

Vinzenz Hediger

## «Dann sind Bilder also *nichts!*»

### Vorüberlegungen zur Konstitution des Forschungsfelds «Gebrauchsfilm»

#### I

In der Einleitung zu seinem 1948 erstmals publizierten Hauptwerk *The Perception of Causality* erzählt der belgische Psychologe Albert Michotte folgende Anekdote:

Als es ungefähr drei oder vier Jahre alt war, fragte eines meiner Kinder mich einmal: «Wozu werden Bilder an die Wand gehängt?» Als ich ihm die Erklärung lieferte, antwortete er: «Dann sind Bilder also *nichts!*» [*«Then pictures aren't anything!»*] (Michotte 1963, 5)

Diese Geschichte, so Michotte, sei eine gute Illustration dafür, wie sehr für uns die Essenz der Dinge darin besteht, was sie zu tun vermögen («This is a good illustration of the extent to which, for us, the essence of things consists in what they are able to do.»). Das Wesen des Bildes, wie das jedes anderen Dinges auch, ist sein Gebrauch, lautet demnach Michottes These. Es ist eine dezidiert pragmatische Position, die Michotte mit seiner Anekdote und seiner Interpretation der Anekdote vertritt: Die Essenz, das Wesen, das, wonach seit Jahrhunderten mit der philosophischen Grundfrage «Was ist etwas?» gefragt wird, ist nicht irgendeine überzeitliche Idee oder eine Art Atem, der dem Ding innewohnt. Das Wesen des Dings ist das, wozu es taugt, sein Gebrauch.

Philosophiehistorisch gesprochen lehnt sich Michotte damit an den frühen Heidegger an, der in *Sein und Zeit* das Dasein als In-der-Welt-Sein definiert und die Dinge unter dem Gesichtspunkt ihrer Zuhandenheit verhandelt; tatsächlich bezieht sich Michotte an anderen Stellen ausdrücklich auf die Phänomenologie und ihre Fortsetzungen. Bemerkenswert an der Anekdote ist allerdings, dass er sich nicht auf die Autorität des Philosophen beruft, um seine These zu untermauern, sondern auf die des Kindes. Die sprichwörtliche Wendung «Kindermund tut Wahrheit kund» wird hier zum Prinzip der philosophischen und wissenschaftlichen Erkenntnis erhoben. Das Kind ist noch in der Lage, das Wesen der Dinge unverstellt wahrzunehmen und auszusprechen. Es hat noch

keinen Begriff von ästhetischer Erfahrung und ihren Gegenständen, aber dass es noch nicht fertig ist, noch nicht ausgereift, und dass es von der Kulturtechnik der Kunst noch nichts weiß, ist sein Vorteil, denn gerade dadurch ist es in der Lage, richtig zu philosophieren und das Wesen der Dinge zu erkennen. In den Begriffen der Phänomenologie gesprochen, hat das Kind den Vorteil, dass es sich die *epoché* sparen kann, den mentalen Akt des Ausklammerns von kulturellem Wissen, der bei Husserl eine zentrale Voraussetzung dafür bildet, dass man zu den Dingen selbst zurückkehren und sie in ihrem Wesen erfassen kann. Das Kind geht ohne Umschweife an sein Philosophen-Werk und kommt rasch zum Ziel, indem es ein ontologisches Urteil fällt: Wofür es keine Verwendung gibt, das *ist* nichts, das hat kein Sein.

Man könnte nun gegen Michotte den Verdacht erheben, dass er die Geschichte frisiert und den Satz Kindes auf diese philosophisch aparte Form gebracht hat. Das mag durchaus sein; was aber zählt, ist die Form, in der er die Geschichte vorträgt: Das Kind tritt als Philosoph auf und der Vater als sein Exeget; die Auslegung des Vaters macht das Kind zum Zeugen einer pragmatischen Theorie vom Wesen der Dinge, zu einem Zeugen, der den Vorteil hat, dass er unbestechlich ist, weil er eine andere Theorie gar nicht kennt, und der, weil dies seine erste ist, gleich auch noch den Beweis erbringt, dass diese Sicht der Dinge die fundamentale, ursprüngliche ist. Mit dem «wir» in der Auslegung seines Kindes formuliert Michotte eine anthropologische Konstante: das trifft so auf alle Menschen zu. Diese Sicht kennen wir also alle, weil wir alle diese psychologische Entwicklungsstufe durchlaufen haben; wir müssen uns nur von Kinder-Philosophen ab und zu daran erinnern lassen.

Fragen kann man sich auch, ob das Beispiel des Bildes zufällig gewählt ist. Die zentrale Frage, die Michotte aufwirft, aber nicht beantwortet, betrifft das Wesen der Bilder. Zwei mögliche Positionen lassen sich aus seiner Anekdote folgern: Entweder hat das Bild kein Wesen, weil es keinen Gebrauch hat, wie das Kind konsequenterweise schlussfolgert; oder aber es gilt für das Bild wie für alle Dinge, dass sein eigentliches Wesen sein Gebrauch ist. Mit der ersten Lesart würde sich Michotte – oder sein Kind, dessen Sichtweise er vertritt – in die Tradition der abendländischen Bilderfeindlichkeit einreihen. Neu an der Position von Michotte wäre nur, dass er, wie geschildert, das Wesen im Gebrauch des Dings erkennt. Wenn das Bild keinen Gebrauch kennt, dann ist es in dieser Perspektive ein wesenloses Ding, also ein Un-Ding: Es ist nicht das Ding, das es zeigt, und es ist auch kein Ding an sich selbst, eben weil es keinen Gebrauch und damit kein Wesen hat. Genau das aber macht es zum Objekt der Bilderfeindlichkeit. Dingen, die kein Wesen haben, mangelt es an Sein, und «Mangel an Sein» ist in der christlichen Tradition seit Augustin eine der gängigen Definitio-

nen des Bösen (denn das Böse darf, anders als im Manichäismus, mit dem das frühe Christentum in Konkurrenz liegt, nicht als aktives Prinzip gedacht werden; es lässt sich demnach nur als Seinsdefizit denken). Entsprechend muss das Bild die Feindschaft der Theologen und der Philosophen auf sich ziehen, was in der Neuzeit im Protestantismus besonders ausgeprägt der Fall war.

Michottes Intuition näher scheint die zweite Lesart zu sein. Aus der These, dass das Wesen der Dinge ihr Gebrauch ist, folgert nach dieser Lesart, dass das Bild ein Un-Ding nur ist, solange es nutzlos an der Wand hängt. Für diese zweite Lesart, die Bilder als Dinge wie alle anderen behandelt und die davon ausgeht, dass auch das Wesen der Bilder letztlich in ihrem Gebrauch liegt, könnte man unter anderem Kant als Zeugen aufbieten. Kant definiert die Gegenstände der ästhetischen Erfahrung sowie diese selbst in der einen oder anderen Form durch die Negation ihrer Zweckmäßigkeit. Dinge werden zu Gegenständen ästhetischer Erfahrung in dem Maß, in dem sie dem Reich der Zwecke enthoben sind und zum Gegenstand eines freien Spiels der geistigen Vermögen des Menschen werden. Wenn aber die Gegenstände der ästhetischen Erfahrung nur *ex negativo* definiert werden, eben durch den Aspekt der Zweckfreiheit, dann impliziert dies, dass der zweckmäßige Gebrauch dieser Gegenstände – etwa von Bildern – das Gesetzte ist, von dem sich der ästhetische Gebrauch erst abhebt. Der ästhetische Gebrauch der Dinge wäre demnach in einem emphatischen Sinn eine Zweckentfremdung, eine Ablösung oder Entfremdung der Dinge von ihrem Zweck und den Formen ihres Gebrauchs, während der zweckmäßige Gebrauch das Vorgängige, das Primäre wäre. In einer solchen Sicht sind Bilder in ihrem ästhetischen Gebrauch tatsächlich *nichts*: Dinge, die jeden Zwecks enthoben, um nicht zu sagen: beraubt sind, denn mit dem Zweck verlieren sie auch ihr Wesen und werden damit zu Un-Dingern. So lange sie aber gebraucht werden, sind sie Dinge. Das Reich der Zwecke kommt also zuerst, das ästhetische Spiel folgt später. Auch für die Bilder gilt, dass der Gebrauch im Wesen ist; der ästhetische Genuss ist diesem nachgeordnet, eine Entfremdung der Bilder vom Zweck: Aus Michottes Anekdote lässt sich eine solche ästhetische und bildtheoretische Position durchaus ableiten.

Allerdings könnte man auch genau die gegenteilige Position vertreten und die These formulieren, dass zuerst das Spiel kommt, und zwar entwicklungspsychologisch wie ontologisch gesehen. Das Spiel ist der primäre Modus der Welterschließung, könnte man mit Huizinga sagen, und mit einem Philosophen wie Gadamer die These vertreten, dass alle Kunst Spiel ist und dass erst im Spiel das Sein hervortritt. Demnach wäre nicht das Kind, das auf der Vorgängigkeit des Reichs der Zwecke beharrt, philosophisch, sondern das Kind, das spielt und in seinem Spiel die spätere Erfahrung der Kunst vorwegnimmt. Das eigentliche

Sein der Bilder erschließt sich nach dieser Position nicht in ihrem Gebrauch, sondern nur in der ästhetischen, dem Reich des Zwecks enthobenen spielerischen Erfahrung, die sie ermöglichen. Oder anders gesagt: alle Formen des bloßen Gebrauchs von Bildern sind ontologisch minderwertig.

Ob man aus der Tatsache, dass ästhetische Erfahrung in der Moderne offenbar bevorzugt *ex negativo* definiert wird, also durch die Abwesenheit von Zwecken, nun den Schluss zieht, dass die zweckmäßige Verwendung potentieller Gegenstände der ästhetischen Erfahrung zuerst kommt und damit Michottes Philosophenkind Recht gibt, oder ob man die ästhetische Erfahrung an erster Stelle setzt und die Ordnung der Zwecke als eine Form der Kolonisierung des eigentlichen Menschseins durch die industrielle Rationalität der Moderne auffasst, der die ästhetische Erfahrung etwas entgegensetzt (und damit dem spielenden Kind, das man einst war, die Reverenz erweist): Die beiden Positionen verhalten sich zueinander letztlich wohl wie eine der berühmten Kippfiguren, mit denen Wittgenstein argumentierte, die Zeichnungen, die bald eine Ente, bald einen Hasen zeigen, je nach dem, wie man sie gerade anschaut. Allerdings hat es weit reichende Konsequenzen, für welche Sichtweise man sich entscheidet.

Wenn es sich lohnt, im Hinblick auf filmwissenschaftliche Forschung über die bildtheoretische Frage nachzudenken, was es bedeutet, den Gebrauch zum Wesen der Bilder zu erklären, dann unter anderem deshalb, weil man damit an die mehr oder weniger verschwiegenen philosophischen Voraussetzungen der etablierten Forschung rührt. Dass die Kunst auch und gerade unter den Bedingungen der Moderne einen ontologischen Mehrwert aufweist, dass die Kunst gerade die Befreiung vom Zweck verheißt und eben dadurch auf etwa Ursprünglicheres zurückführt: Diese Annahme ist wenig kontrovers und zählt zu den impliziten Voraussetzungen jeder kunstwissenschaftlichen Tätigkeit. Bloß zweckmäßige Verwendungen von Bildern hingegen – und zu diesen zählt der gesamte Bereich des Gebrauchsfilms, also der Filme, die bestimmten, klar definierten Zwecken dienen, die in organisierten Prozessen der Herstellung von Kenntnissen, Gütern und gesellschaftlichem Verhalten verfolgt werden – müssen aus einer solchen Warte als die sprichwörtlichen «bad objects» erscheinen, also als Gegenstände mit einem ontologischen Defizit, mit denen man sich als Wissenschaftler besser nicht abgibt, so viel sie auch an kulturellem Sinn schaffen mögen.

Beschäftigt man sich gleichwohl mit zweckmäßigen Bildverwendungen, also etwa mit dem Gebrauchsfilm, dann besteht die vielleicht größte Gefahr darin, in die Falle des ontologischen Defizits zu tappen. Das Zuschnappen dieser Falle zeigt sich unter anderem daran, dass man sich im Zug seiner Argumentation stets genötigt fühlt, darauf hinzuweisen, dass die untersuchten Bildverwendun-

gen doch noch einen Bezug zur Kunst haben und also ganz und gar nicht ontologisch minderwertig sind – etwa indem man nachweist, dass ein besonders produktiver Gebrauchsfilmer auch ein *auteur* und damit ein Künstler ist. Solche Argumentationen können ihren guten Sinn haben und durchaus konsistent vorgetragen werden. Will man aber das Feld des Gebrauchsfilms als eigenständiges konstituieren, dann kommt es darauf an, den Standpunkt – und sei es nur im Sinne einer *epoché*, einer temporären Suspendierung kulturellen Wissens – von Michottes philosophischem Kind einzunehmen und mit ihm darauf zu beharren, dass Bilder Dinge sind oder aber nichts, und dass sie Dinge nur sind, wenn ihr Wesen, wie das aller Dinge, der Gebrauch ist.

## II

Ein Filmregisseur, so sagte Billy Wilder einmal, hat nicht das Recht, sein Publikum zu langweilen. Manche Filme allerdings erfüllen ihren Zweck erst, wenn sie genau dies tun. So konnte man vor kurzem auf der Wissenschaftsseite einer großen deutschsprachigen Zeitung Folgendes lesen:

Gähnen ist nicht nur bei Menschen ansteckend, sondern auch bei Affen. Forscher der britischen Universität Stirling haben einer Gruppe von 22 Stummelschwanzmakaken (*Macaca arctoides*) ein Video mit gähnenden Artgenossen vorgespielt. Dabei gähnten die Affen häufiger als bei einem Kontrollvideo mit einem Artgenossen, der nicht gähnt, berichteten die Forscher im Fachblatt «Biology Letters». Fast jedes Tier habe während des Gähn-Films und in den drei Minuten danach mindestens einmal gegähnt – durchschnittlich sogar 2.4 mal. (dpa/Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.12.2005, S. 9)

Die Makaken sind so etwas wie die heimlichen Stars der Primatenforschung, nicht zuletzt, weil sie ein komplexes Gruppenverhalten entwickeln und teilweise auch gruppenspezifische, also nicht bloß angeborene Kommunikationssysteme entwickeln. Primaten werden gerne zu den «nächsten Verwandten» des Menschen im Tierreich gezählt, und ein guter Teil der Forschung zielt darauf ab, Belege für diese nahe Verwandtschaft zu finden. Dafür ist der Versuch der Primatenforscher der Universität Sterling ein gutes Beispiel. Es wird der Nachweis erbracht, dass das Gähnen bei Makaken ansteckend ist – ganz wie bei den Menschen, wie schon der erste Satz des Berichts festhält. Es wird also ein Beleg der Verwandtschaft ermittelt. Schon die Versuchsanordnung allerdings basiert auf der Annahme einer solchen Verwandtschaft. Wie der Bericht

suggeriert legt, zählt zu den Kompetenzen der Makaken auch die Fähigkeit, Filme zu schauen und auf eine Art und Weise zu dekodieren, die ihr Verhalten affiziert. Auch darin sind sie den Menschen verwandt. Wir haben es hier also mit einem Experimentalsystem zu tun, in dem Bewegtbilder eine zentrale Rolle spielen, basiert der Versuch doch auf der Vorführung von zwei Filmen, dem «Gähnfilm» und dem «Kontrollvideo». Experimentalsysteme, so Hans-Jörg Rheinberger, sind «die eigentlichen Arbeitseinheiten der [...] Forschung»:

In ihnen sind Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft. Sie sind zugleich lokale, individuelle, soziale, institutionelle, technische, instrumentelle und, vor allem, epistemische Einheiten. (Rheinberger 2001 8)

Experimentalsysteme sind «mischförmige, hybride Anordnungen», die sich aus zwei ineinander greifenden Strukturen zusammensetzen: Aus den epistemischen Dingen, den Wissensobjekten oder Dingen, denen die «Anstrengung des Wissens» gilt, und aus den technischen Dingen, den Gerätschaften und Vorrichtungen, die für die Untersuchung notwendig sind, die also «die epistemischen Dinge erfassen» und den Horizont des Experimentalsystems bilden. Zusammen mit der Annahme, dass Makaken auf Filme zu reagieren vermögen, zählen die beiden Videos zu den «technischen Dingen» dieses Experimentalsystems.

Die beiden Filme, über deren Gestaltung wir an diesem Punkt nur Mutmaßungen anstellen können, eignen sich besonders gut als Beispiele für eine Diskussion darüber, was den Gebrauchsfilm als Untersuchungsgegenstand konstituiert, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil die Möglichkeit, sie durch Analyse zu Kunstobjekten zu adeln, stark eingeschränkt sind. Zwei Videos, eines, das gährende Makaken zeigt, eines, das Makaken zeigt, die nicht gähnen, von unbestimmter Laufzeit: Natürlich würden sich diese Bänder hervorragend für eine Zweitverwertung in einem Museumskontext eignen, zumal sie eine Länge haben dürften, die sie für eine Vorführung im Loop-Verfahren geeignet erscheinen lassen. In ihrem ursprünglichen Verwendungskontext belassen, dürfte ihr ästhetisches Interesse gering sein; es stellt sich allenfalls die Frage, ob man sie auch für einen Menschenversuch einsetzen könnte. Sie haben gewiss keinen Autor. Immerhin aber verfügen sie über die drei A, die nach Thomas Elsaesser den Auftragsfilm ausmachen: nämlich Anlass, Auftrag und Adressat. Der Anlass ist der Versuch mit den Makaken; der Auftrag wurde mutmaßlich von der Universität Stirling der hauseigenen Videoabteilung oder aber einem externen Anbieter erteilt (man könnte dies durch Recherche in Erfahrung bringen); die Adressaten sind die Makaken selbst. Inwiefern aber sind diese beiden Filme tat-

sächlich von Interesse, wenn man sich nicht einfach nur damit begnügen will, sie als Teil des Experimentalsystems zu beschreiben und ihren Auftrag, Anlass und Adressaten zu bestimmen?

Eine Frage, die über das bloße Pensum der faktographischen – oder auch filmographischen – Bestimmung der Filme hinaus führen kann, könnte folgendermaßen lauten: Weshalb ist es wichtig, in dieser Versuchsanordnung Filme einzusetzen und nicht etwa lebende Tiere?

Eine Antwort auf diese Frage wiederum lässt sich unter anderem geben, indem man zwei Aspekte des Berichts näher anschaut. Zum einen erfahren wir, wie viele Tiere an dem Versuch teilgenommen haben. Wir wissen also, wie groß die Population war. Nun sagt die Zahl 22 für den Laien an sich nichts aus. Man könnte nachfragen, weshalb es nicht drei Tiere waren und weshalb man nicht eine Gruppe von siebenzig Tieren aufgeboten hat. Die Angabe impliziert zweierlei: Dass dies wahrscheinlich die größte Gruppe war, die sich die Forscher mit ihrem Budget leisten konnten, und dass ihre Anzahl größer oder gleich der Zahl der Tiere war, die an einem solchen Versuch beteiligt werden müssen, damit ein Ergebnis erzielt wird, das als statistisch signifikant gelten kann. Zum andern werden wir genau aufgeklärt über die statistische Häufigkeit des Gähnverhaltens. «Fast jedes Tier habe während des Gähn-Films und in den drei Minuten danach mindestens einmal gegähnt – durchschnittlich sogar 2.4 mal», berichtet die Zeitung. Es geht mit anderen Worten in dem Versuch nicht um den Makaken an sich, den wesentlichen, eigentlichen Makaken, sondern den typischen, den normalen Makaken, dessen Normalität sich aufgrund von beobachtbarem und damit statistisch messbarem Verhalten ermitteln lässt. Darüber hinaus geht es auch nicht um die Verwandtschaft des normalen Makaken mit dem Menschen an sich, sondern mit einem Menschen, der in genau gleicher Weise der Beobachtung und den Verfahren der Ermittlung statistisch signifikanter Werte unterzogen werden kann und wird wie der Makake. Anders gesagt: Die Verwandtschaft, die in dem Versuch nachgewiesen wird, ist eine Vergleichbarkeit statistisch messbaren Verhaltens, und die Grenze zwischen Menschen und Primaten, die mit dem Nachweis der Verwandtschaft zumindest symbolisch überwunden werden soll, ist bereits schon mit der Versuchsanordnung aufgehoben. Gemessen wird das Verhalten von Organismen, die in der Lage sind, Filme zu schauen. Damit wäre tatsächlich auch die Möglichkeit des Menschenversuchs gegeben, oder vielmehr die Möglichkeit eines Versuchs über Kreuz: Man könnte Menschen die Makaken-Videos vorspielen und den Makaken Videos gährender Menschen, um zu überprüfen, ob der Gähnanreiz eine artspezifische Form der Mimikry darstellt, oder ob in dieser Hinsicht die Speziesgrenzen tatsächlich nicht existieren. Experimentalsysteme, so Rheinberger, sind Anord-

nungen, die weniger der Verifizierung oder Falsifizierung von Hypothesen dienen als der «Herstellung von Zukunft»:

Als die kleinsten vollständigen Arbeitseinheiten der Forschung sind Experimentalsysteme so eingerichtet, dass sie noch unbekanntes Antworten auf Fragen geben, die der Experimentator ebenfalls noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist. [...] Experimentalsysteme sind nicht Anordnungen zur Überprüfung und bestenfalls zur Erteilung von Antworten, sondern insbesondere zur Materialisierung von Fragen. (Rheinberger 2001, 22)

Die eben formulierte Folgefrage wäre eine, die sich in dem geschilderten Experimentalsystem materialisiert.

Gemessen wird in dem Versuch also das beobachtbare Verhalten von Organismen, die in der Lage sind, Filme zu schauen; es könnten Menschen sein, hier sind es Makaken. Messbar und statistisch erfassbar aber wird dieses Verhalten erst aufgrund der Tatsache, dass es ein Film ist, den sich die Versuchstiere anschauen. Erst der Film, erst die Aufzeichnung des Gähnens im Bewegtbild, schafft die Möglichkeit, den selben Stimulus in derselben Form beliebig oft abzurufen und einzuspielen, und erst dadurch ist die Voraussetzung dafür geschaffen, dass der Versuch unter kontrollierten Bedingungen stattfinden kann und Daten ergibt, die als statistisch relevant gelten dürfen. Geht es beim Spielfilm in der Regel um emotionales Erleben und ästhetischen Genuss, dann geht es beim Gähnfilm mit anderen Worten um die kontrollierte Herstellung messbaren Zuschauerhaltens.<sup>1</sup>

Nun fragt es sich, ob damit wirklich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Gebrauchsfilm und dem Film benannt ist, der von Zwecken befreit dem ästhetischen Genuss gewidmet ist. Alfred Hitchcock nahm gerne für sich in Anspruch, dass er bei jedem seiner Filme genau voraussagen können, an welchen Stellen das Publikum lache, aufschreie oder in anderer Weise beobachtbares Verhalten an den Tag lege. Als Beleg für seine Behauptung führte er Berichte

1 Zugleich liefert das messbare Verhalten Aufschluss über die «Wirksamkeit» des Films: Offenbar wirkt der Gähnfilm, und der Nicht-Gähnfilm wirkt ebenfalls, insofern das Gähnen nach diesem Film unterbleibt. Der Versuch steht damit durchaus in der Tradition der ersten groß angelegten empirisch-psychologischen Studie zur Wirkung von Filmen, die in den 1940er Jahren im Auftrag des amerikanischen Kriegsministeriums von den Psychologen Howland, Lumsdaine und Sheffield unternommen wurde. Es ging darum herauszufinden, ob und inwiefern die Propaganda-Filme der WHY WE FIGHT-Reihe die Motivationslage der Soldaten affizierten. (Die Antwort war, dass die Soldaten nach den Filmen die Gründe für den Krieg besser verstanden; auf ihre Motivation hatten die Filme keinen messbaren Einfluss). Vgl. Howland, Lumsdaine, Sheffield 1949.



von Kinobetreibern aus aller Welt an. Die Erfahrung eines Hitchcock-Films wäre demnach ebenfalls ein Beispiel für eine kontrollierte Herstellung messbaren Zuschauerverhaltens, zumal dabei statistisch relevante Daten in Form von Einspielergebnissen generiert werden. Hitchcocks Vorstellung ist letztlich eine Allmachtsfantasie: Er träumt den Traum der vollständigen Programmierbarkeit des Zuschauers und seines Filmerlebens. Im Unterschied dazu geht es beim Gähnfilm des Makakenversuchs gerade darum, überhaupt erst herauszufinden, wie sich der «normale» Zuschauer verhält. Dennoch besteht eine Gemeinsamkeit: In beiden Fällen wird der Film als Mittel zur Kontrolle der Bedingungen von Verhalten aufgefasst.

Woran sich unter anderem die Frage anschließt, ob Hitchcock, der Ingenieur der Ängste und anderen Emotionen, mit seiner Kontrollfantasie nicht an Traditionen und Konstellationen anschließt, die zwar außerhalb des Bereichs des Spielfilms und seiner Kunstwirkungen liegen, zu einer Geschichte des Films als Medium aber dennoch unbedingt gehören.

### III

Der Film ist bekanntlich eine Erfindung jenes 19. Jahrhunderts, das man im Anschluss an Ian Hacking als das Jahrhundert der Wahrscheinlichkeit bezeichnen könnte (Hacking 1990). Die Wahrscheinlichkeitsrechnung, eine Innovation des 17. Jahrhunderts und seit längerem schon im Zusammenhang mit Gerichtsverfahren verwendet, wird im 19. Jahrhundert zum Ausgangspunkt eines wissenschaftlichen Umbruchs, der die Fundamente traditioneller deterministischer Erklärungsmodelle in der Wissenschaft angreift und die vormalig auf metaphysischer Ordnung aufruhende Welt ins Chaos und in die Unsicherheit entlässt. Mit diesem Umbruch geht eine Krise der klassischen Anthropologie einher: Die Vorstellung einer menschlichen Natur wird abgelöst von der Vorstellung eines «normalen», «durchschnittlichen» Menschen, dessen Eigenheiten sich statistisch erfassen lassen und dessen Verhalten aufgrund der Erhebung von Daten und der Berechnung von Wahrscheinlichkeiten prognostizierbar wird. Man denke sich Darwin hinzu, und schon ist man bei der Vorstellung des «durchschnittlichen Makaken» angelangt. Entsprechend könnte man das 19. Jahrhundert auch als das Jahrhundert der Statistik und ferner als Jahrhundert der Kontrolle beschreiben. Erst unter der Voraussetzung einer nach-deterministischen, inhärent ordnungslosen Welt wird die Kontrolle sozialer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Prozesse über die Frage des bloßen Machterhalts hinaus zum Thema und zum Problem. Insbesondere gilt dies für den

Bereich der industriellen Organisation, wo sich Mitte des 19. Jahrhunderts das einstellt, was James Beniger als die «Kontrollkrise» bezeichnet: Die Organisationsformen des Manufakturzeitalters reichen nicht mehr aus, um die gewachsenen Produktions- und Absatzvolumen zu bewältigen (Beniger 1986). Als Reaktion auf diese Krise formieren sich innerhalb kurzer Zeit die durchrationalisierten Organisationsformen der modernen Industrie – ein Prozess, der in diesem Umfang und in dieser Geschwindigkeit nur möglich war auf der Grundlage der Entwicklung und des Einsatzes moderner Kommunikationstechnologie. Erst Telegraf, Schreibmaschine, Fernschreiber und Telefon ermöglichen die Erschließung neuer Wirtschaftsräume und die Entwicklung großer Konzernstrukturen, die nach den Prinzipien des «systematic management» organisiert waren (Yates 1989). Der Film spielt in diesen Prozessen spätestens ab 1912 nachweislich eine Rolle, in einem eigentlichen Rationalisierungsschub, der sich im Anschluss an die Einführung von Frederick Winslow Taylors «scientific management» in allen Industrienationen einstellt. Relevant sind dabei insbesondere die Arbeitsstudienfilme von Frank Gilbreth, der in gewisser Weise nichts anderes tat, als die Technik der anthropometrischen Serienfotografie von Etienne-Jules Marey auf den Bereich der industriellen Produktion anzuwenden. Zielten Taylors Prinzipien der arbeitsteiligen Produktion darauf ab, aus dem Arbeiter das Maximum herauszuholen, so ging es Gilbreth darum, durch den Beizug von Filmaufnahmen die körperliche Haltung der Arbeiter zu verbessern, um die Produktivität zu erhöhen, aber auch, um körperlicher Abnutzung vorzubeugen (Sarasin 2004, 61ff.). In den gleichen Jahren richten aber auch große Industriekonzerne auf der ganzen Welt eigene Filmproduktionsabteilungen für Werbe-, Forschungs- und Schulungsfilm ein, so Krupp in Essen im Jahr 1913 und Ford in Detroit im Jahr 1914. Schon mehrere Jahre zuvor hatte der Film in den wissenschaftlichen Forschungslabors, namentlich in der Physik und in der Medizin, Einzug gehalten (Curtis 2005).

Diese historisch beobachtbaren Verschränkungen des Films mit wissenschaftlicher Forschung und industrieller Organisation verweisen auf eine tiefer liegende Affinität des Films mit den Prozessen der Rationalisierung und den Problemen der Wahrscheinlichkeit und der Kontrolle. In ihrem Buch *The Emergence of Cinematic Time* entwickelt Mary Ann Doane die These, dass der Film ein Archiv der Kontingenz sei: Ein Medium der Speicherung von Zeit und damit ein Medium der Aufbewahrung dessen, was möglich, aber nicht notwendig ist. Der Film, insbesondere der Spielfilm, so Doane, rettet Kontingenz vor dem umfassenden, auf Kontrolle und Reduktion von Kontingenz abzielenden Zugriff der Rationalisierung. Aufgrund seiner Konstitution als mechanischer Apparat allerdings ist der Film auch konstitutiver Teil der umgreifenden Ratio-

nalierungsprozesse. Anders gesagt: Film ist ein Medium, das Kontingenz schafft, sie aber zugleich auch systematisch abbaut. Auch wenn Doanes Argument, das durchaus noch in der Tradition der Apparaturtheorie steht, etwas zu technikdeterministisch gedacht ist und ein wenig an die althusser-lacansche Filmtheorie der 1970er Jahre erinnert, die das Kino zu einer zentralen Produktionsstätte für Ideologie erklärte und damit zum Komplizen einer technologisch-industriellen Moderne, der es kritisch zu begegnen galt, so scheint es doch im Sinne einer weiterführenden Arbeitshypothese äußerst produktiv zu sein. Will man den Gebrauchsfilm in seinen unterschiedlichen Formen als eigenständigen Gegenstand konstituieren, als Bild-Ding, dessen Wesen sein Gebrauch ist, dann gilt es, den Zusammenhang von Medium, Wahrscheinlichkeit und Kontrolle in seinen unterschiedlichen Konfigurationen zu durchdenken – ob der Film nun als mediale Schnittstelle der Überführung von Diskursen in Organisationsformen dient, wie im Lehr- und Schulungsfilm, ob er als institutionelles Gedächtnis eingesetzt wird, wie in vielen Formen des Industriefilms, oder ob er zur kontrollierten Herstellung messbaren Verhaltens eingesetzt wird, wie im Fall des Makaken-Videos. Das Makaken-Video als solches interessiert den Ethologen ebenso wenig wie einen Spezialisten für Experimentalfilm oder französisches Kino der 1940er Jahre. Die Gebrauchsfilmforschung interessiert sich aber gerade für diesen Film. Sie macht, um beim Beispiel der Primatologen aus Stirling zu bleiben, das technische Ding des Gähnfilms zum epistemischen Ding, dem die Anstrengung des Wissens gilt. Unter diesen Bedingungen ist die Struktur des Films nicht belanglos, ebenso wenig wie die Tatsache, dass der Gähnfilm und der Nicht-Gähnfilm überhaupt erst die Voraussetzung für die Messbarkeit des Gähnverhaltens schaffen. Das Wesen des Gähnfilms ist es, die Affen zum Gähnen zu bringen. Zu seinem Wesen gehört es aber ebenso, dass er dieses Ziel in einer messbaren Anzahl von Fällen verfehlt.

Hat man dieses Wesen erst einmal erfasst, dann hat man damit auch so etwas wie die Urszene von Hitchcocks Kontrollfantasie der zuverlässigen Steuerung des Erlebens durch Kunst gesehen. Nicht zuletzt in diesem Sinn leistet die Gebrauchsfilmforschung auch einen Beitrag zum Verständnis der Kunstform des Films.

## Literatur

Beniger, James (1986) *The Control Revolution. Technological and Economic Origins of the Information Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Curtis, Scott (2005) Die kinematographische Methode. Das ›Bewegte Bild‹ und die Brownsche Bewegung. In: *Montage AV 14/2* (in diesem Heft).
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, MA: Harvard.
- Hacking, Ian (1990) *The Taming of Chance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howland, C. I., Lumsdaine, A. A., Sheffield, F. D. (1949) *Experiments in Mass Communication*. Princeton: Princeton University Press.
- Michotte, Albert (1963) *The Perception of Causality*. New York: Basic Books.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001) *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* [1997]. Göttingen: Wallstein.
- Sarasin, Philip (2004) Die Rationalisierung des Körpers. Über «Scientific Management» und «biologische Rationalisierung». In: ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 61-99.
- Yates, JoAnne (1989) *Control Through Communication. The Rise of System in American Management*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.