

THESENBAUKASTEN ZU EIGENSCHAFTEN, FUNKTIONSWEISEN UND FUNKTIONEN VON AUTOMATISMEN. TEIL 3

These 12: Automatismen wirken innerhalb von Diskursen. Ein Beispiel für diskursive Automatismen ist das Konzept der ‚Naturalisierung‘.

Nach Michel Foucault involviert ein Diskurs¹ – als Teil einer diskursiven Praxis – immer eine Vielzahl von Aussagen, Texten, Handlungen oder Personen; und niemals kann er auf einen einzelnen Punkt des Ursprungs zurückgeführt werden.² Diskurse haben damit – wie die Automatismen – einen ‚verteilten Charakter‘. Als Materialisierung gesellschaftlich strukturierten Wissens ist ein Diskurs niemals abgeschlossen, immer nur temporär verfestigt – also kontinuierlich in Bewegung und, wie Siegfried Jäger schreibt, „etwas, das *so* keiner gewollt hat, an dem aber alle in den verschiedensten Formen und Lebensbereichen (mit unterschiedlichem Gewicht) mitgestrickt haben“.³ Der Diskurs erschafft eine eigene Wirklichkeit, die nicht im Rahmen intentionaler Manipulation gedacht werden kann, sondern die vielmehr an den gesellschaftlichen Akteuren vorbei und zugleich *durch sie* eine Wirkung erzielt. Diskurs und Automatismus sind somit Ergebnis einer nicht überschaubaren „Pluralität der beteiligten Kräfte“.⁴

Dies aber kann nicht bedeuten, dass Diskurs und Automatismus einfach gleichzusetzen wären. Vielmehr scheinen Automatismen – im Rahmen ihrer Prozesshaftigkeit – innerhalb von Diskursen wirksam zu sein, indem sie die Fortschreibung und Transformation von Wissen vorantreiben.

Ein Beispiel für einen solchen diskursiven Automatismus findet sich in dem Konzept der ‚Naturalisierung‘.⁵ Stuart Hall z. B. würde hierunter bereits auf

¹ Ich verwende den Begriff ‚Diskurs‘ in Anlehnung an Michel Foucault im Sinne eines spezifisch geregelten und in Bezug auf einen Gegenstandsbereich charakteristischen Aussagenkomplexes. Vgl.: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1981. [Frz. OA 1969.]

² Vgl. ebd., S. 58; Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, 2003, S. 49. [1997]

³ Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 4. Aufl., Münster, 2004, S. 148.

⁴ Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs *Automatismen*, online unter: <http://www.uni-paderborn.de/institutueinrichtungen/gk-automatismen/forschungskonzept/>, zuletzt aufgerufen am 28.03.2008.

⁵ Darüber hinaus existieren weitere Beispiele für diskursive Automatismen, die an dieser Stelle nicht ausgeführt werden können: Zu nennen wären hier Kollektivsymbole, bzw. die im Rahmen kollektivsymbolischer Codierungen wirksame symbolische Logik (vgl. Jürgen Link/Urula Link-Heer, „Kollektivsymbolik und Orientierungswissen“, in: *Der Deutschunterricht*, 4 (1994), S. 44-55). Auch die Bildung von Stereotypen oder weiter gefasst, das was die Cultu-

der Zeichenebene die *Natürlich-Machung* eines Codes verstehen; das Aufsteigen einer kulturell etablierten Signifikant-Signifikat-Verknüpfung zu einer unhinterfragten und nahezu nicht hinterfragbaren Selbstverständlichkeit:

Natürlich können bestimmte Codes in einer bestimmten Sprache, Gemeinschaft oder Kultur so weit verbreitet sein und in einem so jungen Alter erlernt werden, dass sie nicht als konstruiert erscheinen mögen – als Effekt einer Verkoppelung von Zeichen und Referent – sondern als ‚naturegegeben‘. [...] Das Wirken naturalisierter Codes offenbart nicht die Transparenz und ‚Natürlichkeit‘ der Sprache, sondern die Tiefe, den Gewöhnungsgrad und die Quasi-Universalität der angewandten Codes. Sie garantieren offensichtlich eine ‚natürliche‘ Wahrnehmung. Dies hat den (ideologischen) Effekt, dass die tatsächlichen Kodierungspraktiken im Verborgenen bleiben.⁶

Das Prinzip der Naturalisierung wird hier von Hall explizit auf die Ebene der einzelnen Zeichen bezogen. Bereits sechzehn Jahre vorher findet Roland Barthes eine ähnliche Behauptung von Natürlichkeit in den kulturellen Semantiken der Kunst und im medialen Diskurs:

Der Anlaß für eine solche Reflexion war meistens ein Gefühl der Ungeduld angesichts der ‚Natürlichkeit‘, die der Wirklichkeit von der Presse oder der Kunst unaufhörlich verliehen wurde, einer Wirklichkeit, die, wenn sie auch die von uns gelebte ist, doch nicht minder geschichtlich ist.⁷

Barthes untersuchte alltägliche Gegenstände wie das Beefsteak, den neuen Citroën oder Einsteins Gehirn, und stieß dabei auf ein Mehr an Bedeutung, das aus der Signifikant-Signifikat-Beziehung allein nicht zu erklären war. Diese zweite Bedeutungsebene, die der ersten wie eine parasitäre Metasprache quasi ‚aufsitzt‘, hat er *Mythos* genannt.⁸ Aufgabe dieser Metasprache ist es nach Barthes, „Geschichte in Natur“⁹ zu verwandeln – und somit Selbstverständlichkeiten zu produzieren:

Vor der Alternative, den Begriff zu entschleiern oder zu liquidieren, findet der Mythos einen Ausweg darin, ihn ‚natürlich‘ zu machen. Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Er verwandelt Geschichte in Natur. [A]lles vollzieht sich, als ob das Bild auf *natürliche* Weise den Begriff hervorriefe, als ob das Bedeutende das Bedeutete *stiftete*. [...] [D]er Mythos ist eine *exzessiv* gerechtfertigte Aussage.¹⁰

ral Studies als *Othering* bezeichnen, kann unter dem Schlagwort der diskursiven Automatismen summiert werden (vgl. Stuart Hall, „The Spectacle of the Other“, in: ders. (2003), *Representation*, S. 223-279). Zu der Verbindung von Diskursen und Naturalisierung siehe auch den Beitrag von Hannelore Bublitz in diesem Band.

⁶ Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren“ [engl. OA 1973], in: Ralf Adelman/Jan-Otmar Hesse/Judith Keilbach/Markus Stauff/Matthias Thiele (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 2002, S. 105-125: 111 f.

⁷ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M., 2005, S. 7. [Frz. OA 1957.]

⁸ Vgl. ebd., S. 92 f.

⁹ Ebd., S. 113.

¹⁰ Ebd., S. 112 f. [Herv. i. O.]

Aufbauend auf der Verknüpfung von Signifikant und Signifikat erlangt die mythische Aussage im Akt der Lektüre den Status einer nicht hinterfragbaren Tatsache:

Das Bedeutende und das Bedeutete haben in seinen [des Lesers, T. C.] Augen Naturbeziehungen. Man kann diese Verwirrung auch anders ausdrücken: jedes semiologische System ist ein System von Werten. Der Verbraucher des Mythos faßt die Bedeutung als ein System von Fakten auf.¹¹

Naturalisierung und Automatismen also haben gemeinsam, dass beide weitgehend unbewusst funktionieren. Naturalisierung zeigt, wie „den Subjekten ihre eigenen Zeichensysteme in den Rücken geraten“¹².

Eine kritische Betrachtung der Naturalisierung rückt die ihr zugrunde liegende spezifische Blindheit in den Blick, das *Gemachtsein* kultureller Semantiken und Objekte; der Bezug auf die Automatismen weist auf den Prozess ihrer Entstehung und auf ihre Wirkmächtigkeit hin. Gleichwohl zeigt die zeichenkritische Dimension des Konzepts den ungeplanten Charakter der Naturalisierung an. Der Code kann nicht intentional, von einem Individuum, einem Ideologen, intendiert in die Unsichtbarkeit geführt werden. Vielmehr kann die Naturalisierung auf dieser Ebene selbst nur als Automatismus – ungeplant und unbewusst – funktionieren.¹³ Indem die Naturalisierung als diskursiver Automatismus betrachtet wird, rückt auch bezüglich des Barthes'schen Mythos etwas Weiteres, Entscheidendes ins Blickfeld: Barthes führt an, dass der Adressat des Mythos (im Gegensatz zu seinem Produzenten oder dem Wissenschaftler, der ihn entziffert) diesen als ein „unentwirrbares Ganzes von Sinn und Form“¹⁴ betrachte.¹⁵ Gleichzeitig sind in dieses ‚unentwirrbare Ganze‘ weit verzweigte kulturelle Wissensbestände verwoben. Das von Barthes gewählte Bild eines jungen Schwarzen, der vor der Trikolore salutiert, kann nur dann den Mythos der ‚französischen Imperialität‘ bedienen, wenn kulturelles Wissen vorausgesetzt werden kann.

¹¹ Ebd., S. 115.

¹² Hartmut Winkler, *Diskursökonomie*, Frankfurt/M., 2004, S. 210.

¹³ Wenn berücksichtigt wird, dass das Konzept der Naturalisierung immer auch ein ideologiekritisches Projekt darstellt, ist hier im Weiteren die Frage, mit welchem Ideologiekonzept die Frage nach Automatismen vereinbar ist. Es scheint plausibel, dass es sich hier nicht um eine dichotomische Beziehung von Wahrheit versus Ideologie handelt.

¹⁴ Barthes (2005), *Mythen des Alltags*, S. 111.

¹⁵ In Barthes' zweigliedrigem Schema des Mythos findet sich aufbauend auf dem Zeichen (bestehend aus Signifikant und Signifikat) ein zweites semiologisches System. Hier wird das Zeichen aus der ersten Signifikant-Signifikat-Verknüpfung zum Signifikanten des Mythos. Diesen mythologischen Signifikanten erkennt Barthes als „doppeldeutig“ (ebd., S. 96): Er ist einerseits (im Bereich der Sprache) ‚Sinn‘ – er besitzt Vergangenheit, Geschichte und „postuliert Wissen“ (ebd.) – andererseits, auf der Ebene des Mythos, ist das Bedeutende die ‚Form‘. Der Begriff der Form deutet dabei auf eine spezifische *Leere* hin, die mit ‚etwas‘ gefüllt werden kann: „Der Sinn ist für die Form wie ein Vorrat an Geschichte, wie ein unterworfenen Reichtum, der in raschem Wechsel zurückgerufen werden kann“ (ebd., S. 97).

Hier zeigt sich schließlich, dass Naturalisierung als ein Automatismus tatsächlich auf der Ebene des *Diskurses* und eben nicht auf der der einzelnen Äußerung funktioniert: Wissen schreibt sich innerhalb eines spezifischen Zeitraums und abgegrenzten Wissensfeldes fort. Wissen basiert auf vorhergehendem Wissen. Insbesondere innerhalb des medialen Diskurses kann – trotz ständigem Wechsel auf der Oberfläche – kaum von heute auf morgen eine *neue ‚Wahrheit‘* etabliert werden. *Neues Wissen* ist abhängig von zuvor Gewusstem. Die Natürlichkeit des Diskurses selbst entsteht auf diese Weise aus einer Verkettung von Selbstverständlichkeiten, die dafür sorgt, dass – basierend auf der Annahme, dass alles *erklärbar* und *sinnvoll* zu sein hat – ein sich selbst verstärkendes Wissensgefüge emergiert. Naturalisierung als diskursiver Automatismus resultiert somit in einer stetigen retrospektiven Plausibilisierung aller ‚unberechenbaren Ereignishaftigkeit‘¹⁶. Dem Eindruck nicht zu beherrschender Kontingenz steht somit die Suggestion einer unaufhaltsamen Kontinuität entgegen, welche schließlich die Struktur des Diskurses bestimmt.

Für die Automatismen-Forschung hat dies die Konsequenz, dass sie immer verspätet ist. Sie kann nur rekonstruieren, und vielleicht Mechanismen, wahrscheinlich aber niemals konkrete Inhalte vorhersagen. Ihre – wohl in keinem Fall geringe – Aufgabe beschränkt sich zunächst darauf, das Selbstverständliche zu *Ent-Selbstverständlich*. Genau hierdurch aber, so ließe sich mutmaßen, können schließlich Brüche und Diskontinuitäten erkannt werden. Die Aufgabe bestände darin, was innerhalb einer diskursiven Praxis als Fortschreibung erscheint und als unausgesprochene Selbstverständlichkeit ein spezifisches Wissen strukturiert, zum Gegenstand der Analyse zu machen.

Tobias Conradi

These 13: Automatismen haben einen engen Bezug zur Wiederholung, zur Gewohnheit und zur Schemabildung.

Die Nähe zu Gewohnheit und Wiederholung hat fast definitorischen Wert; und es sind ebenfalls vor allem die Psychologen, die diesen Aspekt betonen. Ob Landauer sagt, alle häufig ausgeführten, komplexen Leistungen hätten die Tendenz zu Praxien bzw. zu beruflichen Automatismen zu werden¹⁷, oder ob Bargh/Chartrand schreiben, „making repeatedly the same choices in situation“ münde in Automatismen¹⁸ – Vorgänge und Handlungen scheinen nur dann zu Automatismen zu werden, wenn der wiederholte Gebrauch sie *eingeschliffen*

¹⁶ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M., 1991, S. 10 f. [Frz. OA 1971.]

¹⁷ Karl Landauer, „Automatismen, Zwangsneurose und Paranoia“, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 13 (1927), S. 10-17.

¹⁸ John A. Bargh/Tanya L. Chartrand, „The Unbearable Automaticity of Being“, in: *American Psychologist*, 54 (July 1999), S. 462-479: 469.

hat. Wer Automatismen beobachtet, sieht sich zurückverwiesen auf deren Entstehungsprozess, Automatismen haben immer Geschichte.

Gleichzeitig haben Automatismen prozesshaften Charakter, also eine zeitliche Dimension. Auf diese Weise überlagern sich drei Zeiten: der Ablauf des Vorgangs selbst, die Frist bis zu seiner Wiederholung, und schließlich die lange Dauer, bis aus der Serie der Wiederholungen ein Automatismus wird. Bezieht man die kollektive Ebene der Traditionsbildung ein, gibt es vielleicht noch eine vierte Zeit: die Tradition, d. h. den Dauerprozess der Tradierung des Automatismus.

Die zweite wichtige Bestimmung scheint diesem Prozesscharakter fast entgegengesetzt; als Automatismus nämlich wird man nur ansprechen können, was sich im Vorgang der Wiederholung *verfestigt*. Landauer spricht von ‚Erstarrung‘, in gewissem Sinne bieten Automatismen das Schauspiel einer Reifizierung.

Aber ist dies nicht eine Übertreibung? Rücken Automatismen tatsächlich in die Nähe von Dingen? Ein Spezifikum von Automatismen scheint zu sein, dass die Handlung – einmal automatisiert – als Handlung, als Prozess *unverfügbar* wird. Die einzelnen Schritte, aus denen sich die Handlung zusammensetzt, werden im Automatismus quasi eingekapselt, der Ablauf wird stereotypisiert. Und häufig betrifft die Stereotypisierung sogar die Umwelt, etwa wenn – hier haben die behavioristischen Zeugen recht – festgelegte äußere Umstände zum Auslöser von Automatismen werden.

Und noch eine weitere Bestimmung scheint mir wichtig zu sein: Wenn es zu den Eigenheiten von Automatismen gehört, dass sie auf Bewusstsein nicht angewiesen sind bzw. mehr noch: Wenn man von Automatismen überhaupt nur dann sprechen kann, wenn diese ohne Bewusstsein ablaufen, wenn Landauer gleichzeitig aber zeigt, dass z. B. Kinder dieselben Vorgänge noch sehr bewusst ausführen, dann wird klar, dass Automatisierung eine Entwicklung, einen *Weg von bewusst zu unbewusst* impliziert. Im Prozess der Automatisierung gerät der automatisierte Vorgang „unter die Barre“; entsprechend hatten schon Bargh/Chartrand gesagt, dass das Bewusstsein sich aus diesem Prozess *zurückzieht* („removal of conscious role in process (automatization)¹⁹).

Die anfangs konstatierte Spannung zu Kontrolle und Bewusstsein ist also *Resultat*. Und dies, denke ich, macht vor allem den ‚dinghaften‘ Charakter von Automatismen aus: Ein Vorgang, der als Vorgang dem Bewusstsein einmal verfügbar war, hat sich im Verlauf der Automatisierung dem Bewusstsein *entzogen*. Völlig vergleichbar, sagt die Techniktheorie, verschwinden Inhalte (Entscheidungen, Wertsetzungen) *in der Hardware, der Technik*.

Die meisten der bislang getroffenen Bestimmungen gelten nicht für Automatismen allein. Gewohnheiten, Konventionen und Schemata vielmehr gehorchen ähnlichen Regeln, und es bietet sich an, die Frage nach den Automatismen im Feld einer allgemeineren Schematheorie zu verorten.

¹⁹ Ebd.

Innerhalb dieses Feldes sind Automatismen ein Sonderfall, ein Extrem. Spezifisch wäre, dass Automatismen immer ganze Handlungssequenzen umfassen, die sie zu einem fixiert-stereotypisierten Ganzen zusammenziehen. Im Fall von Gewohnheiten etwa wäre diese Festschreibung ‚weicher‘. Das zweite Spezifikum wäre, dass Automatismen Bewusstsein soweit ausschließen, dass eine Bewusstwerdung den Automatismus außer Kraft setzen kann. Hier wären Konventionen und Schemata sicher robuster: In ihrem Funktionieren vom Bewusstsein ebenfalls weit entfernt, würden die Regeln, auch wenn sie bewusst gemacht würden, weiterlaufen.

Ein drittes Spezifikum liefert eher einen Unterschied: Automatismen haben, was man von Konventionen wahrscheinlich nicht sagen würde, einen generativen Aspekt; unter bestimmten Umständen verfestigen sie nicht allein was der Fall ist, sondern *bringen neue Strukturen hervor*.

Hartmut Winkler

These 14: Automatismen teilen bestimmte Eigenschaften mit dem Instinkt.

Mechanismen, die Automatismen ähnlich sehen, gibt es auch in der Natur, die Festlegungen des *Instinkts* liefern hierfür vielfältige Beispiele; gleichzeitig wird man kulturelle Automatismen von solchen des Instinkts sauber trennen müssen; eine Überlegung zum Instinkt kann nicht mehr als eine Grenzfläche der hier verfolgten Frage markieren.

Festlegungen des Instinkts werden – wie Automatismen – eine bestimmte Starrheit zugeschrieben. So gibt es eine Wespenart, die ihr Nest in Lehmwände baut und dabei vierzehn festgelegte Schritte abarbeiten muss. Wird sie unterbrochen, hat sie keine Möglichkeit, die Arbeit am Punkt der Unterbrechung wieder aufzunehmen, sondern muss die Sequenz von vorne beginnen.

Die Instinkte anderer Tiere oder des Instinktwesens Mensch sind sicherlich komplizierter, und die gegenwärtige Biologie betont, dass Instinkte weitaus plastischer und flexibler sind, als man dachte. Gerade die Starrheit aber hat menschliche Beobachter immer erschreckt und befremdet. Und mehr noch: Immer wieder in der Kulturgeschichte wurde die Menschheitsentwicklung in Frontstellung zum Instinkt, als eine Loslösung von seiner Determination und als eine schrittweise Eroberung immer neuer Freiheitsgrade beschrieben. So definiert Schiller den Menschen über den „Abfall von seinem Instinkte“:

Der Philosoph hat recht, es einen Riesenschritt der Menschheit zu nennen, denn der Mensch wurde dadurch aus einem Sklaven des Naturtriebes ein freihandelndes Geschöpf, aus einem Automat [!] ein sittliches Wesen, und mit diesem Schritt trat er zuerst auf die Leiter, die ihn nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zur Selbstherrschaft führen wird.²⁰

²⁰ Friedrich Schiller, „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde“, in: *Thalia. Dritter Band, 11. Heft, 1790*, S. 3-29; zit. nach: <http://de.wiki>

Gehlen²¹ nimmt, im Rückgriff auf Scheler, dieselbe Denkfigur auf:

Das besondere menschliche Prinzip, das den Wesensunterschied setze, sei vielmehr ein dem Leben überhaupt entgegengesetztes, das er [Scheler] Geist nannte. Das Wesen aber des Geistes bestimmte er als seine Ablösbarkeit vom Leben: ein geisttragendes Wesen ist nicht mehr triebgefesselt, es geht nicht mehr wie ein Tier in seiner Umwelt auf, sondern es vermag die Umwelt zur Gegenständlichkeit zu erheben, sich von ihr zu distanzieren.²²

An die Stelle des Instinkts treten, folgt man Gehlen, das Handeln als eine tätig-explorative Auseinandersetzung mit der Natur, die auch Probehandeln²³, aufgeschobenes und symbolisches Handeln mit einschließt, und zweitens „Weltoffenheit, d. h. [...] [die] Beeindruckbarkeit durch beliebig mannigfache Außenweltdaten, auch dann, wenn sie biologisch gleichgültig oder gar schädlich sind.“²⁴

Auf der einen Seite also die „starre Erbmotorik der Tiere“²⁵; auf der anderen nicht mehr wie bei Schiller die Freiheit, sondern nun die *Flexibilität*.

Die Stellen sind deshalb so interessant, weil die Automatismen – selbst der Kultur – plötzlich in die Nähe des Instinkts und seiner unbewussten Starrheit rücken. Drohte bei Le Bon der Rückfall in die Barbarei, so hier der Rückfall hinter jene Standards, die den Menschen definieren. Allerdings: man muss Gehlens Menschenbild nicht teilen. Und klar wird immerhin, warum die Automatismen *Abwehr* auf sich ziehen.

Hartmut Winkler

These 15: Bei einer Konditionierung handelt es sich zwar um einen automatischen Prozess, nicht aber um einen Automatismus.

Das Erlernen von Reiz-Reaktions-Mustern wurde zuerst von Iwan Petrowitsch Pawlow thematisiert, sein Konzept erhielt als klassische Konditionierung Eingang in die Verhaltensbiologie. Pawlow entdeckte zunächst, dass bestimmte Reaktionen reflexhaft auftreten. In einem weiteren Schritt konnte er außerdem zeigen, dass bereits vorhandene Verhaltensweisen (z. B. die Speichelproduktion) reflexhaft mit neuen, ursprünglich nicht mit diesen Verhaltensweisen verbundenen Reizen verknüpft werden können. Die klassische Konditionierung bleibt allerdings auf das Gebiet bereits vorhandener Verhaltensweisen

source.org/wiki/Etwas_über_die_erste_Menschengesellschaft, zuletzt aufgerufen am 8.8.2008 [Herv. H. W.].

²¹ Arnold Gehlen, „Zur Geschichte der Anthropologie“, in: ders., *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Reinbek bei Hamburg, 1961, S. 7-25. [1957] sowie ders., „Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmung“, in: ders. (1961), *Anthropologische Forschung*, S. 104-126.

²² Gehlen (1962), *Zur Geschichte der Anthropologie*, S. 15. [Erg. H. W.]

²³ Ebd., S. 18; ders. (1961), *Über instinktives Ansprechen*, S. 122.

²⁴ Gehlen (1962), *Zur Geschichte der Anthropologie*, S. 17. [Erg. H. W.]

²⁵ Ebd., S. 19.

beschränkt. Um jedoch zu erklären, wie neue Verhaltensweisen in einem Organismus ausgelöst werden können, wurde die klassische Konditionierung in Richtung der behavioristischen Lernpsychologie erheblich erweitert. So wurde die instrumentelle und operante Konditionierung bereits Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Psychologen Edward Lee Thorndike²⁶ theoretisiert und in den 1950er Jahren durch Burrhus Frederic Skinner weiterentwickelt. Skinner baute auf Thorndikes wichtigster Erkenntnis auf, nämlich dass das Verhalten eines Lebewesens abhängig ist von den Konsequenzen, die dieses Verhalten verursacht. Ein Lebewesen lernt also bestimmte Verhaltensweisen durchzuführen, um damit in der Außenwelt bestimmte Ergebnisse (*consequences*) zu erreichen: „Skinner held that organisms learn responses that *operate* on the environment to produce consequences; he therefore called this learning process *operant conditioning*.“²⁷ Zweifelsfrei handelt es sich bei der Konditionierung um einen automatischen Prozess, keineswegs aber, so würde ich denken, um einen Automatismus, denn in der Formulierung „shaped by its consequences“ wird ein Moment der Fremdeinwirkung deutlich. Sobald aber ein Prozess zielgerichtet, in Hinblick auf seine Konsequenzen stattfindet, ist ein planvoll handelndes Subjekt immer schon unterstellt.

Zur Verdeutlichung dieser Problematik bietet es sich an, auf einen Film zu verweisen, der meist im Zusammenhang mit Phänomenen der Fremdbestimmtheit, Automatisierung und Mechanisierung²⁸ genannt wird: Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936). Tatsächlich wird hier der Zusammenhang von Stimulus und Response in seiner Starrheit wunderbar karikiert. Einer der Arbeitstitel dieses Films lautete „*The Masses*“²⁹, und passend zu diesem Sammelband zeigt die erste Einstellung des Films eine Herde Schafe aus der Aufsicht. In der Mitte der Herde befindet sich ein einzelnes schwarzes Schaf; dieses ist bereits eine Referenz auf den Protagonisten, dem es „im Laufe der Handlung zu keiner Zeit gelingen wird, sich in die modernen Arbeitsabläufe einzufügen“³⁰. Zunächst aber führt Chaplin vor, wie sich die Bewegungen der Fabrikarbeit in den Körper einschleifen und in Wiederholungen münden, die er willkürlich nicht mehr beeinflussen kann. Doch lassen sich diese automatisierten Prozesse als Automatismen fassen?

Tatsächlich visualisiert der Film eher eine operative Konditionierung: Zunächst ist zu sehen, wie Chaplin am Fließband ständig die gleiche Bewegung

²⁶ Edward L. Thorndike, *Animal Intelligence. Experimental Studies*, New Brunswick, NJ, 2000. [1911]

²⁷ Jeffrey S. Nevid, *Psychology. Concepts and Applications*, Boston, MA, 2009, S. 188. [Herv. i. O.]

²⁸ Zum Beispiel: Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt/M., 1987, S. 150. [1948]

²⁹ Wes D. Gehring, *Film Clowns of the Depression. Twelve Defining Comic Performances*, Jefferson, NC, 2007, S. 140.

³⁰ Jörn Glasenapp, „Bergson – Bazin – Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 55, 3 (2009), S. 380-391: 381.

wiederholen muss; sobald zwei Schrauben auf dem Fließband ankommen (visueller Reiz), müssen diese mit zwei Schraubenschlüsseln festgedreht werden. Die hier erzwungene Beschränkung des natürlichen Umfangs an Bewegung lässt sich bereits als „Unterordnung unter die Maschine“³¹, als Stadium der *animatedness*³² fassen.

Als negative Verstärkung der Konditionierung dienen das Schimpfen der Arbeitskollegen und die wiederholte Erniedrigung durch den Vorarbeiter. Da die Geschwindigkeit des Fließbandes vom Fabrikdirektor stetig erhöht wird, muss die Bewegung immer mehr verinnerlicht, das Bewusstsein immer mehr ausgeschaltet werden. Die wiederholt auftretenden Unterbrechungen des Arbeitsablaufs werden zudem immer schlimmer geahndet, die negative Verstärkung nimmt also zu. Diese stetige Erhöhung des Drucks führt zu zwei Effekten, die bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts theoretisiert wurden.³³ Im Bereich der Ethologie würden sie kaum überraschen; in ihrer direkten Übertragung auf den eigentlich als flexibler, intelligenter und bewusster geltenden Menschen wirken sie im Film aber umso komischer. Dass *Modern Times* aber genau diese Übertragung beabsichtigt, wird deutlich, wenn direkt auf das Eingangsbild der Schafe eine visuell sehr ähnliche Einstellung mit aus der U-Bahn strömenden Menschen folgt.³⁴

Welche beiden aus dem Bereich der Ethologie bekannten Effekte werden also visualisiert? Zum einen hat Charlie die Bewegung am Fließband so verinnerlicht, dass er gar nicht mehr aufhören kann. Obwohl der Arbeitsablauf für die Mittagspause unterbrochen wurde, kann er die Drehbewegungen nicht vollständig unterdrücken. Durch seine unwillkürlichen Zuckungen verschüttet er sogar noch die Suppe seines Arbeitskollegen. Auf den ersten Blick erinnert ein solches Verhalten zwar an einen Wiederholungszwang, viel eher jedoch handelt es sich um eine Übersprungshandlung (*displacement activity*).³⁵ Die Übersprungshandlung macht *prima facie* keinen Sinn: Während die Drehbewegung am Fließband gewollt war, so ist sie in der Mittagspause überflüssig, ja sogar schädlich. Ein Erklärungsansatz für das Auftreten von Übersprungshandlungen (Übersprungshypothese) lautet, dass der Drang zur Ausführung der Endhandlung so stark erregt wurde, dass zunächst ein Erregungsstau abgebaut werden muss. Da das Fließband jedoch gestoppt wurde, bleibt nur das Ausführen einer leeren, deplatziert wirkenden Bewegung übrig, um die aktionsspezifische Erregung wieder zu entladen. Bereits Marshall McLuhan stellte fest, dass diese deplatziert wirkenden Bewegungen die eines Roboters, also eines Automaten sind:

³¹ Giedion (1987), *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 150.

³² Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA, 2005, S. 100.

³³ Vgl. W. David Pierce/Carl D. Cheney, *Behavior Analysis and Learning*, Mahwah, NJ, 2004, S. 11.

³⁴ Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1964, S. 176.

³⁵ Vgl. Nikolaas Tinbergen, *Instinktlehre*, Berlin, 1952.

On the street, in social situations, on the assembly line, the worker continues his compulsive twitchings with an imaginary wrench. But the mime of this Chaplin film and others is precisely that of the robot, the mechanical doll whose deep pathos it is to approximate so closely to the condition of human life.³⁶

Das Bild des Roboters impliziert eine Programmierung von außen. So stellte auch Karlheinz Stierle fest, dass gerade durch das Fortsetzen der Bewegung außerhalb des Fließbands die Fremdbestimmtheit, der Determinismus dieser Bewegung entlarvt wird:

In *Modern Times* wird die Komik der Fremdbestimmtheit gleichsam aus ihrer Latenz gehoben, indem die Fließbandbewegung ohne Fließband sich kontextlos fortsetzt und damit erst eigentlich als Fremdbestimmtheit sinnfällig wird. [...] Die Komik der automatisierten Bewegung in *Modern Times* ist nicht nur komisch als diese selbst, sondern indem sie die abstrakte Fremdbestimmtheit des Arbeiters durch einen anonymen Produktionsapparat zu komischer Anschauung bringt.³⁷

So steht als grundsätzliche Idee hinter den Fabrikszenen in *Modern Times* der Gedanke, dass die Arbeiter in der Fabrik schließlich selbst zu einer Maschine werden: „Another influence on Chaplin’s ideas for *Modern Times* was René Clair’s satire *À nous la liberté* (1931), set in a mechanized factory where workers are reduced to mere automatons.“³⁸

Wenn das Moment der Steuerung von außen aber so entscheidend ist, dann kann es sich bei den Bewegungen kaum um Automatismen handeln. Viel eher exemplifizieren die hilflosen Zuckungen einen fremdgesteuerten, wenn auch „dysfunktionalen Automaten“³⁹, die Figur des Fabrikarbeiters wäre dann „one of the first romantic cyborgs in U.S. cinema“⁴⁰. Chaplins Bewegungen sind also nur scheinbar willkürlich, nicht gesteuert oder gar frei, vielmehr sind sie das zwar nicht erwünschte, aber dennoch zwangsläufige Ergebnis eines Dressurprozesses. Konsequenterweise dient *Modern Times* auch als Illustration für Foucaults Praktiken der Körperdisziplinierung.⁴¹

³⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, 1964, S. 253.

³⁷ Karlheinz Stierle, „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“, in: Wolfgang Preisendanz/Reiner Warning (Hg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik Band VII*, München, 1976, S. 237-268: 239; vgl. auch Oliver Fahlé, „Woher kommt das Lied? Alain Resnais’ *Das Leben Ist Ein Chanson*“, in: Jörn Glasenapp/Claudia Lillge (Hg.), *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn, 2008, S. 33-47: 43.

³⁸ Rob Nixon, „The Big Idea Behind MODERN TIMES“, auf: Turner Classic Movies, online unter: <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=191513&rss=mrqe>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2009. [Herv. i. O.]

³⁹ Glasenapp (2009): Bergson – Bazin – Chaplin, S. 385.

⁴⁰ Annalee Newitz, *Pretend We’re Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*, Durham, 2006, S. 125.

⁴¹ Ohne Autor: „The Production of Habit: On Two Conceptions of Difference in Foucault’s Discipline and Punish“, online unter: <http://mediaecologiesresonate.wordpress.com/2008/11/10/the-production-of-habit>, veröffentlicht am 10.10.2008.

Charlies zweites Fehlverhalten in der Fabrik entspricht dem bereits von Iwan Pawlow thematisierten Phänomen der Reizgeneralisierung.⁴² Mit zunehmendem Stress in der Fabrik schraubt Charlie schließlich nicht mehr nur die vorgesehenen Schrauben, sondern auch visuell ähnliche Objekte. Sehr schön visualisiert ist das Erkennen des (falschen) Schlüsselreizes in Abbildung 1. Hier erblickt Charlie das Kostüm der Sekretärin mit einer Reihe von Knöpfen. Zunächst lässt er – scheinbar aus Faszination – die Schraubenschlüssel wie Ohringe seitlich des Kopfes baumeln, nur um sie dann – als Ausdruck höchster Spannung und Erregung – wie die Ohren eines Tieres aufzurichten. Gebannt verfolgt Charlie die Sekretärin nach draußen, dort wird seine Aufmerksamkeit aber bereits wieder von den Schrauben eines Hydranten abgelenkt.



1 – *Modern Times*, 14. Minute



2 – *Modern Times*, 14. Minute

In der nächsten Einstellung (Abb. 2) ist eine Dame zu sehen, die die Knöpfe nicht hinten auf ihrem Kostüm hat, sondern vorne, direkt auf ihrer Brust. Der Zuschauer hat das Konzept der Reizgeneralisierung an diesem Punkt schon verinnerlicht und ahnt, was passieren wird. In seiner Erwartung wird er jedoch enttäuscht – die Dame flüchtet sich in die Arme eines Polizisten.

⁴² Ivan P. Pavlov, *Conditioned Reflexes: An Investigation of the Physiological Activity of the Cerebral Cortex*, Minneola, New York, 2003, S. 110 ff. [1927]

Letztlich kann man also bei den besprochenen Szenen nicht von Automatismen sprechen, es handelt sich um eine Konditionierung mit den Folgeerscheinungen der Reizgeneralisierung und der Übersprungshandlung. Zudem ist die Konditionierung von externen Faktoren bestimmt, etwa dem Reiz selbst, der Verstärkung oder gar einem planvoll handelnden Dritten (dem Erzieher, dem Dompteur, dem Versuchsleiter). Entsprechend stellt der Filmwissenschaftler Michael North fest, dass sich im gesamten Film überhaupt das Motiv der Fremdbestimmung zeigt, und zwar auf mehreren Ebenen:

But there is another level of humor as well, apparent in the salacious pun the tramp creates when he tries to tighten the nipples on a coworker's chest. It is a monstrous coincidence that the two women in this scene wear buttons, front and back, that look just like the bolts the tramp has been used to tightening, but the humor here is not just based on coincidence. People do have, as it is said, buttons to be pushed, locations both physical and mental that if manipulated will yield a more or less automatic response.⁴³

Vor diesem Hintergrund lesen sich die Szenen „maschinell bewirkte[r] Fremdmechanisierung“⁴⁴ aus *Modern Times* auch als eine auf die Spitze und ins Absurde getriebene Kritik am Behaviorismus und am Stimulus-Response-Modell. In der filmischen Fiktion wird so besonders deutlich, warum man den Prozess der Konditionierung, das Automatisieren von Arbeitsabläufen, die Entstehung von Routine nur schwerlich als Automatismus fassen kann, denn alle diese Prozesse sind letztendlich fremdbestimmt.

Roman Marek

These 16: In der zerstreuten Wahrnehmung der Zuschauer im Kino wird der Film zum Rohmaterial für mögliche Prozesse der Entautomatisierung.

Automatismen können definiert werden als Prozesse, die sich einer bewussten Steuerung und Planung entziehen. Für schlichte Bewegungsabläufe wie das Setzen auf einen Stuhl sind zwar hochkomplexe, aber unbewusst bleibende motorische und psychische Prozesse notwendig, um die Einzelschritte zu einer kontinuierlichen Bewegung zu integrieren. Der Vorgang hingegen erscheint gleichermaßen nach außen wie auch für den sich Setzenden selbst als eine fließende Bewegung. Man kann dieses Verhältnis von kleinteiligen mechanischen Abläufen und der Erscheinungsform als fließende Bewegung auf den Film übertragen. Der Filmstreifen besteht aus vierundzwanzig Einzelkadern pro Sekunde, die einen komplexen Mechanismus durchlaufen, der von Bewegung, Stillstand, Ruckartigkeit und Wiederholung gekennzeichnet ist, um auf der Leinwand die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung zu erzeugen. An den beiden Polen der Produktion dieser Illusion liegen der Apparat des Kinos und

⁴³ Michael North, *Machine-Age Comedy*, New York, 2009, S. 197.

⁴⁴ Glasenapp (2009), Bergson – Bazin – Chaplin, S. 388.

der Projektion und ein Automatismus der Wahrnehmung, das sogenannte Phi-Phänomen.

Trotz allen Scheins der Bewegung als Kontinuum und der Fülle an Erscheinungen, bildet ein Kennzeichen des Filmischen seine Fragmentierung. Dies bezieht sich ebenso auf die Dauer der Einstellungen, wie auf Perspektive, Schnitt und Montage. Sie verbindet Elemente ebenso wie sie Sprünge in Ort und Zeit erzeugt. Diese ‚Lückenhaftigkeit‘ des Mediums (die einzelnen Kader, Verbindung und Trennung von Elementen zu Einheiten durch Schnitt) verweist auf seine Herkunft aus der Fotografie. Doch gegenüber dieser entsteht im ‚Bildmedium Film‘ eine Paradoxie: Mithilfe der fragmentierten Einzelbilder versetzt der Apparat Kino ‚aus sich heraus‘ Körper und Dinge in Bewegung, verleiht ihnen Dauer und Präsenz, schafft ständig neue Zusammenhänge und bildet Realitätsillusionen. In der sinnlichen Wahrnehmung der Zuschauer erlangen die Einzelbilder eine bewegliche, physische Präsenz. Diese Verknüpfung wird in der Theorie unterschiedlich bewertet. Von besonderem Interesse, da sie technischen mit psychischem Apparat verbindet, ist beispielsweise die sogenannte Apparatusdebatte⁴⁵: Ihre Vertreter betonen eher die passive Seite der Zuschauer, die sich dem Apparat Kino ‚unterwerfen‘ und an seine Automatismen angeschlossen werden. In der zentralperspektivischen Konstruktion der Kamera, der Wahl des Objektivs und der Anordnung des Projektionsautomaten liegt jenseits aller ideologischen Gehalte schon auf der technischen Seite eine Vor-Schrift verborgen, die ideologisch zu nennen ist. Optische Gesetzmäßigkeiten werden als Ideologeme gedeutet, die ‚automatisch‘ der Technik eingeschrieben seien und sich somit selbst zum Verschwinden brächten. Sie sind dem bewussten Zugriff des Zuschauers vor allem in der regressiven Anordnung des Kinos⁴⁶ entzogen und wirkten damit quasi automatisch.⁴⁷

Der Apparatusdebatte immanent ist in gewisser Weise unausgesprochen ein männlicher – ‚strukturell bewirkter‘ – Zuschauer. Die technisch induzierte Zentralperspektive erzeugt, so wird angenommen, imaginär ein allmächtiges, ‚männliches‘ Subjekt in der illusionären Beherrschung des Raums. (Der

⁴⁵ ‚Apparatus and Ideology‘ bezeichnet eine Debatte, die in verschiedenen Filmzeitschriften in Frankreich 1969 begann und im amerikanischen filmwissenschaftlichen Kontext fortgesetzt wurde. Zentrale Vertreter der Debatte sind Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean-Patrick Lebel und Jean-Louis Comolli.

⁴⁶ Mit regressiver Anordnung ist die Situation des Zuschauers vor der Leinwand gemeint. Das Dunkel des Saals, die motorische Ruhigstellung im Kinossessel, die Anordnung des Projektors im Rücken der Zuschauer erzeugen eine Realitätsillusion, die durchlässig für die Bilder der Leinwand macht und quasi ‚osmotisch‘ zu einer Produktion eigener (Erinnerungs-)Bilder anregt.

⁴⁷ Diese verallgemeinerten Annahmen der Apparatusdebatte wurden im Laufe der Debatte unterschiedlich bewertet und diskutiert. Jean-Louis Comolli etwa betont die nie vollständige Illusionierung des Zuschauers – und seinen Genuss der Illusion trotz des Wissens darum. Im Material, im fotochemischen Prozess, in der Fundierung der eigenen Körperlichkeit, die selbst nicht Teil des Bildes ist, liegen Möglichkeiten der Realitätsprüfung für die Zuschauenden. Jean-Louis Comolli, ‚Machines of the Visible‘, in: Teresa De Lauretis/Steven Health (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, 1980, S. 121-142.

Kinoraum hingegen wird mütterlich als „Gebärmutter“ imaginiert). Diesem Automatismus, der vor allem dem vorherrschenden kommerziellen Spielfilm zugeschrieben wird, begegnen Filmprodukte, die oft jenseits kommerzieller Verwertung liegen und sich damit in Opposition zu ökonomischen wie psychologischen Mechanismen befinden. Experimentalfilme⁴⁸ machen es sich manchmal gezielt zur Aufgabe, die zentralperspektivische Darstellung, die Automatismen der Kamera und des Projektionsapparates aufzuzeigen und sie mit eben deren Hilfe gleichzeitig auf ästhetischer Ebene zu durchbrechen.⁴⁹ Oder aber sie nehmen den automatisch entstehenden Bewegungsablauf des Film/des Filmstreifens zur Grundlage einer Entautomatisierung der Bewegungswahrnehmung.⁵⁰ In Bezug auf Automatisierung bilden Film und Kino in dieser Hinsicht ein Paradoxon: Trotz seines „entautomatisierenden“ Kunstanspruches bleibt der Experimentalfilm auf den reproduzierenden Kinoapparat – der jede Einmaligkeit eines Kunstwerks grundsätzlich in Frage stellt – sowie auf ein wahrnehmendes Publikum angewiesen. Hier müssten die entautomatisierenden Prozesse zu suchen sein, die auf die automatisierten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer treffen und sie durchbrechen.

Bereits der Begriff Publikum lässt sich also als ein Verhältnis denken. In ihm gehen die Wahrnehmungsfähigkeit der Einzelnen und das Gezeigte ebenso eine Beziehung ein, wie körperliche Reaktionen zur eigenen Wahrnehmung und zu den Reaktionen der anderen in Resonanz stehen. Je nach theoretischer Perspektive lässt sich dies deuten als Automatismus oder bereits als Entautomatisierung: Neuere Theorien greifen die somatische Affizierung durch Film auf (Sobchak⁵¹/Shaviro⁵²) und stellen gerade ein über die Technik des Films vermitteltes, körperliches, ‚mimetisches‘ Vermögen als Voraussetzung für ‚entautomatisierte‘ Prozesse im Zuschauer heraus. Im Kino würden – vermit-

⁴⁸ Zur Begriffsgeschichte des Experimentalfilms gibt es eine lange Tradition der Auseinandersetzung, die an dieser Stelle vernachlässigt wird. Verwiesen sei auf den Sammelband von Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München, 1973 sowie Ingo Petzke, *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt/M., 1989. Birgit Hein zeichnet ebenfalls die Begriffsgeschichte nach und schlägt einen umfassenderen Begriff vor, der Ende der fünfziger Jahre in Gebrauch kommt und eine Relation zum kommerziellen Film beschreibt: den „unabhängigen Film“. Einschränkend heißt es dazu: „Alle Begriffe wie avantgarde, experimentell, underground, unabhängig sind im Grunde nur Hilfskonstruktionen. Sie beinhalten alle nur mehr oder weniger den Stellenwert, den der unabhängige Film im Gesamtgefüge des Mediums Film innehat. Diese Begriffe sagen nichts darüber aus, was bisher auf dem Gebiet dieses speziellen Films geleistet wurde.“ Birgit Hein, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971, S. 10.

⁴⁹ Oftmals resultiert aus diesem reflektierten Umgang mit filmischen Mitteln gerade der Kunstanspruch des Experimentalfilms. Als Beispiel könnten Filme der sogenannten zweiten amerikanischen Avantgarde dienen, wie sie von Carolee Schneeman, Stan Brakhage und Michael Snow repräsentiert wird.

⁵⁰ Dies findet vor allem im strukturellen Film statt.

⁵¹ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA, 2004; dies., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ, 1992.

⁵² Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN, 1993.

telt über den Gesichtssinn, der nur scheinbar privilegiert ist – alle Sinne angesprochen und dabei Sinneshierarchien zerstreut. Das Verhältnis zwischen ästhetischem Produkt und Zuschauer(körper) ist dabei nicht determiniert. In den körperlichen Reaktionen des Publikums spielen sich zahlreiche ungeplante Prozesse ab (die kollektiv wie Automatismen wirken, aber sehr subjektiv ausfallen können und empirisch nicht fassbar sind), die im Lachen und Weinen einerseits nach *außen* dringen (Schlupmann⁵³) und in der Erinnerung, die in der Filmwahrnehmung produktiv wird (Klippel⁵⁴), sowie in mimetischen Prozessen nach *innen* wirken.

Die Fähigkeit der Hingabe an die Dingwelt und an Stimmungen wird in manchen feministischen Filmtheorien als Chance begriffen, im Kino automatisierte Rollenbilder, scheinbar starre oder angestrebte Subjektgrenzen und die deutliche Identifikation mit der narrativ vor-geschriebenen Idee durch „polyforme“ Identifikationsprozesse hinter sich lassen zu können. Diese meist phänomenologisch orientierten Theorien insistieren auf Wahrnehmungsformen des Publikums, die sich gegen die ganzheitlichen Vorgaben des Produktionsapparates in eine selektiv-mimetische Haltung zerstreuen. Dabei nähern sie sich jenseits identifikatorischer oder kognitiver Prozesse dem Wahrgenommenen auch in seiner flüchtigen Form, seiner sich entziehenden Materialität an.

In der Art und Weise filmischer Auseinandersetzungen mit der Dialektik von Automatisierung und Entautomatisierung können sich grundlegende geschlechtsspezifische, gesellschaftliche Erfahrungen manifestierten – und das ebenso im Spiel- wie im Experimentalfilm. Der exklusiven (einem Kunstverständnis verhafteten) Vorstellung, dass nur Experimentalfilme in der Lage zu sein scheinen, festgefahrene Wahrnehmungsstrukturen im Publikum zu „entautomatisieren“, haftet durchaus etwas Deterministisches an: „Entautomatisierung“ erschiene in dem Maße als „harter“ Vorgang, wie Prozesse der Automatisierung im Kino als „leicht“ und „natürlich“ hingenommen würden – als gewissermaßen schmerzhaftes Verfahren am Zuschauer, dessen Automatismen der Wahrnehmung durchbrochen werden sollen.⁵⁵ An der Geschlechterdiffe-

⁵³ Heide Schlupmann, *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., 1998; dies., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., 2002.

⁵⁴ Heike Klippel, *Gedächtnis und Kino*, Frankfurt/M., 1997.

⁵⁵ Für den Kunstbereich (am Beispiel der Literatur) behauptet dies auch Viktor Šklovskij, der den Prozess der Entautomatisierung als ein hemmendes Verfahren beschreibt, das er gleichzeitig sehr diametral den zur „Unlebendigkeit“ führenden Automatismen der Alltagswahrnehmung gegenüberstellt – der Begriff Automatismus erhält hierbei eine eindeutig negative Färbung: „Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert

renz gemessen, brillieren auf den ersten Blick offenbar vor allem männliche Experimentalfilmemacher im suggestiven, mathematisch kalkulierten Spiel des Strukturalismus, der die Filmwahrnehmung mithilfe des Apparats „dekonstruiert“, während das fragmentarische und vorläufige Alltägliche zu finden und als ästhetisches Material der Wahrnehmung dem Publikum zuzuführen, ein Merkmal von Experimentalfilmen von Frauen zu sein scheint.⁵⁶ Eine Hinwendung zu Alltagsgegenständen, zur unmittelbaren Umgebung, zu Nicht-Identität und Geschlechtlichkeit führt zu einer Enthierarchisierung ästhetischen Materials und einer Vermischung der Bedeutungsebenen, die konventionelle Wahrnehmungsschemata verunsichern.⁵⁷ Weniger in narrativer Handlung als in subjektiver Wahrnehmung machen diese Filme gesellschaftliche Strukturen transparent und zeigen das für den herrschenden Blick nicht Sichtbare. Der oftmalige Verzicht auf fiktionale Zusammenhänge und Ganzheiten konfrontiert die Zuschauer mit einer Visualität, die sich den eingepprägten Wahrnehmungsmustern widersetzt und mit der subjektiven auch eine vorläufige (Kamera-)Perspektive nahelegt. Somit spielt für den Begriff der Entautomatisierung auch die jeweils historische Situation des Kinos eine Rolle: Entfaltet das Kino die Möglichkeiten des Films oder begrenzt es sein Potenzial durch gesellschaftliche Zwänge, die sich in den Produkten spiegeln – und zu einer Herstellung alternativer Filmformen herausfordern?

Siegfried Kracauer, gleichzeitig Theoretiker wie Zuschauer, hat dies in vielen seiner Schriften ausgeführt: Seine Überlegungen zur konkreten historischen Situation der Lichtspielhäuser in den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts könnten der Frage nach den Automatismen im Kino auch eine aktuelle Perspektive abgewinnen, da sie einen generellen Zwiespalt des Kinos thematisieren. In seinem Essay „Kult der Zerstreuung“ wird gerade dem Publikum eine Möglichkeit der Erkenntnisbildung an den Phänomenen der Massenkultur selbst zugesprochen. Im Kino erfahren sich die Zuschauer als zerstreute Menge der Großstadt, als Publikum, „das vom Bankdirektor bis zum Hand-

werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“ Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Trierter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35: 15. [Russ. OA 1916 unter dem Titel *Iskusstvo kak priem* veröffentlicht.]

⁵⁶ Während Stan Brakhage beispielsweise die Beobachtung familiärer Vorkommnisse in der Reflexion von Lichtverhältnissen ästhetisch funktionalisiert, ist Michelle Citron mittels der Brechung von Lichtverhältnissen an den Implikationen familiärer Rituale für die Sozialisierung kleiner Mädchen interessiert. Selbst auf der Ebene des sogenannten abstrakten Films wird im Vergleich mit Oskar Fischinger der Filmemacherin Mary Ellen Bute „mehr Sinnlichkeit“ attestiert: „[L]ess rigid [...], tactile [...], more sensuous in their use of light and color rhythms“. Lewis Jacobs zit. in: Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, WI, 1995, S. 316.

⁵⁷ Dazu näher: Christine Noll Brinckmann, „Die weibliche Sicht“, in: Ingo Petzke (Hg.), *Das Experimentalfilmhandbuch*, Frankfurt/M., 1989, S. 171-190.

lungsgelieferten, von der Diva bis zur Stenotypistin *eines* Sinnes ist⁵⁸. Im Unterschied zu Bereichen der bildenden Kunst, des Theaters, der Literatur, spielen im Dunkel des Kinos Bildungshintergründe, Jobpositionen und Distinktionen nach Geschlecht, so wie sie in der Gesellschaft zu Buche schlagen, zunächst keine Rolle.⁵⁹ Diese öffentliche Sphäre ist gleichzeitig durch eine Intimität gekennzeichnet wie in ihr eine allgemeine ‚Zerstreuung‘ nicht aufgehoben, sondern mit technischen Mitteln fortgesetzt wird⁶⁰:

Hier, im reinen Außen, trifft es [das Publikum, C. H.] sich selber an, die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke bringt seine eigene Wirklichkeit an den Tag. Wäre sie ihm verborgen, es könnte sie nicht angreifen und wandeln; ihr Offenbarwerden in der Zerstreuung hat eine *moralische* Bedeutung.⁶¹

Zunächst fällt die positive Konnotation des Begriffs Zerstreuung auf. Mehr als gegen überkommene bildungsbürgerliche Vorstellungen von Innerlichkeit und Kunstgenuss, die wiederum ein schichtspezifisches Distinktionsmerkmal darstellen, richtet er sich allerdings gegen sich selbst. Genauer gesagt, liegt die positive Bedeutung der Zerstreuung in ihrem offenbarenden, dialektischen Charakter: Mit und gegen das Funktionale der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sich im Technischen des Mediums Film spiegelt, trifft das Publikum in der gleichen Sphäre, im „reinen Außen“ der bewegten, zerstückelten Bilderfolge, die ihm im Kino zustößt, auf seine eigene Realität. Splendide Sinneseindrücke (Sprünge in Raum und Zeit, Montagetechniken und Schnitte) sind technisch vermittelt, und erst dadurch vermögen sie die Zerstückelung des Alltags, der Lebenszusammenhänge – und der gesellschaftlichen Ordnung zu offenbaren. Weiter heißt es dazu bei Kracauer:

Freilich dann nur, wenn die Zerstreuung sich nicht Selbstzweck ist. Gerade dies: daß die ihrer Sphäre zugehörigen Vorführungen ein so äußerliches Gemenge sind wie die Welt der Großstadtmasse, daß sie jedes echten sachlichen Zusammenhangs entraten, es sei denn des Kittes der Sentimentalität, der den Mangel nur verdeckt, um ihn sichtbar zu machen, daß sie genau und unverhohlen die *Un-*

⁵⁸ Siegfried Kracauer, „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/M., 1977, S. 311-317: 313. [1926] [Herv. i. O.]

⁵⁹ Seit seinen Anfängen haftete dem Kino daher der Geruch des „nicht Kulturwürdigen“ an; sein Halbdunkel machte es ‚halbseiden‘ und damit dem Bürgertum und seinen Moralwächtern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts suspekt. Es entstand als Konkurrenz und öffnete einen Raum für die vom kulturellen und gesellschaftlichen Leben ausgeschlossenen Schichten und Gruppen; das Kinopublikum bildet sich in den Anfängen auch und vor allem aus Frauen. Dazu näher: Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt/M., 1990, darin bes. die „Einleitung“, S. 16 ff.

⁶⁰ Hannelore Bublitz beschreibt, dass die ordnende Organisation der Massen – unmerklich – über die Zerstreuung (im doppelten Sinne des Amusements und der statistischen Normalisierung) funktioniert. Hannelore Bublitz, *In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur*, Bielefeld, 2005. Die Hoffnung, die Siegfried Kracauer in den zwanziger Jahren in die Massenkultur setzt, richtet sich auf die Überwindung jener Paradoxien durch die ‚zentrifugalen‘ Kräfte, die in der Zerstreuung potenziell entfaltet werden können.

⁶¹ Kracauer (1977), *Kult der Zerstreuung*, S. 315. [Herv. i. O.; Erg. C. H.]

ordnung der Gesellschaft den Tausenden von Augen und Ohren vermitteln – dies gerade befähigte sie dazu, jene Spannung hervorzurufen und wachzuhalten, die dem notwendigen Umschlag vorangehen muß.⁶²

Zerstreuung und der „notwendige Umschlag“ umfassen laut Kracauer also die gesamte Gesellschaft und nicht einen Teil (wie „die Klasse der Arbeiter“). Historisch gesehen fand dieser „Umschlag“ einer hierarchisch geordneten Gesellschaft nicht statt. Dies aber meint der Begriff Zerstreuung: Als ‚mimetische‘ Form der Erkenntnis ist in ihr eine Möglichkeit des „Umschlags“ in eine neue Qualität angelegt, wenn die Zerstreuten sich ihrer Lage bewusst werden, d. h., wenn sie sich als Teil der allgemeinen Unordnung begreifen (statt als Angehörige einer Schicht oder als kohärente Subjekte).⁶³ Der Begriff Zerstreuung beschreibt einerseits einen allgemeinen Zustand und im weiteren Sinne einen möglichen reflexiven Prozess der Erkenntnis. Erst wenn Zerstreuung als struktureller Seinszustand der Moderne – und des eigenen Lebens – begriffen wird, wird er als Zustand transparent – und wandelbar. Ein Ort, an dem diese Erkenntnis gebildet werden kann, ist laut Kracauer das Kino: Das Einlassen auf und Erfassen von filmischen Realitäten, in denen Filme nicht nur als Träger für außerfilmische Aussagen fungieren, hat gesellschaftliche wie historische Bedeutung. Sie liegt in einer Zerstreuung von Ganz- und Gewissheiten im Zuschauer, von Vorstellungsbildern, die gesellschaftliche Prozesse vermittelt in ihm hervorbringen. Der Film bildet für Siegfried Kracauer eine erkenntnistheoretische Möglichkeit der Errettung der äußeren Wirklichkeit in der Wahrnehmung eines Subjekts, das nicht automatisch nach den ideologischen Strategien des herrschenden Kinos als geschlossene Identität adressiert und eingebunden wird (wie es die Apparatustheorie formuliert), sondern in der Zerstreuung durchlässig wird für mimetische Anschmiegun, vielfältige Wahrnehmungspositionen, die nicht unbedingt ich-identisch sind und das sinnliche Erkennen des Dargestellten als Rohmaterial für eine Neuordnung der Dinge ermöglichen – kurz: Entautomatisierung. Was Kracauer als „Vabanquespiel“ für den Film als Medium insgesamt geltend machte, die Möglichkeit der Neuordnung der stillgestellten Fragmente, lässt sich dabei in spezifischer Ausprägung für den Experimentalfilm behaupten. Entautomatisierung hieße gewissermaßen, „die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als

⁶² Ebd. [Herv. i. O.]

⁶³ Maßstab der Analyse war für Siegfried Kracauer, inwieweit Kinos seiner Zeit dem Film den Platz einräumen, einen inhärenten Zerfallsprozess zu entblößen und transparent zu machen, von dem Individuum und Gesellschaft gleichermaßen betroffen sind. Bei Kracauer wird dieser Zerfall als Chance begriffen, aus dem heraus sich die Möglichkeit eines „Umschlags“ (von Quantitäten in Qualitäten) ergebe. Verhindert werde dies unter anderem von der Ratio des kapitalistischen Systems, die diese Bewegung still stelle – in dem Essay „Ornament der Masse“ spricht Kracauer davon, dass der Weg durch das Ornament, Sinnbild der kapitalistischen Produktionsweise, hindurchführe, zu einer Vernunft geleiteten Gesellschaft. Arbeit an der Zersetzung des Mythos einer Einheit, die nicht mehr existiert – sie wird für Kracauer auch im Kino erfahren und geleistet.

Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt⁶⁴, als Prozess sichtbar und erfahrbar zu machen.

Christian Hüls
unter Mitwirkung von Anke Zechner und Annette Brauerhoch

These 17: Automatisierungen lassen sich ent-automatisieren, Automatisierungen hingegen scheinen sich ihrer Entautomatisierung fortwährend zu entziehen.

Automatisierte Prozesse sind dem Bewusstsein entzogen, das Ziel der in Linguistik, Poetik- und Filmtheorie (Ostranenie/остранение), Literatur- und Theaterwissenschaften (Verfremdungseffekt) thematisierten Entautomatisierung ist, die Automatisierungen (Gewöhnung, Konvention und Norm) wieder bewusst zu machen, um so eine kritische Reflexion zu ermöglichen. In seinem Aufsatz „Die Kunst als Verfahren“ beschreibt Viktor Šklovskij, wie die Kunst über das Mittel der Verfremdung zu einer Entautomatisierung führen soll:

So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. [...] Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.⁶⁵

Interessant ist, dass es Šklovskij letztlich darum geht, über eine Entautomatisierung das „Empfinden des Lebens“ zu wecken. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass er den automatisierten Prozessen eine lebendige oder Leben schaffende Komponente eher abspricht. Es stellt sich nun die Frage, ob der Begriff der Entautomatisierung sich in diesem Sinne überhaupt auf Automatismen beziehen lässt, denn als ungeplante und nicht gesteuerte Prozesse scheinen diese doch geradezu ein Eigenleben zu entwickeln. Wie lässt sich nun der gedankliche Dreiklang aus Automat, Entautomatisierung und dem Eigenleben eines Automatismus bildlich fassen? Hier kann man noch einmal auf eine Szene aus Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936) zurückgreifen, nämlich jene mit „Billows Feeding Machine“. Sie illustriert nicht nur einen entscheidenden Wesenszug von Automatismen, sondern auch mehrfache Versuche, einen Automatismus zu entautomatisieren. Die „Feeding Machine“ entstammt zunächst dem rationalen Umfeld der Fabrik, sie ist damit Teil einer nach ökonomischen Kriterien planvoll-kontrollierte Anordnung. Um die Effizienz dieser gesteuert-

⁶⁴ Kracauer (1977), *Kult der Zerstreuung*, S. 316.

⁶⁵ Šklovskij (1994), *Die Kunst als Verfahren*, S. 15.

ten Umgebung noch zu erhöhen, wird dem Fabrikdirektor der Vorschlag unterbreitet, anstelle der Mittagspause eine „Feeding Machine“ für die Arbeiter anzuschaffen. Diese könnten dann während des Essens mit ihren Händen weiterarbeiten.⁶⁶ Während der anschließenden Verkaufsvorführung muss Chaplin als Versuchsperson herhalten. Er nimmt am Automaten Platz und zunächst funktioniert alles nach Plan. Während der Vorführung kommt es jedoch zu einem Kurzschluss, und die Maschine gerät außer Kontrolle.



3 – *Modern Times*, 12. Minute

Zwar bleiben die ungeplanten Bewegungen des Automaten im Rahmen seiner Möglichkeiten, schließlich fängt er nicht an zu fliegen. Aber die Bewegungen verweigern sich der zuvor einprogrammierten Steuerung, sie laufen schneller ab, sind wilder, wiederholen sich chaotisch (siehe Abb. 3):

Außer Zweifel steht zudem, daß die Maschine wie kaum ein anderes Objekt in der Filmgeschichte über das Attribut „tückisch“ näher charakterisiert zu werden verdient, womit vor allen Dingen ihr Eigenleben, genauer: ihr geradezu boshaft wirkender, gegen den Helden gerichteter Akteurstatus profiliert wäre.⁶⁷

⁶⁶ Der vollständige Verkaufstext der abgespielten Werbeschallplatte lautet: „Good morning, my friends. This record comes to you through the Sales Talk Transcription Company, Incorporated: your speaker, the Mechanical Salesman. May I take the pleasure of introducing Mr. J. Widdecombe Billows, the inventor of the Billows Feeding Machine, a practical device which automatically feeds your men while at work? Don't stop for lunch: be ahead of your competitor. The Billows Feeding Machine will eliminate the lunch hour, increase your production, and decrease your overhead. Allow us to point out some of the features of this wonderful machine: its beautiful, aerodynamic, streamlined body; its smoothness of action, made silent by our electro-porous metal ball bearings. Let us acquaint you with our automaton soup plate – its compressed-air blower, no breath necessary, no energy required to cool the soup. Notice the revolving plate with the automatic food pusher. Observe our counter-shaft, double-knee-action corn feeder, with its synchro-mesh transmission, which enables you to shift from high to low gear by the mere tip of the tongue. Then there is the hydro-compressed, sterilized mouth wiper: its factors of control insure against spots on the shirt front. These are but a few of the delightful features of the Billows Feeding Machine. Let us demonstrate with one of your workers, for actions speak louder than words. Remember, if you wish to keep ahead of your competitor, you cannot afford to ignore the importance of the Billows Feeding Machine.“

⁶⁷ Glasenapp (2009), Bergson – Bazin – Chaplin., S. 385.

Als technischer Apparat ist die „tückische“ „Feeding Machine“ zwar durch ihren Aufbau determiniert, dennoch aber gäbe es denkbare, von dem gezeigten Verhalten deutlich abweichende Alternativen. Wie anders ließe sich erklären, dass nach dem – von den Beteiligten durchaus wahrgenommenen – Kurzschluss sämtliche Beobachter der Szene so überrascht reagieren? Wäre der Automat einfach tot gewesen, hätte sich wohl niemand gewundert; die beteiligten Personen hätten gewartet und wären enttäuscht gewesen, dass nichts passiert. Die zahlreichen Reparaturversuche verdeutlichen aber gerade, dass wiederholt probiert wird zu verhindern, was nicht sein darf: das – dem Automatismus eigene – Eigenleben der Maschine. Doch „Billows Feeding Machine“ lässt die wiederholten Reparaturversuche an sich abperlen, sie widersetzt sich ihrer erneuten Determination von außen, sie bleibt störrisch und lebendig. Schließlich winkt der Fabrikdirektor entnervt ab, dem Automaten wird die Stromzufuhr abgedreht, nur so kann sein Eigenleben ausgelöscht werden.

In dieser Szene zeigt sich der Gegensatz zwischen Automatisierung und Automatismus. Denn während der automatisierte Automat nur geplante Ergebnisse produzierte, fremd bestimmt und damit sozusagen tot war, scheint der Automatismus geradezu ‚Leben in die Bude zu bringen‘: Etwas Unvorhergesehenes geschieht – ein Kurzschluss – und schon werden geordnete Prozesse gestört und es entstehen überraschende Ergebnisse. So zeigt sich, dass auch aus geplanten und kontrollierten Anordnungen Ungeplantes entstehen kann. Jedoch muss es dafür eine Lücke geben, einen kurzen anarchischen Moment ohne determinierende Faktoren. In einem solchen Moment werden dann die Karten neu gemischt und es entsteht die Möglichkeit der Alternative, und damit die Möglichkeit zum Automatismus. Wurde bei der Automatisierung gerade die Unterbrechung, die Lücke, das Stutzigwerden (z. B. durch eine Verfremdung) gefordert, um diese zu entautomatisieren, so ist es bei den Automatismen im Gegenteil gerade die Lücke und Unterbrechung im regelten Ablauf, die diese erst ermöglicht.

Wie könnte man sich die Entautomatisierung eines Automatismus nun vorstellen? Wäre es die Umkehr des Prozesses seiner Entstehung – nämlich die Rückkehr zur Kontrolle, zum Geplanten, zum „Normalen“? Sowohl bei der Automatisierung als auch beim Automatismus würde es demnach bei der Entautomatisierung also um ein Zurückholen in das Bewusstsein, in den bewusst kontrollierten Bereich gehen, jedoch unter umgekehrten Vorzeichen: Bei der Automatisierung soll aus etwas Totem etwas Lebendiges werden, beim Automatismus jedoch würde aus etwas Lebendigem etwas Totes werden, denn nur so könnte es wieder kontrolliert werden. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob es berechtigt ist, den Begriff der Entautomatisierung in beiden Zusammenhängen zu benutzen. Vielleicht sollte man im Zusammenhang mit Automatismen und ihrer Rückabwicklung eher von einer „Deautomatisierung“ oder einer „Entautomatismierung“ sprechen?

Eine viel weitreichendere Frage ist, ob sich Automatismen überhaupt unter Kontrolle bringen lassen – bei „Billows Feeding Machine“ ist dies jedenfalls nicht geglückt. Sicherlich kann man Automatismen erkennen, man kann probieren, Einfluss zu nehmen, man kann vielleicht sogar nach Erklärungen suchen. Aber ist es nicht gerade ein Kennzeichen von Automatismen, dass sie sich ihrer Rückabwicklung fortwährend entziehen? Denn wie kann aus dem nicht gesteuerten, verteilten System ein kontrolliertes, steuerbares werden? Und wenn es doch gerade ein Merkmal von Automatismen ist, dass sie sich der Kontrolle entziehen, dass es kein planvoll handelndes Subjekt geben darf, ist es dann überhaupt denkbar, dass nach einer gewissen Zeit doch jemand die Kontrolle an sich reißen kann? Diese Fragen können hier nicht beantwortet werden; aber der Gedanke, dass Automatismen zwar quasi lebendig auf Versuche der Kontrollnahme reagieren, sich diesen aber letztlich nicht unterwerfen, könnte ein Ausgangspunkt weiterer Überlegungen sein.

Roman Marek

Literatur

- Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M., 2005. [Frz. OA 1957.]
- Bublitz, Hannelore, *In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur*, Bielefeld, 2005.
- Comolli, Jean-Louis, „Machines of the Visible“, in: Teresa De Lauretis/Steven Health (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, 1980, S. 121-142.
- Fahle, Oliver, „Woher kommt das Lied? Alain Resnais' *Das Leben Ist Ein Chanson*“, in: Jörn Glasenapp/Claudia Lillge (Hg.), *Die Filmkomödie der Gegenwart*, Paderborn, 2008, S. 33-47.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1981. [Frz. OA 1969.]
- Ders., *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M., 1991. [Frz. OA 1971.]
- Gehlen, Arnold, „Zur Geschichte der Anthropologie“, in: ders., *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Reinbek bei Hamburg, 1961, S. 7-25. [1957]
- Ders., „Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmung“, in: ders., *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*, Reinbek bei Hamburg, 1961, S. 104-126.
- Gehring, Wes D., *Film Clowns of the Depression. Twelve Defining Comic Performances*, Jefferson, NC, 2007.
- Giedion, Sigfried, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt/M., 1987. [1948]
- Glasenapp, Jörn, „Bergson – Bazin – Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 55, 3 (2009), S. 380-391.
- Hall, Stuart, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, 2003. [1997]

- Ders., „Kodieren/Dekodieren“ [engl. OA 1973], in: Ralf Adelmann/Jan-Otmar Hesse/Judith Keilbach/Markus Stauff/Matthias Thiele (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 2002, S. 105-125.
- Ders., „The Spectacle of the Other“, in: ders., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, 2003, S. 223-279. [1997]
- Hein, Birgit, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971.
- Horak, Jan-Christopher, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, Madison, WI, 1995.
- Jäger, Siegfried, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 4. Aufl., Münster, 2004.
- Klippel, Heike, *Gedächtnis und Kino*, Frankfurt/M., 1997.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1964.
- Ders., „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/M., 1977, S. 311-317. [1926]
- Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula, „Kollektivsymbolik und Orientierungswissen“, in: *Der Deutschunterricht*, 4 (1994), S. 44-55.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York, 1964.
- Nevid, Jeffrey S., *Psychology. Concepts and Applications*, Boston, MA, 2009.
- Newitz, Annalee, *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Pop Culture*, Durham, 2006
- Ngai, Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA, 2005.
- Nixon, Rob, „The Big Idea Behind MODERN TIMES“, auf: Turner Classic Movies, online unter: <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=191513&rss=mrqe>, zuletzt aufgerufen am 30.09.2009.
- Noll Brinckmann, Christine, „Die weibliche Sicht“, in: Ingo Petzke (Hg.), *Das Experimentalfilmhandbuch*, Frankfurt/M., 1989, S. 171-190.
- North, Michael, *Machine-Age Comedy*, New York, 2009.
- Pavlov, Ivan P., *Conditioned Reflexes: An Investigation of the Physiological Activity of the Cerebral Cortex*, Minneola, New York, 2003. [1927]
- Petzke, Ingo, *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt/M., 1989.
- Pierce, W. David/Cheney, Carl D., *Behavior Analysis and Learning*, Mahwah, NJ, 2004.
- Schiller, Friedrich, „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde“, in: *Thalia. Dritter Band, 11. Heft, 1790*, S. 3-29; online unter: http://de.wikisource.org/wiki/Etwas_über_die_erste_Menschengesellschaft, zuletzt aufgerufen am 08.08.2008.
- Schlemmer, Gottfried (Hg.), *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München, 1973.
- Schlüppmann, Heide, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt/M., 1990.
- Dies., *Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M., 1998.
- Dies., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., 2002.
- Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN, 1993.
- Šklovskij, Viktor, „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Trierter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie der Prosa*, 5. Aufl., München, 1994, S. 3-35. [Russ. OA 1916 unter dem Titel *Iskusstvo kak priem* veröffentlicht.]
- Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ, 1992.

Dies., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA, 2004.
Stierle, Karlheinz, „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“, in: Wolfgang Preisendanz/Reiner Warning (Hg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik Band VII*, München, 1976.

„The Production of Habit: On Two Conceptions of Difference in Foucault’s Discipline and Punish“, online unter: <http://mediaecologiesresonate.wordpress.com/2008/11/10/the-production-of-habit>, veröffentlicht am 10.10.2008.

Thorndike, Edward L., *Animal Intelligence. Experimental Studies*, New Brunswick, NJ, 2000. [1911]

Tinbergen, Nikolaas, *Instinktlehre*, Berlin, 1952.

Winkler, Hartmut, *Diskursökonomie*, Frankfurt/M., 2004.