

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Ivo Ritzer

Peter W. Schulze *Hrsg.*

Mediale Dispositive



Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Reihe herausgegeben von

I. Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projiziert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/13443>

Ivo Ritzer · Peter W. Schulze
(Hrsg.)

Mediale Dispositive

Herausgeber

Ivo Ritzer
Universität Bayreuth
Bayreuth, Deutschland

Peter W. Schulze
Philosophische Fakultät
Universität zu Köln
Köln, Deutschland

ISSN 2524-3209

ISSN 2524-3217 (electronic)

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-21263-6

ISBN 978-3-658-21264-3 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-21264-3>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Verantwortlich im Verlag: Barbara Emig-Roller

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhalt

1 Einleitung

Mediale Dispositive	3
<i>Ivo Ritzer und Peter W. Schulze</i>	

2 Mediendispositive und Genrekonfigurationen

Re-Konfigurationen im Dispositiv: Genres als Erfolgsmodelle der Vermittlung kulturellen Wissens	27
<i>Tanja Gnosa</i>	

Dispositive (An-)Ordnungen und Genrekonfigurationen	45
<i>Andreas Stuhlmann</i>	

Serialität & Genre: Über die entstehende Endlosigkeit zweier transmedialer Ordnungsschemata	61
<i>Vincent Fröhlich</i>	

3 Dispositive und Rundfunk

<i>Triple Trinity</i> oder das Prinzip der dreifachen Dreifaltigkeit: Eine methodologische Handreichung zur Analyse von Dispositiven am Beispiel der Evolution des <i>Quality Teen TV</i>	89
<i>Sven Grampp</i>	

Mediendispositiv „Weimarer Rundfunk“: Zur Entwicklung neuer Gattungen und Genres vor dem Hintergrund akustischer Übertragungsprozesse	119
<i>Kathrin Dreckmann</i>	

Die Kino-Wochenschau als generischer Sonderfall: Von Reportage bis Kabarett	135
<i>Sigrun Lehnert</i>	

4 Transmediale Dispositive

„Words, words, words!“ Dispositive der Literatur im Werk von Ulises Carrión	153
<i>Peter W. Schulze</i>	

Filmische Autobiographie: Automedialität zwischen den Medien	193
<i>Nadja Gernalzick</i>	

<i>Romance</i> als Genreerfahrung: <i>Musical moments in Stranger than Fiction</i> (2006), <i>Before Sunrise</i> (1995) und <i>Alle anderen</i> (2009)	211
<i>Katja Hettich</i>	

5 Dispositive der Globalisierung

Sichtbarkeiten des Südens: Die Grenze als Dispositiv postkolonialer Medienkultur	233
<i>Ivo Ritzer</i>	

<i>Train to Busan</i> : Das Zombie-Genre als filmisches Dispositiv zwischen Ost und West	273
<i>Ute Fendler</i>	

Simbabwes Saigon oder Tarzans Trauma: Zur medialen Dispositivität von Video-Bild und Zeit-Bild	287
<i>Ivo Ritzer</i>	

Autorinnen und Autoren

Kathrin Dreckmann, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Ute Fendler, Prof. Dr. phil., ist Inhaberin des Lehrstuhls für Romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik unter besonderer Berücksichtigung Afrikas an der Universität Bayreuth.

Vincent Fröhlich, Dr. phil., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter der DFG-Forscherguppe „Journalliteratur“ an der Universität Marburg.

Nadja Gernalzick, Prof. Dr. phil., lehrt als Gast an der Universität Wien Amerikanistik und Anglistik und ist als Privatdozentin tätig am Obama Institute for Transnational American Studies an der Universität Mainz.

Tanja Gnosa, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Koblenz-Landau.

Sven Grampp, Dr. phil., ist Akademischer Oberrat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg.

Katja Hettich, M.A., lehrt Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Sigrun Lehnert, Dr. phil., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Journalismus an der Hamburg Media School.

Ivo Ritzer, Prof. Dr. phil., lehrt Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth und der Bayreuth International Graduate School of African Studies (BIGSAS).

Peter W. Schulze, Direktor des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts und Inhaber des Lehrstuhls für Lateinamerikanistik mit Schwerpunkt Brasilianistik an der Universität zu Köln.

Andreas Stuhlmann, Dr. phil, ist Associate Professor of German and Media Studies an der University of Alberta, Edmonton, und Senior Research Fellow am Research Center for Media and Communication (RCMC) der Universität Hamburg.

1

Einleitung

Mediale Dispositive

Ivo Ritzer und Peter W. Schulze

„Das Dispositiv ist also immer eingeschrieben in ein Spiel der Macht, aber auch immer verbunden mit einem Wissen oder dessen Grenzen, die daraus entstehen, sie aber ebenso sehr bedingen.“¹

Michel Foucault (2001, S. 300)

„Somit ist jedes Dispositiv eine Vielheit, in der solche im Werden befindliche Prozesse wirken, die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken.“²

Gilles Deleuze (1991, S. 157)

1 Dispositiv-Theorien in der Medienwissenschaft

Dispositiv-Konzepte haben in der Medienwissenschaft ihren festen Platz. Dies schlägt sich etwa in der Aufnahme des Konzepts in einschlägige Einführungen in die Disziplin nieder (vgl. exemplarisch Hickethier 2010, S. 186–202). Wie anhand von Fachpublikationen aus verschiedenen Ländern deutlich wird, hat der Dispositiv-Begriff seit einigen Jahren – erneut – hohe Konjunktur, und zwar weit über die Medienwissenschaft hinausgehend in unterschiedlichsten Definitionen und Untersuchungsbereichen³. Auch bei der Eingrenzung auf medienwissenschaftlich

1 „Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent.“

2 „Aussi chaque dispositif est-il une multiplicité, dans laquelle opèrent de tels processus en devenir, distincts de ceux qui opèrent dans un autre.“

3 Deutlich wird das große disziplinäre Spektrum des Dispositiv-Begriffs bereits in der 1999 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Hermès* zum Thema „Le dispositif entre usage

konturierte Dispositiv-Konzepte bleibt es bei einem vielschichtigen und zum Teil sehr heterogenen Begriffsgebrauch. Während bereits im französischen Terminus „dispositif“, der für die Etablierung des Konzepts in den 1970er Jahren ausschlaggebend war, eine ausgeprägte „plurality of meanings“ (Albera und Tortajada 2015b, S. 21) angelegt ist, wird diese noch verstärkt durch Übertragungen in unterschiedliche Sprachen, die wiederum jeweils eigene „Bedeutungspluralitäten“ hervorgebracht haben und in andere Sprachräume zurückwirken. Besonders evident ist dies im englischsprachigen Raum, wo für das französische „dispositif“ zwei Termini – „dispositive“ und „apparatus“ – existieren, mit jeweils unterschiedlichen, zugleich aber auch mit (partiell) identischen Verwendungen, die das medienwissenschaftliche Begriffsfeld „Dispositiv“ auch in anderen Sprachräumen geprägt haben.

Die Produktivität des Dispositiv-Begriffs resultiert gerade auch aus seiner „semantic flexibility and metaphoric openness“ (Elsaesser 2015, S. 67) bzw. aus seiner „strategische[n] Offenheit“ (Distelmeyer 2017, S. 51), die unterschiedliche theoretische Perspektivierungen sowie Bezüge auf vielfältige Untersuchungsgegenstände ermöglichen. Prinzipiell existieren in der Medienwissenschaft zwei Dispositiv-Modelle unterschiedlicher Reichweite: Zum einen sind einzelne Medien – Film, Radio, Fernsehen, Computer etc. – als je spezifische Dispositive modelliert, wobei bestimmte Macht- und Subjekteffekte meist primär in Relation zu der jeweiligen Medienspezifik untersucht werden; zum anderen lassen sich Medien auch als Elemente umfassenderer Dispositive – beispielsweise „Fernsehen als Teil eines auch andere Institutionen und Praktiken umfassenden ‚Überwachungsdispositivs‘“ (Stauff 2005, S. 112) – begreifen.

Bekanntlich geht der in der Medienwissenschaft gebräuchliche Dispositiv-Begriff primär auf zwei Autoren zurück: zum einen auf Jean-Luc Baudry, der damit die technisch-apparative Anordnung des Kinos als manipulative Affizierung der Zuschauer*innen thematisiert; und zum anderen auf Michel Foucault, der mit dem Begriff – als Repertoire der Genealogie – ein wandelbares Netz von Institutionen, Diskursen und Praktiken bezeichnet, das mit dem Komplex Wissen und Macht verschränkt ist. Während Baudry den Begriff medienspezifisch fasst und konkret auf das Kino bezieht, modelliert Foucault das Dispositiv als eine umfassende, dabei aber relationale und veränderliche Kategorie soziohistorischer Analyse, in

et concept“ (Jacquinot-Delaunay und Monnoyer 1999). Neben theoretischen Perspektivierungen primär sozialwissenschaftlicher Provenienz werden dort auch konkrete Dispositive untersucht – prominent etwa das Fernsehen (in zwei Aufsätzen), aber auch Grundschullehrbücher oder Begräbnispraktiken erscheinen in *Hermès* als dispositive Anordnungen. Die extreme Ausweitung des Begriffs, etwa in der Postulierung eines „Dispositiv[s] der Postmoderne“, birgt die Gefahr eines „One Concept Fits All“, wie Bührmann und Schneider (2008, S. 13f.) zu Recht kritisch anmerken.

der mediale Konfigurationen kaum Berücksichtigung finden⁴. Die Ansätze von Baudry und Foucault markieren gleichsam die beiden Pole zwischen denen medienwissenschaftliche Modellierungen des Dispositiv-Begriffs bis heute angesiedelt sind. Es handelt sich dabei jedoch keineswegs um unvereinbare Konzepte, vielmehr sind beide Modelle immer wieder komplementär zueinander verwendet worden.

Ausgangspunkte der zunächst auf das Kino bezogenen Konzeption des Dispositiv-Begriffs sind zwei richtungsweisende Aufsätze von Jean-Luc Baudry – „Effets idéologiques produits par l'appareil de base“ (Baudry 1978a) / „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ (Baudry 2003a) und „Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité“ (Baudry 1978b) / „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“ (Baudry 2003b), die erstmals 1970 bzw. 1975 auf Französisch in den Zeitschriften *Cinéthique* resp. *Communications* erschienen sind. Aus psychoanalytischer und marxistischer Perspektive rückt Baudry die technisch-apparativen Dimensionen des „Basisapparats“ Kino ideologiekritisch in den Blick. Der besonders einflussreiche Aufsatz von 1975 thematisiert dann unter dem Begriff des Dispositivs einen bestimmten Teil des „Basisapparats“: die spezifische Anordnung der Zuschauer*innen im Kinosaal zwischen Projektion und Leinwand, welche medienspezifisch bedingte Subjekteffekte zeitige, die sich in Analogie zu Platons Höhlengleichnis und zum Lacan'schen Spiegelstadium als „Simulation eines Subjektzustands“⁵ (Baudry 2003b, S. 61) manifestiere. Anders als in der Rezeption Baudrys mitunter konstatiert, umfasst sein Dispositiv-Konzept nicht bloß die technisch-apparative Anordnung des Aufführungsortes Kino und die dadurch in ihrer Wahrnehmung bzw. Welt-sicht geprägten Subjekte. Vielmehr sind diese Ebenen Teil eines weiter gefassten Gefüges, des „Basisapparates“ Kino, der „die Summe von Operationen, die in der Produktion sich verbinden“ mit einschließt, darunter auch die „wirtschaftlichen Implikationen“⁶ (Baudry 2003a, S. 28f.), wenngleich diese Dimensionen von Baudry nur erwähnt und nicht weiter spezifiziert werden.

Während der Begriff des Dispositivs bei Baudry konkret auf eine spezifische mediale Anordnung und daraus resultierende Subjekteffekte bezogen wird, ist das Konzept bei Michel Foucault wesentlich weiter gefasst, auf einem höheren Abstraktionsniveau angesiedelt und vor allem als offenes, d. h. gerade nicht übermächtiges,

4 Wenngleich mediale Dimensionen von Dispositiven bei Foucault kaum thematisiert werden, handelt es sich bei dem Konzept um den „in den Medienwissenschaften vielleicht am häufigsten rezipierten Theoriebaustein Foucaults“ (Parr und Thiele 2007, S. 92).

5 „simulation d'un état du sujet“ (Baudry 1978b, S. 48).

6 „l'ensemble des opérations qui concourent à la production d'un film“; „implications économiques“ (Baudry 1978a, S. 14).

vielmehr hochgradig flexibles Geflecht gedacht. Darüber hinaus hat Foucault den Dispositiv-Begriff seit Mitte der 1970er Jahre in sehr vielfältigen Kontexten und Konstellationen mit unterschiedlichen Akzenten verwendet⁷. Dennoch existiert eine vielzitierte konzise Definition des Dispositivs, ergänzt durch Erläuterungen und Beispiele in einem umfangreichen Interview von 1977 anlässlich der im Jahr zuvor erschienenen Studie *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Von Grosrichard mit Blick auf das „dispositif de sexualité“ nach dem Sinn und der methodologischen Funktion des Begriffs gefragt („le sens et la fonction méthodologique de ce terme ‚dispositif‘“, Foucault 2001, S. 298), definiert Foucault (2001, S. 299) sein Dispositiv-Konzept anhand von drei Punkten: *Erstens* handle es sich um „ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Anordnungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Nicht-Gesagtes umfasst. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“⁸. *Zweitens* wolle er „mit dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung erfassen, die zwischen diesen heterogenen Elementen bestehen kann“, wobei „es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen“ gebe⁹. *Drittens* versteht Foucault unter Dispositiv „eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion“¹⁰. Was die Entwicklung („genèse“) von Dispositiven anbelangt, ist Foucault zufolge ein doppelter Vorgang („double processus“) kennzeichnend: Zum einen der Vorgang einer funktionellen Überdeterminierung („processus de surdétermination fonctionnelle“), die daraus

7 Die zahlreichen Passagen, in denen Foucault den Dispositiv-Begriff verwendet, sind bei Ruoff (2007, S. 102) jeweils mit genauen Literaturverweisen angeführt.

8 „un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.“

9 „Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonctions, qui peuvent, eux aussi, être très différents.“

10 „Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante.“

resultiert, dass sich jede Auswirkung im Wechselverhältnis zu anderen Auswirkungen ereignet und eine Rejustierung der heterogenen Elemente zur Folge hat; zum anderen ereignet sich der Vorgang funktioneller Überdeterminierung in Relation zu dem Vorgang unaufhörlicher strategischer Erfüllung („Processus de perpétuel remplissement stratégique“ (Foucault 2001, S. 299). Schließlich ist nach Foucault ein zentrales Charakteristikum des Dispositivs seine unumgängliche Verbindung zu den Komplexen Macht und Wissen, aus denen es hervorgeht und die es zugleich mit bedingen¹¹.

Für die Medienwissenschaft lässt sich Foucaults Dispositiv-Begriff produktiv ergänzen durch die Auseinandersetzung mit diesem Konzept bei Gilles Deleuze und insbesondere bei Giorgio Agamben. Zunächst aber sei auf Jean-François Lyotard verwiesen, der noch vor Foucault den Begriff des Dispositivs in der 1973 erschienen Aufsatzsammlung mit dem programmatischen Titel *Des dispositifs pulsionnels* verwendet. Die darin versammelten Aufsätze affirmativer Ästhetik („Essais d'esthétique affirmative“) betrachten Malerei, Musik, Theater und Literatur nicht mehr aus der Sicht der Repräsentation („du point de vue de la représentation“), sondern begreifen die analysierten Werke (von Paul Cézanne, Arnold Schönberg, René Guiffrey etc.) als Energietransformatoren („transformateurs d'énergie“), die eine intensive Gefühlsregung („affection intense“) bei den Adressat*innen hervorrufen¹². Ähnlich wie wenig später bei Baudry, entstammt der Begriff des „dispositif“ bei Lyotard (1994, S. 9) erklärtermaßen der „métapsychologie freudienne“, ergänzt durch eine marxistische Perspektive. Dispositive sind nach Lyotard Operatoren der Wandlung, in denen Flüssiges verfestigt wird, sie „bestehen aus stabilisierter, konservierter Energie“ (1978, S. 67)¹³. Dispositive sind bei Lyotard gedacht als Ensembles von Techniken und Praktiken, die bewirken, dass Energie reguliert wird: „Das Dispositiv ist ein Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr als [...] Einschreibung kanalisiert und reguliert“ (Lyotard 1982, S. 56). Dieser „Schaltplan“ nun zeichnet sich durch Austausch und Transformation von energetischen Aggregatzuständen aus, wobei Lyotard von einem Gesetz des Identischen spricht und eine Logik der Repetition adressiert: Wiederholung in der Repräsentation. Dabei wird jede Entität, die in den Bereich des Logos eintritt, durch

11 „Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent.“

12 So Lyotard zusammenfassend auf dem Schutzumschlag der Neuausgabe von *Des dispositifs pulsionnels* (Lyotard 1994, unpaginiert).

13 Hierzu im Original auch: „dispositifs de capture et d'écoulement de l'énergie libidinale“ (Lyotard 1994, S. 40) bzw. „De tels branchements forment des dispositifs, c'est-à-dire des investissements ou blocages énergétiques qui canalisent l'énergie, assurent sa transformation.“ (Lyotard 1994, S. 120)

ein Dispositiv mediatisiert, also über einen Schaltplan geeicht. In diesem Prozess kommt dem Dispositiv eine Funktion als Regulativ zu, d. h. es eliminiert Differenzen der Abweichung. Dispositive erscheinen mithin als Negation des Nicht-Identischen, dessen differenzielle Qualität durch dispositive Strukturen annulliert wird. Das Neue muss dem Dispositiv somit stets äußerlich bleiben. Zudem bleibt Lyotards Dispositiv-Begriff schwer zu operationalisieren, gerade hinsichtlich der Differenz zwischen disponierten und disponierenden Subjektivitäten (Link 2007, S. 221), die bei Lyotard stets implizit mitschwingt, ohne aber konkret ausformuliert zu werden.

Während Lyotards Dispositiv-Begriff stark von dem Foucault'schen divergiert, hat sich Gilles Deleuze in dem Essay „Qu'est-ce qu'un dispositif?“ (1989) / „Was ist ein Dispositiv?“ (1991) direkt mit Foucaults Konzept auseinandergesetzt und dabei eigene Akzente gesetzt. Deleuze beschreibt das Dispositiv vor allem mit dem Begriff des Linienknäuels, der – wenngleich ohne direkten Verweis – Ähnlichkeiten zu dem gemeinsam mit Félix Guattari entwickelten Konzept des Rhizoms aufweist (vgl. Deleuze und Guattari 1977). Das Dispositiv erscheint bei Deleuze (1989, S. 185) als ein multilineares Ensemble („un ensemble multilinéaire“) bzw. als Kurve („courbe“), zusammengesetzt aus Linien unterschiedlicher Natur („composé de lignes de nature différente“). Zentrale Elemente des Foucault'schen Dispositivs – Wissen, Macht und Subjektivierung – hätten keineswegs eine feste Form. Dieses Charakteristikum entspricht Foucaults Konzept, wird jedoch von Deleuze durch die Knäuel-Metaphorik bei den Wissens-, Macht- und Subjektivierungs-Linien besonders betont: Jede dieser sich annähernden und sich entfernenden Linien sei in sich gebrochen, Richtungsänderungen unterworfen, verzweigend und gegabelt sowie Abweichungen unterworfen (Deleuze 1989, S. 185)¹⁴. Es handelt sich hierbei um widerstreitende „Kräftelinien“ („lignes de force“); diese „bewerbstelligen das Kommen-und-Gehen vom Sehen und Sprechen und andersherum, wobei sie wie Pfeile agieren, die unablässig die Worte und Dinge durchkreuzen und nicht aufhören, um diese den Kampf zu führen“¹⁵ (Deleuze 1991, S. 154). Deleuze greift hier Foucaults Gedanken der permanenten Instabilität dispositiver Strukturen auf, betont aber gegenüber als repressiv begriffenen Machtstrukturen stärker emanzipatorische Dimensionen der Subjektivierungslinien. Subjekte könnten nie ganz in einer Totalität aufgehoben werden, vielmehr entzögen sie sich der bestehenden Ordnung von Wissen und Macht immer bis zu einem gewissen Grade. Sie bildeten

14 „Chaque ligne est brisée, soumise à des *variations de directions*, bifurquant et fourchue, soumise à des *dérivations*.“ Hervorhebungen im Original

15 „un dispositif comporte des lignes de forces [...] opèrent des va-et-vient du voir au dire et inversement, agissant comme des flèches qui ne cessent d'entrecroiser les choses et les mots, sans cesser d'en mener la bataille.“ (Deleuze 1989, S. 186)

Bezüge zu neuen Dispositiven aus, die auch alternative Subjektpassagen implizieren können. Weil sie sich hegemonialem Wissen und der Macht zu entziehen verstünden, präfigurierten Subjektivierungslinien Potentiale, die im Virtuellen auf Aktualisierung warten. Dementsprechend hebt Deleuze transformatorische Dimensionen besonders hervor: „Jedes Dispositiv wird [...] durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert, womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten“¹⁶ (1991, S. 159). Deleuzes Lesart von Foucaults Dispositiv-Konzept war insofern für die weitere Rezeption des Begriffs folgenreich, als eine Reihe von Autoren das Dispositiv im Anschluss an Foucault und Deleuze als ein „concept de l'entre-deux“ bzw. als „figure intermédiaire“ begreifen: im Dispositiv-Begriff zeichne sich einerseits ein totalisierender Zugang („approche totalisante“) ab mit Tendenz zur Vereinheitlichung, andererseits tendiere der rhizomatische Zugang („approche rhizomatique“) zur Ununterscheidbarkeit oder zum Chaos, wobei diese beiden Dimensionen – entgegen der scheinbaren Paradoxie – auch durchaus in Verbindung auftreten (Peeters und Charlier 1999, S. 15).

Wie Deleuze hat sich auch Giorgio Agamben mit Foucaults Dispositiv-Konzept auseinandergesetzt. Agambens Ausführungen in dem erstmals 2006 publizierten – und 2008 auf Deutsch erschienenen – Essayband *Che cos'è un dispositivo? / Was ist ein Dispositiv?* lassen sich für eine spezifisch medienwissenschaftliche Konturierung des Foucault'schen Dispositiv-Begriffs produktiv machen. Während Deleuze – ähnlich wie Foucault – mediale Dimensionen von Dispositiven unberücksichtigt lässt, befasst sich Agamben explizit mit der Funktion und Wirkung von „medialen Dispositiv[en]“ (2008, S. 38). Unter Dispositive fasst er „alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern. Also nicht nur die Gefängnisse, die Irrenanstalten, das Panoptikum, die Schulen, die Beichte, die Fabriken, die Disziplinen, die juristischen Maßnahmen etc., deren Zusammenhang mit der Macht in gewissem Sinne offensichtlich ist, sondern auch der Federhalter, die Schrift, die Literatur, die Philosophie, die Landwirtschaft, die Zigarette, die Schifffahrt, die Computer, die Mobiltelefone und – warum nicht – die Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist“ (Agamben 2008, S. 26). Dispositive, die explizit eine ganze Reihe von Medien umfassen, werden bei Agamben den „Lebewesen“ (auch als „Substanzen“ bezeichnet)

16 „Tout dispositif se définit ainsi par sa teneur en nouveauté et créativité, qui marque en même temps sa capacité de se transformer, ou déjà de se fissurer au profit d'un dispositif de l'avenir, à moins au contraire d'un rabattu de force sur ses lignes les plus dures, les plus rigides ou solides.“ (Deleuze 1989, S. 190)

gegenübergestellt, wobei als Drittes die „Subjekte“ aus der Beziehung bzw. „dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven“ hervorgehen (Agamben 2008, S. 27). Die Unterscheidung zwischen „Lebewesen“ bzw. „Substanzen“ und „Subjekten“ trifft Agamben um zu betonen, dass ein Individuum „der Ort mannigfaltiger Subjektivierungsprozesse“ sein kann, ausgelöst durch unterschiedliche Dispositive. Anders als Deleuzes optimistische Sicht auf die transformatorischen Dimensionen von Dispositiven sieht Agamben im gegenwärtigen Stadium des Kapitalismus eine „gigantische Anhäufung und Wucherung von Dispositiven“ am Werk, welche eine „maßlose Vermehrung der Subjektivierungsprozesse“ (Agamben 2008, S. 28) zeitige, wobei die mit den Subjektivierungsprozessen einhergehenden „Desubjektivierungsprozesse wechselseitig indifferent werden und nicht mehr auf die Wiederaussetzung eines neuen Subjekts hinauslaufen“ (Agamben 2008, S. 37). Als Beispiel dafür, dass in „der Unwahrheit des Subjekts [...] keineswegs mehr seine Wahrheit auf dem Spiel“ stehe, führt Agamben das „Dispositiv ‚Mobiltelefon‘“ an, wobei es „absolut unmöglich“ sei, dass „das Subjekt eines Dispositivs es ‚auf die richtige Weise‘ nutzen kann“ (Agamben 2008, S. 37). Wenngleich Agamben sich ausschließlich mit dem Foucault'schen Dispositiv-Begriff auseinandersetzt und ein sehr weit gefasstes Konzept von Medialität ins Spiel bringt, ähnelt seine Auffassung derjenigen Baudrys, was die negativen Subjekteffekte medialer Dispositive anbelangt. Bezeichnenderweise verwendet Agamben bezüglich des Dispositivs Mobiltelefon das Bild des Sich-Gefangen-Nehmen-Lassens, was sich als eine gewisse Entsprechung zu den im Dispositiv Kino „gefangenen“ Zuschauer*innen bei Baudry deuten ließe. Die grundlegenden Differenzen der Ausführungen beider Autoren unbenommen, sind in den Dispositiv-Konzepten von Baudry und von Agamben via Foucault mediale Dimensionen berücksichtigt, was deren besondere Anschlussfähigkeit für die Medienwissenschaft gewährleistet. Kritisch zu werten bleibt hingegen die Konzeption einer effektiven Anordnungsmaschine, dem Subjekte sich nicht entziehen können. Bei Baudry und Agamben erscheinen Dispositive als fixe und daher auch präjudizierbare Geflechte, deren Strukturen und Wirkungen quasi determiniert sind. Foucault und Deleuze hingegen begreifen Dispositive stärker als Mechanismen der Regulation von Praktiken, Erfahrungen und Kräften, deren mannigfaltige Prozesse sich immer auch veränderbar gestalten.

Auch wenn sich bei Baudry und Foucault (sowie daran anschließender Positionen bei Deleuze und Agamben) fast diametral entgegengesetzte Perspektivierungen niederschlagen – ein eng gefasster Gegenstandsbezug einerseits und theoretische Abstraktion andererseits, eine transhistorisch konstant erscheinende Anordnung des Dispositivs gegenüber einer radikalen Historisierung wandelbarer Dispositive etc. – schließen sich die beiden Konzepte nicht grundsätzlich aus. So finden sich in der Medienwissenschaft eine Reihe von Ansätzen, welche die beiden Dispo-

sitiv-Begriffe produktiv verbinden, insbesondere solche, die Baudrys Konzept mit dem von Foucault erweitern. Exemplarisch für diese Tendenz ist der jüngst erschienene umfangreiche Sammelband *Cine-Dispositives*, in dem sich vielfältige Anknüpfungen an Baudry finden, von Bestandsaufnahmen über Erweiterungen bis hin zu Revisionen seines Ansatzes, wobei Foucaults Konzeption des Dispositivs hierbei von besonderer Bedeutung ist. Bezeichnenderweise machen die Herausgeber in einem programmatischen Text vor allem den Foucault'schen Dispositiv-Begriff stark. Unter Bezug auf Lucien Febvre fordern sie mit Foucault: „The study of cinema *needs* this technical history of techniques and the construction of the network of discourses, practices and institutions relating them to the representation that cinema is too often limited to (aesthetics)“ (Albera und Tortajada 2015c, S. 30). Im vorliegenden Band hingegen soll gerade keine Dichotomie zwischen Medientheorie – der technologischen Anordnungen – und Medienästhetik – Fragen des Erscheinens – aufgemacht werden. Vielmehr geht es darum, beide wechselseitig zu perspektivieren.

2 Mediale Dispositive

Baudrys Dispositiv-Konzept, das wesentlich mit zur Durchsetzung des Begriffs beigetragen hat (Aumont 2011, S. 132), avancierte in der Filmwissenschaft schnell zu einem bedeutenden Theoriemodell. Im angelsächsischen Raum wurde schon in den 1970er Jahren an Baudry angeknüpft unter dem Begriff „cinematic apparatus“, verstanden als „a conjuncture of determinants and effectivities, one nodal point of a social construction of knowledge, desire, pleasure, signifying adequacies, etc.“ (Rosen 1986, S. 282). Neben der Auseinandersetzung mit den technisch-apparativen Dimensionen des Kinos standen insbesondere die Ideologiekritik an den Subjekteffekten des kinematografischen Dispositivs im Zentrum der sogenannten Apparatusdebatte, wobei gegenüber Baudry z. B. auch die geschlechtsspezifische Rolle der Zuschauer*innen aus feministischer Perspektive thematisiert wurde (vgl. Lauretis und Heath 1980, darin zum letztgenannten Aspekt die Aufsätze von Teresa de Lauretis und von Jacqueline Rose). Als Manko des Dispositiv-Konzepts von Baudry wie auch der daran anschließenden Apparatustheorie erscheint die fehlende Berücksichtigung der „Wechselwirkungen zwischen der Technik und dem filmischen Code“ (Winkler 1992, S. 74). So wurde versäumt, „die ‚Sprache‘ des Films als solche in dem neuerrichteten Dreieck zwischen der filmischen Technik, der Zuschauerdefinition und der Ebene der filmischen ‚Inhalte‘ zu lokalisieren“, wie Hartmut Winkler (1992, S. 74f.) kritisch anmerkt, der eben diesen Mangel in

der wohl avanciertesten Aktualisierung des Dispositiv- bzw. Apparatus-Konzepts im Anschluss an Baudry behebt. Wohlgemerkt finden sich bei Winkler auch – teils implizite – Rekurse auf den Foucault'schen Dispositiv-Begriff. Etwa wenn er in seiner kritischen Revision der Apparatusdebatte die Wahrnehmungsanordnung des Kinos „im Kontext bestimmter historischer Bedürfniskonstellationen“ (Winkler 1992, S. 68) situiert. Diese Formulierung erscheint gleichsam als Echo eines zentralen Charakteristikums der Foucault'schen Definition des Dispositivs als „*formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence*“ (Foucault 2001, S. 299, Hervorhebung IR/PWS), wobei sich Winklers Studie gerade auch durch breite Kontextualisierungen auszeichnet, die über das damals häufig technikzentrierte und einseitig als repressiv gefasste Dispositiv- bzw. Apparatus-Konzept weit hinausgehen.

War das Dispositiv-Konzept im Bereich der Medienwissenschaft zunächst speziell auf das Kino bezogen, so wurde der Begriff schon bald auf andere Medien übertragen, insbesondere auf Bildschirmmedien. Nach dem Kino fand das Dispositiv-Konzept vor allem in Bezug auf das Fernsehen Verwendung. In Frankreich ist der Begriff bereits seit den 1970er Jahren sowohl bei Praktiker*innen als auch in der medien-theoretischen Debatte gebräuchlich (Nel 1999, S. 140). Im deutschsprachigen Raum wurde der Dispositiv-Begriff in den späten 1980er Jahren erstmals systematisch von Knut Hickethier als „Konzept zur Bestimmung des Mediums Fernsehen“ eingesetzt. Hickethier begreift das Dispositiv als Konzept um „die verschiedenen Aspekte der Fernsehkommunikation und ihre Rahmenbedingungen [...] neu zusammen zu sehen und Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein Geflecht von Beziehungen zu verstehen“ (Hickethier 1995, S. 63). Obgleich dieser Dispositiv-Begriff im Sinne Baudrys auf ein Einzelmedium bezogen ist, dessen Struktur bestimmt werden soll, weist die Konzeption des „Geflecht[s] von Beziehungen“ auch eine Nähe zu Foucaults weiter gefasstem Dispositiv-Konzept auf. Während Fernsehen meist als medienspezifisches Dispositiv begriffen wird, existieren auch Studien – beispielhaft etwa „*Das neue Fernsehen*“: *Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien* von Markus Stauff –, die „Medien als einen Mechanismus innerhalb von Gesamtdispositiven“ begreifen, also im Sinne Foucaults der Frage nachgehen, inwiefern ein Medium „Regelhaftigkeiten, Macht- und Subjekteffekte stützt, die sich auch in anderen Institutionen und Praxisbereichen auffinden lassen“ (Stauff 2005, S. 118f.). Fragen nach der spezifischen ästhetischen Verfasstheit entsprechender Dispositive werden hier freilich nicht berücksichtigt.

Unter den Untersuchungen zu den medienspezifischen Dimensionen bestimmter Dispositive finden sich auch komparatistische Studien zu unterschiedlichen Medien, wobei häufig das Kino als Bezugspunkt dient, dessen Strukturen, so der allgemeine Tenor, vergleichsweise homogener seien als historisch später hinzugekommene

Medien. Beispielsweise wird das Fernsehen gegenüber dem Kino als ein in seinen Parametern stärker variierendes Dispositiv begriffen (Hickethier 2011). Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch Raymond Bellour in seinem Vergleich zwischen dem Kino und filmischen Installationen. So unterscheidet Bellour in seiner Studie mit dem programmatischen Titel „La Querelle des dispositifs“ zwischen „le film-cinéma“ als „dispositif a priori unique“ und der Installation bzw. Bewegtbildern in Ausstellungsräumen; die Installation erfinde („invente“) „en chacune de ses occurrences son dispositif propre“ (Bellour 2012, S. 49).

Während das Dispositiv bei Baudry seiner medialen Anordnung ahistorisch und essentialistisch gefasst ist, existiert noch immer eine Tendenz, zu stark eine scheinbar stabile Spezifik von Medien anzunehmen. Demgegenüber betont Frank Kessler (2007, S. 11) am Beispiel des Kinos zu Recht, dass ein einzelnes Medium durchaus unterschiedliche Dispositive beinhalten kann: „there is not one *dispositive* – when looking at cinema from a non-teleological perspective we may be able to distinguish, diachronically or even synchronically, different *dispositifs* in what we are normally used to perceive as one and the same medium“. Die unterschiedlichen Funktionsweisen des Dispositivs Kino zeigt Kessler (2003) exemplarisch anhand von „deux formes de dispositif“ aus der Frühzeit der Filmgeschichte auf. Er unterscheidet zum einen „la cinématographie comme dispositif spectaculaire“, in der die Möglichkeit des Kinos zur Aufnahme und Produktion von Bewegtbildern im Vordergrund steht, und zum anderen „la cinématographie comme dispositif du spectaculaire“, in der das gefilmte Spektakel selbst zur Hauptattraktion wurde.

Wenngleich das medienwissenschaftlich konturierte Dispositiv-Konzept zunächst primär anhand von Film und Fernsehen untersucht wurde, liegen inzwischen Studien zu unterschiedlichsten Medien vor. So wurde jüngst in Anknüpfung sowohl an Baudry als auch an Foucault die „Ausstellung als Dispositiv“ konzipiert (Koch 2016, S. 56–69) und zur Untersuchung chinesischer Gegenwartskunst im Kontext der Globalisierung eingesetzt. Auch das Theater ist in Bezug auf Foucault als Dispositiv modelliert worden; eine solche Perspektive erlaube, das Theater „in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- und Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu analysieren und die Aufführung dabei als jenen raren Moment zu verstehen, an dem ein Dispositiv sinnlich erfahrbar wird“ (Aggermann et al. 2016, S. 166). Eine besonders produktive Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dispositivs findet sich in Jan Distelmeyers kürzlich erschienener Studie *Machtzeichen: Anordnungen des Computers*. In der Modellierung des Dispositiv-Konzepts bezieht sich der Autor primär auf Foucault und Agamben, ergänzt deren Ansätze jedoch um zwei weitere Aspekte. Zum einen kommt die juristische Dimension des Begriffsgebrauchs im Deutschen zum Tragen (Distelmeyer 2017,

S. 58), zum anderen findet das „Verhältnis von Ästhetik und Dispositiv“ (Distelmeyer 2017, S. 45) Berücksichtigung, wobei diese Aspekte gewinnbringend in die Analyse des Computers als Dispositiv einbezogen werden.

Hermann Kappelhoff hat kürzlich auf die Problematik der Postulierung von Medientechnologie als Basis kultureller Imagination bei gleichzeitigem Festhalten an traditionellen historiographischen Methoden hingewiesen. Das Beschreiben, Analysieren und Qualifizieren von repräsentierten Inhalten führt mithin zu einer Negation dessen, was eigentlich zu erfassen wäre: „die jeder medialen Präsentation eignende ästhetische Struktur, die den Betrachtenden erst in eine spezifische Beziehung zum Dargestellten bringt“. Die „Rede vom medientechnischen Dispositiv“, so Kappelhoff, verhält sich „indifferent gegenüber den konkreten kulturellen Praxen, in denen Medien überhaupt erst als konkrete Wahrnehmungsformen, in denen konkrete Verwendungsweisen von Medientechnologien greifbar werden“ (Kappelhoff 2016, S. 280f.) Wofür Kappelhoff plädiert, ist deshalb eine Erweiterung der medienwissenschaftlichen Dispositiv-Theorie um eine poetologische Perspektive. Er adressiert ein „konkretes poetisches Machen“, das „die medialen Formen des Wahrnehmens, Fühlens, Denkens hervorbringt, die den ästhetischen Erfahrungsraum entstehen lassen, der uns zuallererst eine Erfahrung von Geschichte ermöglicht. Das meint eine Erfahrung, die weder auf das psychische Erinnerungsvermögen menschlicher Individuen, noch auf ein ‚Wissen‘ rückführbar ist, das von den medialen Bedingungen seiner Verfertigung, Tradierung und Reproduktion ablösbar wäre“ (Kappelhoff 2016, S. 281). Auch wenn Kappelhoff nicht explizit darauf rekurriert, so führt er im Zuge seines Plädoyers doch implizit die bekannten Positionen von Deleuze und Lyotard zusammen. Dabei kassiert Kappelhoff nachvollziehbarerweise Lyotards bisweilen problematischen Kulturpessimismus, bleibt jedoch gewissermaßen einer „affirmativen Ästhetik“ (Lyotard 1982) treu, die er deleuzianisch wendet, wenn er die Historizität kultureller Formationen als Prädisposition von Geschichtserfahrung apostrophiert. In einem solchen Sinne wollen auch wir mediale Dispositive auf ihre poetologischen Implikationen hin befragen. Anders gesagt, es geht uns – mit Kappelhoffs intellektuellem Gewährsmann Jacques Rancière – um eine Theorie medialer Dispositive, die sich im Rahmen einer permanenten Prozessualität von medialen „Formen der sinnlichen Erfahrung, der Wahrnehmung“ (Rancière 1994, S. 48) artikulieren. Sie sind mithin zu konturieren als Element einer konkreten Poetik, auf deren Basis mediale Formen generiert werden, die für Subjekte in einer gemeinsam geteilten Welt zur Erscheinung kommen.

3 Mediendispositive und Genrekonfigurationen

Tanja Gnosa geht mit „Genres als (Re-)Konfigurationen im Dispositiv“ der Interdependenz von Genres und Medien nach. Medien gelangen erst durch Genres zur Erscheinung; Genres wiederum passen sich an die (technisch-apparativen) Erfordernisse von Einzelmedien an. Indes beinhaltet eine solcherart modellierte Reziprozität eine gewisse Schieflage: Sie verbleibt bei einer Priorisierung von Medien, die als überwiegend stabile Dispositionen begriffen werden, während Genres im Gegensatz dazu in ihrer Bewegung über Mediengrenzen hinweg eine immanente Instabilität diagnostiziert wird. Dafür steht vor allem der an Baudry, Lyotard und Foucault angelehnte Dispositivbegriff Pate: Gerade in der deutschsprachigen Tradition wird darunter in erster Linie eine Konfiguration von Inhalten, Diskursen, Geräten, Zuschaueranordnungen u. a. verstanden, die etwa im Falle des Fernsehens über Programme relativiert werden. In der Rezeption erfolgt darüber hinaus häufig eine Verkürzung auf technisch-apparative Konstellationen. Um sich klar zu machen, dass Genres nicht bloß von Medien prozessiert werden, sondern ihrerseits selbst Konstituenten von Medien darstellen, die durch verschiedene mediale Praktiken – etwa Filmen, Schreiben, Musizieren, Sprechen, Singen – iterativ figuriert werden, fordert Gnosa daher insbesondere das Modell von (Medien-)Dispositiven zu überdenken. Geht man von Foucaults Dispositiv-Begriff aus, zeigt sich bei näherer Betrachtung nämlich, dass er als integrativer Konfigurationsbegriff verstanden werden muss: In Dispositiven werden Aussagen über Iterationspraktiken miteinander zu Diskursen verknüpft; dieser Prozess steht in reziproken Beziehungen zu institutionellen Machtmonumenten (wie etwa einem Fernsehstudio) und Praktiken, innerhalb derer Kräfteverhältnisse (re-)produziert werden, wobei die Konfiguration dieser Machtmonumente und -praktiken zu Institutionen ihrerseits in enger Beziehung zu Diskursen steht. Dispositive sind insofern immer schon instabile, chronotopisch dynamische Konstellationen. Erweitert man sie um Felder des Medialen, zeigt sich, dass Genres für die Beantwortung der Frage, was wir als Medium wahrnehmen oder bezeichnen, von zentraler Bedeutung sind, denn sie bestimmen (mit), wie Medien ihre primäre Funktion erfüllen. Genres, so lässt sich aus dieser Perspektive formulieren, sind instabile Konfigurationen, die sich allerdings nicht zwischen grundsätzlich stabilen Medien(dispositiven) bewegen. Im Gegenteil: *Stabilität* und *Dynamik* sind Genres und Medien immanent; sie ergeben sich aus deren reziproker Genese, die einer interaktiven (Prozess-)Logik folgt. So gesehen sind Dispositive – wie Foucault sie etwa für die (panoptische) Kontrollmacht beschrieben hat – im oben angeführten Sinne als trans- oder metamediale Konstellationen zu verstehen, denen sich sowohl die Variabilität als auch die Invarianz von Genres verdankt.

Andreas Stuhlmann geht in „Genres und Dispositive: Rahmen und Übersetzungen“ davon aus, dass alle Medien eine dispositive Ordnung konstituieren, die sich in unterschiedlichen Mediendispositiven ausdifferenziert. Das einzelne Mediendispositiv setzt als organisatorische Einheit den performativen Rahmen, in dem sich die je spezifische Medialität abbildet. Genres als ein Merkmal dieser Medialität bilden sich einerseits entlang des dispositiven Rahmens aus, migrieren andererseits z. B. von älteren in neuere Medien und sind Gegenstand permanenter Adaptions- bzw. Redefinitions- und damit Übersetzungsprozesse. Will man also Genrehistoriografien schreiben, so ist die Perspektive immer eine inter- wie transmediale, denn auch wenn der Fokus eventuell auf der Tradition, d. h. der Geschichte eines Genres innerhalb nur eines Mediums liegt, ist jedem Artefakt eine generische Vielstimmigkeit eingeschrieben, stehen Genre und Medium zu jedem Zeitpunkt in einem offenen Austausch mit anderen Genres und Medien. Gleichzeitig ist im Anschluss an Michel de Certeaus Kritik an Foucaults Konzept des *dispositif* daran zu erinnern, dass Dispositive stets in engem Zusammenhang mit alltäglichen Diskurs-Praktiken von Nutzer*innen stehen, dass sich in ihnen nicht nur Kontrolle und Reglementierung abbilden, sondern dass sich Kontakt-, Partizipations-, Interventions- und Appropriationsmöglichkeiten bieten. Damit löst sich der Blick von einem Modell dual-antagonistischer Oppositionen auf zu einem Bild pluraler interdependenter Netzwerksbeziehungen nicht nur zwischen „alten“ und „neuen“, sondern auch zwischen Mainstream- und Nischen- bzw. „autonomen“ und „Anti-Medien“. Für die Genre-Entwicklung bedeutet dies einen Innovationsschub, der dann wiederum Aneignungs- und Integrationsstrategien auf Seiten der Mainstream-Medien aufruft. Stuhlmann illustriert diese Thesen schließlich an Fallbeispielen aus Comic, Film und Radio.

Vincent Fröhlich knüpft mit „Serialität & Genre: Über die entstehende Endlosigkeit zweier transmedialer Ordnungsschemata“ daran an und fragt, welche Art von sonst unsichtbarem Netz hervortritt, wenn die zentralen Parameter Diskurs, Wissen und Macht und ihr Verhältnis zu den technologischen und ökonomischen Kontexten von Medien analysiert werden. Zentrale Aufmerksamkeit gilt einem multikausal herbeigeführten, auch historischen Wandel, der das ihnen inhärente Netz maßgeblich verändert und Kräfteverhältnisse neu verteilt. Fröhlich legt dar, wie die Verquickung von Genre und Serie, die Adaption von seriellen Genrestoffen in anderen Medien und eine damit ebenfalls übernommene Deklassierung serieller Genrewerke in verschiedenen Mediendispositiven eine transmediale Traditionslinie bilden. Anhand der TV-Serie *Justified* wird schließlich die Kombination der zwei Ordnungsschemata als sich gegenseitig potenzierend konturiert. Wie deutlich wird, steht der hochgradig generische und serielle Referenzreichtum von *Justified*

im Kontext von Mediendispositiven, wobei diese Vielzahl an Verweisen aufgrund der dispositiven Vernetzungen überhaupt erst möglich ist.

4 Dispositive und Rundfunk

Sven Grampp betont mit „*Triple Trinity*“ oder das Prinzip der dreifachen Dreifaltigkeit: Eine methodologische Handreichung zur Analyse von Dispositiven am Beispiel der Evolution des *Quality Teen TV*“ ein methodologisches Problem, das mit dem Konzept des (Medien-)Dispositivs einhergeht. Dieses Problem verdichtet Grampp in Frageform: Wie kann das Dispositivkonzept für eine konkrete und gleichsam regelgeleitete Untersuchung von Phänomenen fruchtbar gemacht werden, ohne dabei einerseits von übergreifenden Dispositiven zu fantasieren, die irgendwie alles und jeden, im Zweifelsfall ganze Zeitalter und Kulturen, präformieren, ohne sich aber andererseits so kleinteilig auf den Einzelfall einzulassen, dass letztlich nur noch eine Verdopplung der Phänomene in detaillierten Protokollen übrig bleibt? Obwohl es mithin viele, sehr ambitionierte Dispositiv-Theorien gibt, existiert bis dato keine konsistente Methode zur konkreten Analyse von historischen Dispositiv-Anordnungen. Der Vorschlag zur Lösung dieses methodologischen Problems wird entfaltet unter Rückgriff auf drei Begriffe, die insbesondere im Kontext von Evolutionstheorien virulent geworden sind, nämlich Variation, Stabilisierung und Selektion. Anschließend wird dann der methodologische Vorschlag an einem historischen Beispiel veranschaulicht und konkretisiert: Die Einführung und Etablierung des Genres *Quality Teen TV* gegen Mitte der 1990er Jahre im US-amerikanischen TV-Dispositiv soll so beschreibbar und nachvollziehbar gemacht werden. Grampp zeigt, dass die hier offerierte Methode sehr konkret beschreibbar und erklärbar macht, wie in den USA ein neues Genre mittels eines neuen Senders im TV-Dispositiv der 1990er Jahre strategisch etabliert wurde. Es geht dann zum einen darum, mit welchen Mitteln dieses Genre in der Folge eine transmediale Ausweitung erfuhr; zum anderen wird nachgezeichnet, dass damit letztlich dispositive Verschiebungen einhergingen, die vom maßgeblichen Initiator dieser Verschiebung wohl kaum beabsichtigt gewesen sein dürften.

Kathrin Dreckmann legt in „Mediendispositiv ‚Weimarer Rundfunk‘: Zur Entwicklung neuer Gattungen und Genres vor dem Hintergrund akustischer Übertragungsprozesse“ dar, wie der Weimarer Rundfunk zu einem Medium evolvierte, das kulturelles Wissen unter anderen neuen (inter-)medialen Vorzeichen übermittelte. Von der Epistemologie des neuen Mediums Rundfunk ausgehend, ist das Programm des Weimarer Rundfunks vor allem auf die Produktionen der

Hochkultur ausgerichtet, ja der Rundfunk besaß die dezidiert erzieherische Funktion, als „Kulturinstrument“ zu wirken. Dabei bedienten sich die Programmacher vor allem der Inhalte arrivierter Medienformen (Buch, Theater, Oper, Tanzorchester etc.) und waren einem bildungsbürgerlich geprägten Kulturbegriff verhaftet. In der Folge dieses Prozesses schrieben sich neue Formen und Inhalte in kulturelle Ordnungsgefüge und -muster als genreformale Funktion programmatischer Operationen ein, wodurch eine neue medienkulturelle Ordnung akustischer Wissensformate entstehen sollte. Aus dem frühen medientechnischen Übertragungsprozess sind Aussagesysteme hervorgegangen, die wiederum das Entstehen neuer Gattungen (Hörspiel, Opernfunk, Live-Reportage, Wort-Musik-Mischprogramme) und Genres (Wort-Musik einer neuen radiophonen Medienkultur) bedingten. So lautet Dreckmanns These, dass erstens im Rundfunkprogramm Inhalte aus der Kulturtradition des Bildungsbürgertums medienspezifisch übersetzt und übertragen wurden und dabei Genres entstanden, die an diesen Kulturbegriff und die Medialität der Schriftkultur gebunden sind. Zweitens entstehen durch die intermedialen Austauschprozesse Genres, die für das Radio stilbildend sind und dieses bis weit über die Epoche der Weimarer Republik hinaus bis in die Gegenwart nachhaltig prägen sollten. Darunter fallen zum Beispiel sogenannte Wort-Musiksendungen wie Themenabende, Zyklen bekannter Komponisten, Schlager- und Literaturabende oder die Fußball-Live-Reportage. Insbesondere diese Genres wurden dann vom nationalsozialistischen Rundfunk übernommen und ideologisch aufgeladen. Nach 1945 bildete so das Wunschkonzert die gattungsspezifische Matrix für Genres, die in der Weimarer Republik unter dem Titel des „Bunten Abends“ verhandelt wurden.

Auch Sigrun Lehnert stellt in „Die Kino-Wochenschau als generischer Sonderfall: Zwischen Nachrichten, Dokumentation und Fiktion“ heraus, dass die Frage der Relation von Dispositiv und Genre gerade mit Blick auf historische Formen virulent ist. Um die Wochenschau medial zu verorten, wird oft auf die Fernsehnachrichten als vermeintlicher Nachfolger zurückgegriffen. Im Vorprogramm eines Kinoabends war die Wochenschau zwar der informierende Teil, doch enthielt sie viel mehr als sachliche Wort- und Bildberichte. In jeder Ausgabe wurden aus einem breiten Themenspektrum etwa zehn Filme gezeigt, die von Off-Kommentar, Geräuschen und anderen Originaltönen sowie Musik begleitet wurden. Darüber hinaus wurden unterschiedlichste Materialien verwendet: Archivmaterial, Zeitungsausschnitte, Tondokumente, grafische und animierte Karten und Zeichentrickfilme. Durch geschickt gestaltete Übergänge aus bildlichen Analogien wurden sie zu einem Ganzen komponiert. Beim Aufspüren von Ursprüngen audiovisueller medialer Formen ist jedoch teilweise viel weiter in der Mediengeschichte zurückzugreifen; denkt man z. B. an Nummernprogramme in Varietés. In der Wochenschau der 1950er Jahre wurden Spielszenen allerdings mit pädagogischem Anspruch einge-

setzt. Die so genannten „Unfallstories“ sollten über Gefahren im Straßenverkehr, am Arbeitsplatz und im Haushalt aufklären. Weitere Fiktionalisierungen entstehen durch den Einsatz von Filmtrick, durch gestellte Aufnahmen und Re-Enactments. Als Abgrenzung zur Fernsehkonkurrenz versuchten die Produzenten die Form in Richtung Dokumentarfilm weiterzuentwickeln, was jedoch kaum gelang, obwohl Anklänge an den Industriefilm zu finden sind. Lehnert fragt danach, welche Ausdrucksformen die informative Unterhaltung in der westdeutschen und ostdeutschen Wochenschau angenommen hat und was davon im Nachkriegsfernsehen erkennbar ist. Der Beitrag stützt sich auf unterschiedlichste Quellen: außer auf das audiovisuelle Material der Wochenschau auch auf Produktionsakten, Kritiken und Gremien-Protokolle der Institutionen. Dabei sind Lehnerts Beispiele stets mit dem Verständnis zu betrachten, dass Fernsehen sich durch das Dispositiv der Apparate anders auf sein Publikum auswirkt als Kino. Zwar wurden Wochenschaufilme auch im Nachkriegs-Fernsehen verwendet, konnten dort ihre Effekte aber nicht entfalten.

5 Transmediale Dispositive

In „¿Words, words, words!‘? Dispositive der Literatur im Œuvre von Ulises Carrión“ widmet sich Peter W. Schulze dem wenig bekannten Werk eines „post-literarischen“ Autors, das im Zeichen der Zergliederung von Literatur in ihre Formen, Funktionen und Strukturen steht. Wie Schulze herausarbeitet, begünstigen Carrións Rekonfigurationen von Mediendispositiven andere Formen der Produktion und Rezeption von Literatur bzw. der literarischen Kommunikation und Subjektkonstitution. Wesentlich hierbei ist, dass die Transformationen der Mediendispositive bzw. der Dispositive der Literatur nicht bloß medienimmanent bleiben, sondern einhergehen mit Interventionen Carrións im Bereich der Literatur als Dispositiv. Mit *Dispositiven der Literatur* und *Literatur als Dispositiv* kommen zwei Dispositiv-Begriffe unterschiedlicher Reichweite komplementär zueinander zur Anwendung. Dispositive der Literatur bezieht sich auf die Mediendispositive bzw. auf die spezifischen medialen und materiellen Konfigurationen von Literatur sowie entsprechende Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen, einschließlich daraus hervorgehender Macht- und Subjekteffekte. Indes ist Literatur als Dispositiv an Foucaults Dispositiv-Begriff angelehnt und bezeichnet dementsprechend ein wandelbares Netz von Institutionen, Diskursen und Praktiken, das mit dem Komplex von Wissen und Macht verschränkt ist. In Bezug auf die Literatur sind dies u. a. institutionelle Verankerungen, Produktions- und Rezeptionsverhältnisse, Vertriebsformen und Marktmechanismen, Diskurse in der Literatur und über

die Literatur sowie auch die Medien und Genres, in denen diese Diskurse sich manifestieren. Das spezifische Verhältnis von Dispositiven der Literatur und der Literatur als Dispositiv legt Schulze exemplarisch dar anhand des Buches *POESÍAS* (1972), eines Werkes der „Mail Literature“ mit dem Titel *A POEM* (1973) sowie der Videoarbeit *A BOOK* (1978).

Nadja Gernalzick zeigt mit „Filmische Autobiographie: Automedialität zwischen den Medien“ die Umsetzung von Autobiographie von Schrift und Printmedium in dokumentarischen Filmen auf. Hinsichtlich medienspezifischer Dispositive wird die unterschiedliche Temporastruktur in Schriftsprache und photographischem Film diskutiert, speziell anhand der dem photographischen Film zusätzlich zur Verfügung stehenden deiktischen Vergangenheit. Bezüglich transmedialer Phänomene wird die Medienunabhängigkeit von Selbstschaffung und Selbsterzählung in Frage gestellt, speziell anhand von Mikrodifferenzen zwischen autobiographischer Erzählung in Schrift und Film, die eine trotz weitgehender Genre-Invarianz unterschiedliche perspektivische und temporale Subjektkonstitution determinieren. Gernalzick fokussiert dabei Fragen des photographischen Tempus – der deiktischen Vergangenheit – sowie weitere Aspekte der Zeitlichkeit in der filmischen und schriftlichen Autobiographie, wobei nicht zuletzt auch Aspekte von Automedialität und Transmedialität wichtig werden. Zum einen wird Genre mithin als immer mediengebunden und in diesem Sinne nie immateriell verstanden; zum anderen wird der Begriff der Subjektkonstitution im Begriff der Automedialität subsumiert. Die Trennung von Genre und Medium ist dann eine bloße der heuristischen Zweckmäßigkeit, und das Subjekt findet sich in Arten und Weisen der Verselbstung ebenfalls materialisiert und vor allem diversifiziert. Gernalzicks These, nach der Genres nicht nur inhaltlich transponiert und dabei gegebenenfalls je nach Medium modifiziert werden, sondern auch technische Veränderung am Medium bewirken können, durch die der Transfer erst möglich wird, unterstreicht diese materialistischen Grundannahmen.

Katja Hettich verfolgt mit „Romance als Genreerfahrung: *Musical moments in Stranger than Fiction* (2006), *Before Sunrise* (1995) und *Alle anderen* (2009)“ das Ziel, den heuristischen Nutzen der *romance* als ein eigenständiges Genrekonzept stark zu machen, das die in der Filmwissenschaft gängigeren Begriffe *romantic comedy* und *romantic drama* ergänzt. Daran knüpft sich der Vorschlag, *romance* als transmediale Analysekategorie nicht vorrangig über Thematik und Narration zu bestimmen. In den Fokus rückt stattdessen die genrespezifische emotionale Rezeptionserfahrung, die verschiedene Medien durch ihre jeweils eigenen Mittel anbieten und die sich im Film am besten anhand einzelner *romance*-Szenen untersuchen lässt. Vor diesem Hintergrund wird betrachtet, wie sich Filme das Inkorporieren fremdmedialer Liebesdiskurse in Form von Popsongs für ihre eigene

Insenzierung von *romance* zunutze machen. Nach allgemeinen Überlegungen zum diegetischen Einsatz von Popsongs im Film und speziell in Szenen der *romance* werden drei Fallbeispiele betrachtet: *Stranger than Fiction* von 2006, *Before Sunrise* von 1995 und *Alle anderen* von 2009. Dabei zeigt Hettich, dass in allen drei Fällen gerade die kurzzeitige Aussetzung der Narration und die Verquickung von *romance*-Ausgestaltungen verschiedener Medienpositive Momente schaffen, in denen sich *romance* als Genreerfahrung affektiv vermittelt.

6 Dispositive der Globalisierung

Ivo Ritzer arbeitet in „Sichtbarkeiten des Südens: Die Grenze als Dispositiv postkolonialer Medienkultur“ heraus, wie die Grenze als Dispositiv in zwei Richtungen verweist. Grenzen machen einen spatialen Unterschied. Sie schaffen Differenz, die ein Innen und ein Außen markiert. Jene Markierung aber muss selbst immer schon auf einer Beobachtung fußen, welche eben eine Unterscheidung von Innen und Außen vornimmt. Es lässt sich also sagen, dass Grenzen als Effekte von Beobachtungen verstanden werden müssen. Durch sie wird demzufolge Erkenntnis erst möglich. Das Setzen der Grenze stellt die Prädisposition für ein Beobachten dar, welches wiederum epistemische Konsequenzen zeitigt. Mediale Dispositive haben mithin zu gelten als eine Machttechnik von Ein- und Ausschluss, an die sich unweigerlich Epistemologien des Raums knüpfen. Spezifischer Raum des Beitrages ist die topographisch-topologische Grenze zwischen Globalem Norden und Globalem Süden, wobei an ihr einige postkoloniale Re-Perspektivierungen stattzufinden haben. Mit Rey Chow und Jean-François Lyotard, Walter Hill und Paul Schrader fragt Ritzer nach Flüssen von Intensitäten an der Grenze zwischen Nord und Süd, die als mediales Dispositiv zwischen Exilieren und Separieren vermittelt. Solche Ein- und Ausschlüsse beziehen sich auf das mythische Narrativ kolonialer Prägung *par excellence*: der *frontier* zwischen Globalem Norden und Globalem Süden.

Ute Fendler analysiert in „*Train to Busan*: Das Zombie-Genre als filmisches Dispositiv zwischen Ost und West“ die koreanische Produktion *Train to Busan* im Kontext einer komplexen transnationalen Anordnung, die gerade auch Fragen des Dispositivs stellt. Fendler streicht den Aspekt der Maschinerie eines Studiosystems zur Massenproduktion heraus, die sich der immer wieder aufflammenden Mode des Zombie-Films anschließt und einer Nachfrage nachkommt oder diese auch selbst schafft. Zugleich verschränkt sich in diesem Beispiel die Maschinerie mit der Repräsentation, denn die Erwartungshaltungen an die Repräsentation des Zombies sind im koreanischen Kontext bereits vorgeprägt durch Animationsfilme, welche

womöglich freier von technischen Vorgaben in der Vorstellung und Umsetzung von der Repräsentation von Zombies vorgehen können. Für Fendler zeichnen sich insgesamt zwei eng miteinander verwobene Linien ab: zum einen Zombie als Stoff, der im Film immer wieder aufgegriffen wird, zum andern die Fragen nach den Angaben und Vorgaben des Dispositivs Film bei der Realisierung des Genres. Die Verschränkung scheint sich dabei an dem Transfer des Genres nach Südkorea und an der Passage von Animation zu Film und dabei insbesondere vom Zombiefilm zum melodramatischen Zombiefilm in Südkorea festmachen zu lassen.

Ivo Ritzer fokussiert in „Simbabwes Saigon oder Tarzans Trauma: Zur medialen Dispositivität von Video-Bild und Zeit-Bild“ dispositive Regime, die es mit Gilles Deleuze für Sichtbares und Sagbares zu reflektieren gilt. Es geht mithin um eine spezifische Verbindung von Sprache und Video, wobei die simbabwisch-südafrikanische Produktion *White Ghost* im Zentrum steht. Ritzer zeigt, wie das bemerkenswerte Video seine Diegese signifikanterweise im Vietnam der späten 1980er Jahre lokalisiert, den Drehort Harare also durch das Setting Saigon substituiert, um dort dann das wirkmächtige Narrativ des verlorenen weißen afrikanischen Sohnes, will heißen: Edgar R. Burroughs' koloniale Legende von Tarzan zu variieren. Einerseits wird *White Ghost* gelesen in einem postkolonialen Diskurs und den historisch-faktischen Kausalitäten einer durch rassistische Zensurbestimmungen geprägten südafrikanischen Medienkultur; andererseits jedoch wird die Signifikanz als dispositives Artefakt anhand zweier alternativer Routen offeriert. So wird erstens die repräsentative Logik des Videos auf einer Tiefenebene reflektiert, welche weit über bloße postkoloniale Identitätspolitik von *whiteness* hinausreicht und nur psychoanalytisch als Allegorie des Verdrängten, ergo: des angolanischen Krieges zu fassen scheint. Zweitens wird das dispositive Moment von Video zentral, wenn *White Ghost* als Paradigma medialen Denkens in Zeit-Bildern erscheint, das sich gerade durch eine komplexe Epistemologie des Ästhetischen auszeichnet und mithin nach einer genuin medienphilosophischen Reflexion verlangt.

Literatur

- Agamben, Giorgio. 2008. *Was ist ein Dispositiv?* Zürich: Diaphanes.
- Aggermann, Lorenz, et al. 2016. Theater als Dispositiv. In *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, hrsg. Milena Cairo et al., 163–192. Bielefeld: transcript.
- Aumont, Jacques. 2011. *L'image*. Paris: Armand Colin.