, kulturelle Ritualisierungen sowie unsere Wahrnehmung als Subjekte gehen offenbar eine enge Verbindung ein, die weitgehende Auswirkungen auf die kulturellen Gewohnheiten und Gewissheiten hat. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass **wir als Subjekte in starkem Maße geprägt und damit mit geschaffen werden** (vgl. Hans 2001), oder anders formuliert, dass die Medien die Menschen in ihrem Bewusstsein und ihren Verhaltensweisen in starker Weise **modellieren**.

Der Dispositiv-Ansatz bringt als medientheoretischer Ansatz unterschiedliche Theorieprobleme miteinander in Verbindung, von denen hier einige ange deutet werden.

11.2.1 Wahrnehmung und technische Apparatur

Das im Dispositiv-Konzept gefasste **Mensch-Technik-Verhältnis** unterscheidet sich von tradierten Vorstellungen dadurch, dass die Technik nicht als bloßer Transporteur von Bedeutungen gesehen wird, sondern dass die Technik selbst Wahrnehmungseffekte – unabhängig von den Inhalten – produziert. Dies lenkt den Blick der

Theoriebildung auf die Technik und stellt sie in den Mittelpunkt. In den frühen Theorien zum Dispositiv sind explizit technikkritische Aspekte enthalten, denn in der technisch-apparativen Einbindung des Menschen ist implizit auch ein **Vorwurf der technisch-apparativen Manipulation der Subjekte** verborgen.

Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie notwendig das Arrangement in genau dieser Weise für die Entstehung des Realitätsanscheins ist und ob bei einer Veränderung eines technischen Elements das Dispositiv in sich zusammenbricht. Es zeigt sich in der Mediengeschichte, dass die **technischen Elemente veränderbar** sind, ohne dass bestimmte Effekte verloren gehen. Die technischen Veränderungen erzeugen selbst wiederum neue Formen des medialen Wahrnehmens. So führte z. B. die Verlagerung der Bedienungselemente des Fernsehers vom Apparat weg in die Hand des Zuschauers (Fernbedienung) dazu, dass der Zuschauer mit dem Zappen und Switchen durch die Programme Sendungen nicht mehr ganz sieht, sondern sich mit bloßen Fragmenten begnügt.

Zur technischen Apparatur kommen weitere Faktoren, die die mediale Anordnung ergänzen. Technik ist räumlich in einer Konstellation zum Betrachter platziert. Dies führt in der Regel zu besonderen **architektonischen Raumformen** (Kinoarchitektur), zu bestimmten **zeitlichen Strukturen der Präsentation** (Veranstaltungsform), daran binden sich **ökonomische, juristische, administrative Strukturen** (Kinozensur, Kinosteuer, FSK-Bewertung etc.). Das Dispositiv wird also in spezifische **gesellschaftliche Institutionalisierungen** eingebunden, die Teil der Anordnungsstruktur werden. Dabei erweisen sich einzelne Strukturmomente als besonders prägend, andere erscheinen eher als akzidentell. Stark determiniert die Technik diese Struktur, weniger stark die politische Verfasstheit der Kinowirtschaft (staatlich vs. privatwirtschaftlich). Die Konstruktion des Kinos als Rezeptionsform des Films wirkt sich bestimmend auch auf Filmvorführungen außerhalb des Kinos (z. B. im nicht-gewerblichen Raum) aus, selbst bei der Vorführung von Filmen, die nicht für das Kino produziert wurden (z. B. bei Amateurfilmen), im privaten Bereich gibt diese Kinostruktur noch einen wirksamen, weil in den Betrachtern habitualisierten, Rahmen ab.

11.2.2 Subjektkonstitution und mediale Wahrnehmung von Welt

Wenn die Mensch-Technik-Konstruktion die Wahrnehmung des Zuschauers so stark beeinflusst, ist davon auszugehen, dass sie sich in unsere Wahrnehmung ein-schreibt und in dem Maße verinnerlicht wird, dass wir sie als Teil unserer Natur verstehen. Man kann es auch so formulieren, dass sich in den Subjekten eine **innere Apparatur** aufbaut, die eine Entsprechung zur äußeren Apparatur darstellt und dadurch eine entsprechende Wahrnehmung ermöglicht. Zwischen dieser gedachten 'inneren Apparatur' und dem von Sigmund Freud so benannten »psychischen Apparat« (»Wir nehmen an, dass das Seelenleben die Funktion eines Apparates ist«, Freud zit. in: Baudry 1994, S. 1049) oder auch der von Felix Guattari und Gilles Deleuze so benannten »Wunschmaschine« (Deleuze/Guattari 1974, S. 7)

bestehen offenkundige Korrespondenzen (vgl. auch Bartels 1990, S. 452 ff.). Hier setzen dann psychoanalytische Kintotheorien an.

Modelltheoretisch ist eine solche Konstruktion durch ihre **Symmetrie von innerer und äußerer Apparatur** in ihrer Klarheit beeindruckend, es stellen sich jedoch zahlreiche Fragen:

- Wenn die Mediendispositive (und wir gehen davon aus, dass es neben dem Kino auch noch andere gibt) z. B. durch eine Programmvielfachung und die Fernbedienung eine Möglichkeit fragmentierter Rezeption von Sendungen schaffen, führt dies unter dem Aspekt der medialen Konstitution der Subjekte auch zu »zerstreuten« Subjekten, Subjekten also, die keine geschlossene »Identität« aufweisen, sondern nur noch aus unterschiedlichen Identitätsfragmenten bestehen?
- Kann es auch sein, dass wir als medial geprägte Menschen auch die nicht-mediale Umwelt mit den Augen der Medien sehen, also Spannungsstrukturen erwarten, eine auf beschleunigten Ablauf ausgerichtete Erwartung erzeugen, eine bestimmte Ereigniskonstruktion sehen wollen usw.? Prägt die Mediensicht also auch unsere Sicht der nicht-medialen Welt?

Wir können auch unabhängig von psychoanalytischen Konstruktionen diese »innere Apparatur« als eine **angepasste kulturelle Form** verstehen, als »Habitat« (Bourdieu 1974, S. 143), der durch die kulturelle Praxis selbst zum konstitutiven Teil unserer eigenen Identität geworden ist.

11.2.3 Wahrnehmungsorganisation und kulturelle Tradition

Dass der Realitseffekt im Kino so nachhaltig eintritt, hängt auch damit zusammen, dass sich in die Gestaltung des Filmbildes auf der Leinwand **kulturell tradierte Bildkonstruktionen und Sehweisen** eingeschrieben haben.

Das Filmbild folgt – aufgrund der Konstruktion der Filmkamera – den Prinzipien der Perspektive (insbesondere der **Zentralperspektive** sowie der analog entwickelten Mehrfluchtpunktperspektive), die seit der Renaissance unsere abendländische Kultur geprägt hat und die in der jahrhundertelangen Tradition der Gottesdienste im kirchlichen Dispositiv, der staatlichen Machtpresentation in der großen Staatsaktion bis zur Rezeption von Theater- und Kinooaufführungen stehen.

Die Anordnung des Kinos mit seinen frontal auf die Leinwand ausgerichteten Sitzreihen verlängert diese axiale Blickkonstruktion des Zuschauers, fixiert diesen gleichzeitig auf seinem Sitzplatz in den Reihen, so dass er dadurch in einen Wahrnehmungsraum eingespannt ist. Gerade weil der Zuschauer auf seinem Platz fixiert ist, kann er die Bewegungsabläufe optimal aufnehmen, kann diese mental mitspüren, sich in sie hinein fühlen. Es handelt sich hier um eine ästhetische Anordnung (»ästhetisch« wird hier im Sinne von »Wahrnehmung organisierend« verstanden), weil dadurch die intendierten Bewegungsabläufe, Rhythmen und Sinnkonstruktionen im Film vom Zuschauer optimal aufgenommen werden können.