

ANNETTE BRAUERHOCH

PROJEKTION UND ILLUSION – WAHRNEHMUNG IM KINO

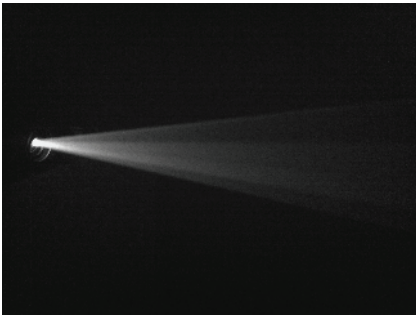
I. Zwischenräume

Was ist das für ein Raum, das Kino? Und was spielt sich ab, zwischen den Bildern? Besteht ein Zusammenhang zwischen dem Raum und den Bildern? Es gibt dazu Überlegungen seit es das Kino gibt, mal mehr, mal weniger systematisch. Neue Aufmerksamkeit gewinnen sie nach einem ‚spatial turn‘, den auch die Filmwissenschaft genommen hat mit einer Hinwendung zum Ort der Wahrnehmung, zum Vorgang der Projektion in wahrnehmungsästhetischen und phänomenologischen Zugängen, die den Film im Kino nicht als ‚Werk‘ analysieren oder als Kunst werten, sondern als ein ästhetisches Gebilde reflektieren, das auf das Licht der Projektion wie auf die Dunkelheit des Kinos angewiesen ist, um der Zuschauerin, dem Zuschauer Wahrnehmungen zu ermöglichen die ‚anders‘ sind als jene der Wissenschaft, des Alltags, der Kunst, der Informationsverarbeitung.

Film und Kino lassen sich als ein ‚Dazwischen‘ verstehen; zwischen Kunst und Kommerz, zwischen Kognition und Emotion, zwischen Hell und Dunkel. Im Rahmen eines Forschungszusammenhangs zu ‚Automatismen‘ bezieht sich diese Zwischenlage auf die technisch-medialen Bedingungen des Kinos ebenso wie auf sensomotorische und psychische Vorgänge der Filmwahrnehmung. Einerseits stellt das technische Vorführen eines Films einen automatisierten Vorgang dar, der scheinbar korrespondierend automatische Reaktionen der Zuschauerinnen provoziert. Andererseits ist das Abspiel ein Vorgang, dessen Automatismen Störungen unterliegen oder Eingriffe provozieren. Dies gilt insbesondere für Experimentalfilme, die den Projektionsvorgang aus dem unbewusst, automatisch sich Vollziehenden in die bewusste Reflexion der technischen Parameter überführen, wie zum Beispiel bei einem Film von Morgan Fisher, der Anweisungen an den Filmvorführer in den projizierten Film einschreibt – der Film besteht nur aus solchen ‚Befehlen‘: so wird die ‚Vorschrift‘, die ein projizierter Film darstellen kann, versinnbildlicht und in den Vorgang der Bildprojektion, in die projizierten Bilder selbst hineingenommen. Gleichzeitig wird der Vorgang der Projektion ‚entautomatisiert‘.¹ Ein Film wie

¹ *Projection Instructions*, USA 1976, 16 mm, 4 min., Regie: Morgan Fisher. Das Arsenal beschreibt den Film so: „Die einschneidenden Eingriffe, die er [der Vorführer; A. B.] vornehmen muss, bringen zu Bewußtsein, wie der Apparat funktioniert, den er kontrolliert. Genau genommen sieht das Publikum nicht den Film, sondern achtet auf die Interaktion zwischen dem Bild auf der Leinwand (der Partitur) und dem Vorführer (dem Darsteller). Der Film ist eine Performance, bei der die Partitur sichtbar ist, während der ausführende Darsteller im Verborgenen

*Line Describing a Cone*² wiederum entautomatisiert die Projektion als technischen Vorgang, als Transportmittel für die Inhalte des Films, indem das Projektorlicht selbst zum ‚Gegenstand‘ der Projektion wird. Der Lichtstrahl wird dem Publikum bewusst. So gerät das Dunkel des Kinoraums durch die bewusste Verräumlichung des Lichts zum selbstreflexiven Ort des Geschehens und zum sinnlichen Wahrnehmungsraum. Zuschauer interagieren ganz unterschiedlich mit dem entstehenden Lichtkegel und den anderen Zuschauerkörpern im Raum. Es entsteht parallel zur Bewegung des Lichtstrahls in der Projektion Zuschauerbewegung im Raum. Jede Projektion des Films schafft andere Konstellationen.³ Insofern bieten sich Film und Kino auf besondere Weise an zu untersuchen, ob und inwiefern Formen der Automatismen und ihre Entautomatisierung regelhaft zusammenhängen, um damit Möglichkeiten der ‚Entautomatisierung‘ aus filmwissenschaftlicher Perspektive auszuloten.



1 und 2 – Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, USA 1973

Der filmische Automat, die filmische Technologie des 19. Jahrhunderts, die im Verhältnis zu digitalen Medien als beeindruckend stabil gelten kann, entstammt nicht zufällig dem größeren Zusammenhang der Erforschung ‚kybernetischer‘⁴, kinetischer und psychischer Abläufe und Automatismen. Der Einsatz von Filmapparaturen war nicht nur Grundlage der Bewegungsstudien von

bleibt.“ „Morgan Fisher. Projection Instructions“, in: *Arsenal. institut für film und videokunst*, online unter: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1842/lang/de_DE, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

² *Line Describing a Cone*, USA 1973, 16 mm, 30 min., Regie: Anthony McCall. Der Filmemacher beschreibt seinen Film so: „*Line Describing a Cone* is what I term a solid light film. It is dealing with the projected light-beam itself, rather than treating the light-beam as a mere carrier of coded information, which is decoded when it strikes a flat surface (the screen). The film exists only in the present: the moment of projection. It refers to nothing beyond this real time. The form of attention required on the part of the viewer is unprecedented.“ Anthony McCall, „*Line Describing a Cone*“, in: *Harvard Film Archive*, online unter: <http://hfa.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/mccall.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

³ So erlebt an einem Projektionsabend im Sputnik, Paderborn, den die Programmkinoinitiative Lichtblick e.V. am 19. November 2013 veranstaltet hatte.

⁴ Vor der systematischen Einführung der Kybernetik als Disziplin und Wissenschaft.

Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey, wenn auch mit unterschiedlichen Anliegen, sondern er spielte eine bedeutende Rolle für Charcots Hypnosestudien. Bei den Versuchen von Helmholtz und anderen, Nervensystem und Apparat zu verkoppeln, dienten filmähnliche Apparaturen als psychophysische Maschinen zur Erforschung der menschlichen Reaktionsfähigkeit. Eine solche Verschaltung wurde in den Apparatustheorien der 1970er Jahre (Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry) dergestalt aufgenommen, dass zwischen der apparativen Anordnung der Maschine und dem psychischen Apparat der Menschen eine Kongruenz konstruiert wird. Automatismen des Apparats korrespondieren mit Automatismen der Zuschauer im Publikum. Ähnlich deterministisch verfahren Formalismus, Strukturalismus und Semiotik in der Filmtheorie, wenn sie von einem durchweg regulierten und regulierbaren Verhältnis zwischen Film und Zuschauer ausgehen. Am stärksten bilden im Konstruktivismus (prominent vertreten durch David Bordwell und Kristin Thompson) Film und Kino ein geschlossenes System, zu dem ein programmierbares Publikum gehört.⁵ Die Psychoanalyse hingegen, die in der Filmtheorie lange Zeit sehr breiten Raum einnahm, lässt keine einfachen Oppositionen oder Dichotomien zu und eignet sich deshalb in besonderer Weise dafür, Zwischenpositionen auszuloten, selbst wenn auch sie in der feministischen Filmtheorie und deren Patriarchatskritik deterministische Formen annahm.⁶

Bevor ich auf Automatismen eingehe, die innerhalb von Film und Kino wirken, möchte ich kurz auf jene Automatismen zu sprechen kommen, die sich auf der Ebene der Wahrnehmung von Film in der akademischen ebenso wie in der Alltagskultur abspielen. Im Umgang mit Film gibt es innerhalb wie außerhalb der Universität auffallend konstante Vorannahmen zu beobachten, die wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Diskurse gleichermaßen bestimmen, so dass sie in dieser gemeinsamen Perspektive kaum zu unterscheiden sind. Hier seien nur zwei dieser ‚automatischen‘ Vorannahmen genannt:

1. Film gilt als Unterhaltungsmedium. Damit gehört er in der allgemeinen Wahrnehmung in den Freizeit-, nicht den Arbeitsbereich unseres Alltags – ob

⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen für den Teilbereich 3.3 „Automatisierung und Entautomatisierung in den Künsten“ im Antragstext des Graduiertenkollegs (Neuantrag 2007): „Der letzte Teilbereich nimmt die Tatsache auf, dass die skizzierten Automatismen innerhalb der Kulturwissenschaften durchaus ambivalent und von einigen Ansätzen äußerst kritisch gesehen werden. So haben etwa der Russische Formalismus und der Prager Strukturalismus (Viktor Šklovskij, Jan Mukařovský) programmatisch vertreten, die Kunst habe die Aufgabe, eine Entautomatisierung zu leisten. Sind automatisierte und konventionalisierte Prozesse einerseits entwicklungsmächtig, unvermeidbar und ‚ökonomisch‘, sind sie gleichzeitig von einer gewissen Blindheit bestimmt; der Vorgang der Automatisierung steht geradezu für die Schwelle zwischen bewusst und unbewusst und Konventionen bilden *underlying assumptions*, die sich einer bewussten Reflexion und Gestaltung weitgehend entziehen. Hier also geht es darum, die These des Graduiertenkollegs an eine wichtige Grenze zu führen.“

⁶ Hier ist besonders an den für die feministische Filmtheorie grundlegenden Aufsatz von Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“ [1975], in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd.1, Frankfurt/M., 1980, S. 30-46, zu denken.

als Wissenschaftlerinnen oder Konsumenten. Nur Film als Kunst klassifiziert stellt eine Ausnahme dar.

Dem ist zu entgegnen, dass das Ästhetische im Kino nicht notgedrungen die Form der (autonomen) Kunst annimmt. Doch für die Filmwissenschaft bedeutete dies, dass sie sich als eigenständige Disziplin als übergeordnetes Operationsfeld für Wahrnehmungstheorien legitimieren musste (und weiterhin muss), wenn sie mit Unterhaltung oder Kunst zu tun hat, oder sie argumentiert mit der soziologischen und anthropologischen Relevanz des ‚Mediums‘ in der Mediengeschichte.

2. In diesem Paradigma bilden Unterhaltungsfilm und Experimentalfilm einen diametralen Gegensatz. Verschreibt sich das Unterhaltungskino der Illusion, so bricht der Experimentalfilm mit dieser und verweist auf illusionsbildende Mechanismen. Für diesen Automatismus der Gegenüberstellung und Polarisierung in der Zuschreibung von Funktionen und Charakteristika nach Genreunterscheidungen finden sich Beispiele selbst innerhalb der Filmtheorie.⁷

Wenn Film unter ‚die Künste‘ subsumiert wird, dann spielt für seine gegenindustriellen, ‚entautomatisierenden‘ Funktionen oft das Konzept der *ostranenie* eine Rolle.⁸ Damit wird er – der Unterhaltung entrissen, der Kunst zugerechnet – aber auch an einen Bildungsauftrag gebunden und mit einer künstlerischen Aufgabe versehen. Doch so einfach funktioniert die Trennung in den ‚Kunstfilm‘ und den ‚Unterhaltungsfilm‘ nicht. Film wohnt grundsätzlich eine Dichotomie von Automatisierung im Rahmen der ‚automatischen‘ Illusionsbildung und Entautomatisierung in Form einer Illusionsdekonstruktion inne. Diese Vorgänge können arbiträr und unberechenbar sein, höchst individuell und dennoch verallgemeinerbar. Sie gelten für den sogenannten Kunst- oder Autorenfilm ebenso wie für den Experimentalfilm und den Unterhaltungsfilm – aber auf unterschiedliche Weise. Im Unterschied zu ‚den Künsten‘ verschiebt sich der Vorgang der Entautomatisierung im Film von dem künstlerischen Konzept der *ostranenie* im Werk in den Wahrnehmungsvorgang beim Zuschauer. Da diese in der Regel als überwältigte und ausgelieferte vorgestellt werden, kommen Unterhaltungsfilm beim Nachdenken über Entautomatisierungen im Kinofilm weniger in den Blick als Filme, die von einer deutlichen Intention der ‚Verfremdung‘ gekennzeichnet sind. Doch gerade in dem Moment, das als ‚Verblendung‘ gekennzeichnet und geächtet wird, der Illusion, kommen die Zuschauer ins Spiel und mit ihren Fantasien zum Zuge.

⁷ So heißt es zum Beispiel im Rahmen einer Auseinandersetzung mit einem Found-Footage Film, der auf Bilder von Hollywoodstars zurückgreift: „Mainstream cinema seeks to uphold the status quo, it has always been the domain of experimental cinema to seek to disrupt this artificially enforced order. Zit. n. William Wees, „The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films“, in: *Cinema Journal* 41, 2 (2002), S. 3-18: 5.

⁸ So auch im Antragstext des Graduiertenkollegs *Automatismen*, der Film und Kino den Künsten zurechnet.

II. Wahrnehmungskörper

Es hätte sich durchaus angeboten, das Verhältnis von ‚Vorschrift‘ und Fantasietätigkeit im Kino noch einmal mit den Mitteln der Psychoanalyse in den Blick zu nehmen.⁹ An die Stelle einer neuerlichen Revision der Apparatustheorien möchte ich hingegen einen Begriff setzen, der bei den Vorannahmen zu Film und Kino, die schon kurz vorgestellt wurden, eine prominente Position einnimmt, und der in der ‚automatischen‘ Gegenüberstellung von Unterhaltungskino und Experimentalfilm eine entscheidende Rolle spielt – eben der Begriff der Illusion. Damit soll etwas von der Leibgebundenheit filmischer Wahrnehmung in die Überlegungen zur Entautomatisierung eingehen, wie sie von phänomenologischen Ansätzen gegenüber einem psychoanalytischen Determinismus der Apparatustheorie ins Spiel gebracht wurden. Ich beziehe mich auf Ansätze, die ‚Entautomatisierungen‘ situativ oder materialästhetisch lokalisieren, Kontingenzen im filmischen Material ebenso verorten wie in den Modalitäten der Wahrnehmung. Diese können sich auf die psycho-physische Verfasstheit der Zuschauer aber auch auf räumliche Anordnungen der Rezeptionssituation beziehen. Automatisch ablaufende Prozesse produzieren gleichzeitig Phänomene, die sich dem Apparat, seinen Intentionen und Automatismen wie auch den Formen der filmischen Codierung entziehen.

Es scheint paradox, dass im Kino gerade die Automatisierung zu einer die (narrativen, identifikatorischen) Vorgaben des Films überschreitenden Wahrnehmung führt. Filmerfahrung als mimetische Hingabe an das Wahrgenommene ‚handelt‘ autonom. Doch bedarf sie dazu der Illusion. Beiden, dem Illusionskino und dem entillusionierenden Experimentalfilm liegt die vom Apparat erzeugte Bewegungsillusion zugrunde, eine Illusion, die von einer spezifischen Form der technischen Projektion abhängig ist.¹⁰

Dem Begriff der Illusion wohnt zunächst – wie dem Unterhaltungskino – etwas Pejoratives inne. Die für die Filmwahrnehmung konstitutive Bedingung der Illusion gilt als eine Form der Täuschung. Während die Apparatustheorie von einem fast vollständigen Kontrollverlust im höhlenartigen Bauch des Kinosaals bei stark reduzierter Motilität ausgeht, die zu einer ‚Ein-bildung‘ führt, kann man mit dem Begriff der Illusion auch von einer Form der Sinnes-täuschung sprechen, die nicht gleichzeitig eine epistemische Täuschung darüber enthält, dass das, was wir sehen, ein Film und keine Realität ist. Christiane Voss führt in ihrer neuerlichen Auslotung des Begriffsspektrums der Illusion im Feld der Filmerfahrung Musils Ansätze zu einer neuen Ästhetik des Films ein. Dies überzeugt insofern als für Musil der Film zu einem Medium ‚anderer

⁹ Ein Plädoyer für die Wiederaufnahme der Psychoanalyse in die Filmtheorie bzw. eine Revision der Konjunkturen und Krisen in diesem Verhältnis macht Veronika Rall mit ihrem Buch *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, 2011.

¹⁰ Max Wertheimer, „Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung“ (1912), zit. n. Bill Nichols/Susan J. Lederman, „Flicker and Motion in Film“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 96-105: 100.

Art⁴ wurde, der gegenüber einem Denken in (sprachlichen) Kategorien eine Verschmelzung von Innen mit Außen erlaubte.¹¹ Die Verschränkung von Medientechnik und Experimentalpsychologie, wie sie um 1900 nicht nur am Berliner Psychologischen Institut gelten, auch die Teilnahme an einer experimentellen ‚Vermessung der Sinne‘, wie sie am Institut durchgeführt wird, fließen in Musils Werke ein:

Auf der Suche nach der Herkunft all jener Sprünge und Risse im Wahrnehmungshorizont, die zu den Verwirrungen des Zöglings Törleß beitragen, geraten die vergessenen Anfänge des Lichtspiels ins Visier: Nervenkitzel und Magie technischer Störungen. [...] Die heimlichen Subjekte von Musils Roman heißen Rotationstachistoskop und Kinematograph.¹²

Statt Illusion als Täuschung oder Fehlwahrnehmung, im Grunde als ein Missverständnis zu verstehen, betrachtet Musil sie im Rahmen der Künste und der Kunstbetrachtung als etwas Unwirkliches, das aber „Wirklichkeit usurpiert“.¹³ Damit bildet sie eine kompensatorische Fantasielistung, mit der alles, was an Formen der Repräsentation (oder Kunst) defizitär scheint, ergänzt und vervollständigt wird. Bezogen auf das Kino bedeutet das, dass das Leinwandgeschehen projektiv ergänzt wird.¹⁴ Für diese Projektion spielt die räumliche Anordnung des Lichtstrahls, der den Raum durchquert, ebenso eine Rolle wie der Körper im Kino. In der Kompensation als Reaktion liegt zwar einerseits ein

¹¹ Musils intensives Verhältnis zum Film nicht nur als leidenschaftlicher Kinogänger, sondern als Rezensent von Béla Balázs Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* (1924) beschreibt Christian Rogowski in seinem Aufsatz „Ein andres Verhalten zur Welt“. Robert Musil und der Film“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23 (1992), S. 105-119.

¹² Vgl. Christoph Hoffmann, „Heilige Empfängnis“ im Kino. Zu Robert Musils ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ (1906)“, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, 1994, S. 194-211: 193.

¹³ Vgl. Christiane Voss, ‚Filmferfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos‘, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 71-86: 76. An dieser Stelle entsteht die Frage, inwieweit sich Illusion als Ergänzung verstanden problemlos auf den Film und seinen ‚Realismus‘ übertragen lässt. Die Illusion bezieht sich hier weniger auf den Realitätseindruck des Gesehenen, als auf den technischen Vorgang der Projektion, der den Eindruck, eben ‚die Illusion‘ vermittelt, unmittelbar am Geschehen teilzuhaben. Der Entzug gegenständlicher Realität in der Flüchtigkeit der Bilder wird kompensatorisch mit ‚inneren‘ Bildern ergänzt.

¹⁴ Heide Schlüpmann geht auf den vernachlässigten Status ein, den die Projektion als Bedingung der Wahrnehmung des Films im Kino in der Wissenschaft vom Film – auch als technischem Apparat und Dispositiv – bildet: „Sie gilt als technische Umkehr der Aufnahme ohne eigenen ästhetischen Wert, als notwendiges Mittel, Filme zu zeigen, solange nicht andere Mittel zur Verfügung stehen. Die Projektion stand immer im Schatten der Aufmerksamkeit, die der Aufnahmetechnik und -ästhetik galt.“ Dies., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Basel, 2002, S. 79. An die Projektion knüpft Schlüpmann auch eine Kritik an frühem feministischen Technikdeterminismus: „Als ästhetisches Phänomen kennzeichnet das Formlose den Film. Hat es in der technischen Reproduktion eine Form gefunden, so muss diese ihre Äußerlichkeit erweisen. Sie erweist sich in der Zeit; im Augenblick der Projektion verschwindet die Form – ohne transzendenten Rest. Daher mag ein patriarchaler Blick der Kamera, über sie den Bildern des Films, ‚eingeschrieben‘ sein – diese Festschreibung ist am Ende unerheblich.“ Ebd., S. 51.

allgemeiner Automatismus, der das Abstrakt-Unlebendige um das Plastisch-Lebendige ergänzt, aber die Besetzungen und Projektionen fallen individuell aus, haben also immer mit subjektiver Geschichte und momentaner Gestimmtheit zu tun. In der Projektion fallen technischer Vorgang und Ästhetik in eins, verbindet sich technisch bedingte Wahrnehmung mit Fantasie. Doch in der Wissenschaftsgeschichte des Films wird die Rolle der Projektion kaum berücksichtigt. Heide Schlüpmann sieht einen Grund dafür darin, dass die Filmprojektion auf Vorgänge in der Wissenschaft selbst verweist, für die sie ein Bild abgibt:

Die Geschichte dieser Leerstelle lässt eine systematische Leerstelle des Erkenntnissubjekts erkennen: die der Projektion als eines psychophysischen Vermögens. Projektion anerkennt das aufgeklärte und aufklärende Subjekt als Erkenntnis bildendes Moment nicht mehr. Und doch ist keine wahre Erkenntnis ohne Projektion denkbar.¹⁵

Der Illusion (deren Voraussetzung die technische wie psychophysische Projektion bildet) liegt eine Wahrnehmung wirklich gegebener Gegenstände zugrunde. Dies findet jedoch in einem Wahrnehmungsmodus statt, in dem Gegenstände im Material des Films in affektiver Bedeutung selektiv wahrgenommen und entsprechend umgedeutet werden. Das unterscheidet Projektion und Illusion von Formen der Halluzination, mit denen die Apparatstheorie die Filmwahrnehmung im Kino verglich. Doch ein Halluzinierender

projiziert völlig frei, was er als von ihm unabhängig gegebene Wirklichkeit wahrzunehmen vermeint. Der feine Unterschied zwischen einer illusionären Wahrnehmung und einer Halluzination ist demnach der, dass nur der Illusion eine ästhetische Dimension eignet, in der Wahrnehmung und Projektion untrennbar zusammenwirken, während die Seite der Wahrnehmung in der Halluzination gänzlich fehlen kann.¹⁶

Im Zusammenschluss von Projektion und Wahrnehmung in der Illusion eröffnet sich nicht nur die Möglichkeit, den technisch-automatischen Vorgang der Projektion an den Wahrnehmungsvorgang im Kino so zurückzubinden, dass damit eine Wahrnehmungsprojektion provoziert wird, sondern die technisch projizierte Illusion, die der Apparat produziert, hat auch als subjektive Möglichkeit der Wahrnehmungsvorgänge und Fantasietätigkeiten der Zuschauer zu gelten, im Kino als Ort, an dem die affektive Wahrnehmung von Dingen ästhetisch wird.

Bei der Illusion in Film und Kino kommt darüber hinaus die ganz grundsätzliche Bewegungsillusion mit ins Spiel. Ohne Bewegung keine Illusion. Die Bewegungsillusion interessiert und bewegt den Spielfilm wie den Experimentalfilm. Film als ‚Kunst‘ der Bewegung, als zeitbasierte Kunstform entsteht gleichzeitig mit anderen Formen der Mobilisierung – Automobil, Psychoana-

¹⁵ Ebd., S. 81.

¹⁶ Voss, *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 75.

lyse, Eisenbahn – und stellt ein Medium der Verlebendigung dar, das auf der Grundlage eines apparativen, automatischen Mechanismus funktioniert.¹⁷ Das Vitale und das Mechanische kommen im Film auf besonders intensive Weise zusammen und bilden gleichzeitig Topoi, die die Filmtheorie seit ihren Anfängen durchziehen. Das Spannungsverhältnis von technischem Automatismus und menschlicher Wahrnehmungsstruktur ist ebenso bekannt wie die Theorien, die diese reflektieren, sei dies bei Münsterberg, Benjamin und auch bei Musil oder in der schon vielfach erwähnten Apparaturtheorie. Vorläufer finden sich im romantischen Motiv der Puppe oder im industriellen Imaginären viktorianischer Techno/kultur.¹⁸ Film und Kino bilden einen Mechanismus der Verlebendigung, dem einerseits das Maschinelle und die Materialität des technischen Dings eignen, sowie andererseits die Fähigkeit der Projektion und Illusionserzeugung. Wenn der Film aus Technik und Wissenschaft kommend im Bereich der Kunst angesiedelt wird, kann man fragen, ob er damit wie die Puppen und Automaten als ‚Phantasmen der Moderne‘ auch eine Übergangszone bildet, die in der Lage ist, Grenzpositionen zu markieren, so wie es Katharina Sykora für Puppen und Automaten beschreibt:

Dadurch bewahren sie das Vermögen, ihren mechanisch-konstruktiven Charakter offen zu legen, was das System der traditionellen Hochkünste unterließ. Gleichzeitig hielten sie jedoch den künstlerischen Anspruch der illusionistischen Verlebendigung aufrecht, was ihre reine Funktionalisierung im Dienst von Medizin, Naturwissenschaft und Warenwelt durchkreuzte.¹⁹

Der Aufzeichnung und wissenschaftlichen Vermessung von Leben dienten schon die Vorläuferapparaturen wie Praxinoskop und Chronofotografie. In der kontinuierlichen Bewegung des Films – der mimetischen Maschine – entsteht nun Verlebendigung als Massenkultur, die Entfremdung ebenso erfahrbar wie sichtbar macht, ihr aber gleichzeitig mit neuen Perspektiven auf die Dinge und das Leben begegnet – und Illusion ermöglicht. Chris Tedjasukmana verweist in diesem Band auf die zahlreichen zeitgenössischen Autoren, die einen Zusammenhang zwischen Lebendigkeit/Leben und apparativer, automatischer Sichtbarmachung herstellen. Für Germaine Dulac ist Film Rhythmus, Bewegung, Leben²⁰ und laut Bazin verwandelt das Kino „*das Leben am Ende in sich selbst*“²¹. Nicht umsonst hieß es einmal Vitascope oder Bioscope.

Interessant wird es am Umschlag oder der Osmose zwischen Illusion und Imagination, wenn die ‚Realitätstäuschung‘ filmischer Illusion qua Affektion den

¹⁷ Vgl. hierzu den Aufsatz „Mechanische Verlebendigung“ von Chris Tedjasukmana in diesem Band.

¹⁸ Vgl. hierzu Tamara Ketabgian, *The Lives of Machines. The Industrial Imaginary in Victorian Literature & Culture*, Ann Arbor, MI, 2011.

¹⁹ Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, in: dies. (Hg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 1999, S. 65-93: 68.

²⁰ Vgl. Germaine Dulac, „Das Kino der Avantgarde“ in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 56-62.

²¹ Zit. n. Chris Tedjasukmana in diesem Band, S. 148. [Herv. A. B.]

Zuschauerblick auch nach Innen öffnet. Wenn das Fiktive des Films als ‚wahr‘ erlebt wird, ermöglicht dies Zuschauern zugleich ihr Imaginäres in die Illusionen des Films einzubringen. Die Fantasie nährt sich an der Illusion und setzt sich an deren Stelle. Vielleicht sollte man sich das Ganze wie einen kaum wahrnehmbaren Frequenzwechsel vorstellen.

III. Wiederholung und Unterbrechung



3 und 4 – Ken Jacobs, *Capitalism: Child Labor*, USA 2007

Auf den Zusammenhang von Aufzeichnung von Leben, Verlebendigung, Industrialisierung, Mechanisierung, Geschwindigkeit, Mobilität und Film gehen die Arbeiten des experimentellen Filmemachers Ken Jacobs ein. Automatisierte Verfahren der Manipulation eines stereoskopischen Bildes in seinem Film *Capitalism: Child Labor* (USA 2007)²² transformieren die abgebildeten Kinderarbeiter in mechanische Puppen und bringen gleichzeitig ihre Menschlichkeit hervor. Das Repetitive und Mechanische der Fabrikarbeit und des Films als Verfahren werden so aufeinander bezogen, dass die Automatik des Films jener der Arbeit Leben einhaucht. Die Ausdehnung von Sichtbarkeit durch Fragmentierung und die Ausbreitung der Industrialisierung wie sie Comolli in *Machines of the Visible* thematisierte, werden in einem Prozess der Inversion aufeinander bezogen. In diesem Experimentalfilm überblickt der Betrachter das Geschaute weniger, als dass das Beschauten in ihn eindringt. Anhand von *found footage* aus frühen Filmen stellt Jacobs in seinen Arbeiten den Zusammenhang von Industrialisierung, Taylorismus, Vermessung, Fragmentierung und Filmtechnik so aus, dass sich die strukturelle Analyse und Manipulation des Films zwar selbst einem gewissen Automatismus des Verfahrens verdankt, sie dabei aber weniger an der Hervorbringung einer neuen Struktur interessiert ist als an handfester Kapitalismuskritik mit dem Bemühen um eine neue Wahrnehmung von ‚altem‘ historischen Material. Jacobs Arbeit soll hier nicht

²² Ich danke Marie-Hélène Gutberlet für den Hinweis auf den Film von Ken Jacobs und die hilfreichen Kommentare zu meinem Text.

ausführlich diskutiert, sondern als eindrucksvolle Variante jener ‚Kunstform‘ des Films vorgestellt werden, die den Verfahren des Spielfilms gegenübergestellt, die Aufgabe der ‚Entautomatisierung‘ der Wahrnehmung aufzugreifen und zu erfüllen scheint.

Doch war das Kino immer schon an den apparativen Aspekten und Elementen seiner selbst interessiert. Vorzugsweise in der Komödie oder im Dokumentarfilm stellt es mitunter die Automatisierung des Aufnahmevorgangs in den Dienst einer Bewusstmachung der Automatisierung des Wahrnehmungsvorgangs. Man denke an Buster Keatons *The Cameraman* oder Vertovs *Der Mann mit der Kamera*²³ als prominente Beispiele. Film kultiviert partikuläre Blicke ebenso wie er in Bewegung und Schnitt gleichzeitig eine Art Totalität vermittelt. Gleichermaßen instrumentalisiert und erhöht Film einen durchdringenden, analytischen Blick in der prothetischen Funktion der Kamera²⁴ bei einem zugleich zutiefst anthropomorphen Zugang zur Welt. Diese beiden Elemente schält Ken Jacobs am Material vor allem des frühen Films heraus. Doch verunmöglicht er eine Kontemplation des historischen Materials als Dokument aus zeitlicher Distanz – vielmehr vergegenwärtigt er es als neuen Wahrnehmungsvorgang zwischen Aufzeichnung und Zuschauer. Was Jacobs nicht erlaubt, ist das Eintauchen in Illusion. Eher erzeugen seine Filme eine gewisse Lust am Rhythmus und an der Wiederholung. Das genormte optische System der Räumlichkeit wird aufgebrochen für die Erfahrung der Fragmentierung und die Zwischenräume der Bilder. Die ästhetische Lust an der Wiederholung, die dabei entsteht, unterbindet hingegen nicht die Möglichkeit, diese Wiederholung als vom Arbeitsvorgang vorgeschriebenes rhythmisches Zucken auf die Kinderkörper zurückzubeziehen und gleichzeitig im Vorgang der apparativen Aufzeichnung zu lokalisieren.

Doch Jacobs soll, wie gesagt, nicht Gegenstand der Untersuchung werden, sondern als Beispiel für eine Form des strukturellen Arbeitens mit Film dienen, das mit einem später folgenden anderen Experimentalfilmer verglichen werden kann.

²³ Vgl. Seth Feldman: „Vertov was determined to show the world seen by the movie camera as the entire cinematic apparatus sees it [...]. In *The Man with a Movie Camera*, images are taken from every conceivable angle and distance, as well as employing numerous types of camera movement.“ Ders., „‘Peace between Man and Machine’. Dziga Vertov’s *The Man with a Movie Camera*“, in: Barry Keith Grant, *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, MI, 1998, S. 40-54: 41. [Herv. i. O.]

²⁴ Jean-Louis Comolli verwies auf diese Doppelheit in seiner Formulierung von der Fotografie als gleichzeitigem Ermächtigungs- wie Entmündigungsinstrument: „The photograph stands at once the triumph and the grave of the eye.“ Ders., „Machines of the Visible“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 123.

IV. Spielfilm, Illusion und Zuschauerkörper

Anders als der in einem mechanischen Verfahren rhythmisierte Filmkörper, der eine Korrespondenz zwischen zuckenden Kinderkörpern und Zuschauerkörpern anstrebt, um industrialisierte Arbeit in Fabriken körperlich erkenn- und fühlbar zu machen, wird im Spielfilm ein immersives Eintauchen angestrebt. Dadurch wird eine Raumerfahrung möglich, für die die Zuschauerkörper auf andere Weise wichtig sind und in die sie eingebunden werden. Christiane Voss vermutet, dass erst die Resonanz des Zuschauerkörpers im Kino der Projektion Dreidimensionalität und damit illusionäre Realität verleiht. Sie nennt diesen Körper „Leihkörper“²⁵. Dieser Ansatz, Illusionsbildung im Kino körperlich zu fundieren und zu theoretisieren, schließt damit an den kinästhetischen²⁶ Körper an, wie ihn Vivian Sobchak in die Filmtheorie eingeführt hatte. Sobchak zufolge „sind es gerade die synästhetischen und vorreflexiven, sinnlich-empathischen Reaktionen, die Bedeutung stiften“²⁷. Körperlich grundierte Reaktionen und nicht die analytischen Reflexionsbemühungen gegenüber einem Filmgeschehen tragen dazu bei, dass das Wirklichkeitsbewusstsein gegenüber cineastischer Präsentation verstärkt wird.²⁸ Im Kino entschlüsseln die Zuschauer einerseits die narrative, semantische Bedeutung des Geschehens und ergänzen sie affektiv, um aus der zweidimensionalen, unwahrscheinlichen Darstellung eine Illusion zu machen. Die räumliche Ausdehnung des empirischen Körpers funktioniert dabei als Resonanzkörper und als sinnlich wahrnehmender Leib:

Die [...] Abstraktion des Films, die durch den Betrachter illusionsbildend ausgeglichen werden muß, [...] ist die Zweidimensionalität des Leinwandgeschehens. Meine These ist, daß es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürbaren Körpers kippt.²⁹

Diese Rhetorik legt Assoziationen zu Gestalt-Switchfiguren und -modellen und damit die physiologischen Grundlagen von Illusionsbildung nahe. Diese ‚Figur‘ bildet in der Filmtheorie die Grundlage für eine Unterscheidung zwischen reproduzierender und projektiver Illusion, wobei die projektive Illusion

²⁵ Vgl. Voss (2006), Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 79.

²⁶ Die Wortbildung ist nicht mit kinästhetisch zu verwechseln und kann folgendermaßen beschrieben werden: „Crossbreeding the synaesthetic with the kinesthetic, by fusing the etymology and the phonetics of ‚cinema‘, makes the necessary heuristic link between movement and sense in order to discuss the inter-stimuli process of film viewing.“ Kevin Taylor Anderson, „About Cinesthetic Memory“, in: *Cinesthetic Memory. Examining the Symbiotic Relationship between Film, Culture, and the Body*, (Blogbeitrag vom 27.07.2010), online unter: <http://cinestheticmemory.blogspot.de/2010/07/cinesthetic-memory-presents-news-on-my.html>, zuletzt aufgerufen am 29.07.2013.

²⁷ Voss (2006), Filmerfahrung und Illusionsbildung, S. 79.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 81.

an Trompe-l'Œil-Modelle anschließt.³⁰ Doch mich interessiert das Voss'sche Modell des Leihkörpers auch im Verhältnis zur filmischen Illusion und Zuschauerimagination. Das Konzept lässt sich mit Überlegungen zur Rolle der Projektion im Kino verbinden, wie sie Heide Schlüpmann in *Öffentliche Intimität* entwickelt hatte: „Die Projektion ist in der Tat nicht etwas bloß Technisches, sondern auch eine ästhetische Form, weil sie die Wahrnehmung der aufgenommenen Wirklichkeit begründet. Sie verleiht dem Material des Films, den Aufnahmen von der Affektion durch die Wirklichkeit, Größe, Licht und Flüchtigkeit.“³¹ Voss geht stärker darauf ein, dass mit Illusionskino in der Regel der Spielfilm gemeint ist, das Fiktive, Narrative, das die Technik des Films zum reinen Übertragungsmedium degradiert. In ihrem Modell vollzieht sich eine doppelte zeitliche Struktur: „Neben der hintergründigen Wahrnehmung der für die Aufmerksamkeit herabgesenkten Gegenwart der empirischen Umgebung folgt nun der Leihkörper in seiner Resonanz auch dem fiktiven Zeitverlauf des montierten Filmnarrativs.“³² Die erste, automatische, kognitiv-reflexive Wirklichkeitswahrnehmung ist sich des Umstands gewahr, im Kino zu sein und sie trifft so auch auf die Wahrnehmung empirischer Wirklichkeit zu. Im Film dient sie dazu, die Differenz zwischen Filmwahrnehmung und Realitätswahrnehmung beizubehalten. Gleichzeitig schafft sie ein Bewusstsein um die ästhetische Dimension der Wirklichkeitsdarstellung. Doch ebenso automatisch vollzieht sich die ergänzende Wahrnehmung, die Illusionsbildung, die ebenso einen Realitätseffekt ermöglicht, wie sie aber auch entautomatisierende Funktion einnehmen kann. Die automatisch produzierte Affizierung generiert neben empathischem Nachvollzug angebotener Geschichten auch subjektive Fantasien. Doch nur über Umwege des Abstands und über ein Drittes wie das Leinwandgeschehen werden sie ausdrückbar. Das ist eine These, die schon Alexander Kluge, mit anderen Schwerpunkten, in seiner *Utopie Film* von 1983 formuliert hatte.³³ Voss führt dazu anatomisches Vokabular ein: Die Bezeichnung für eine dem Körperinneren zugewandte Seite ist „proximal“ und eine vom Rumpf weg weisende Seite „distal“.³⁴ Als proximal gelten unsere neuronalen, organischen und sensomotorischen Regungen, „derer wir uns aber erst im Lichte der distalen Terme gewahr werden, d. h. im Lichte der Lage,

³⁰ Vgl. Richard Allen, „Representation, Illusion, and the Cinema“, in: *Cinema Journal* 32, 2 (1993), S. 21-48.

³¹ Schlüpmann (2002), *Öffentliche Intimität*, S. 80.

³² Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 81.

³³ Dort heißt es: „Es gibt nichts in der Geschichte des Kinos, das sich Menschen nicht auch, ohne Filme gesehen zu haben, vorstellen können. Aber dadurch, dass solche Erfahrungen in Form öffentlicher Bilder an einem bestimmten Ort [...] zu sehen sind, während ich bemerke, dass noch andere als ich Zuschauer sind, erhalten die Erfahrungen ein anderes Selbstbewusstsein, eine zusätzliche Sprache [...]. [I]ch spüre etwas, mache mir eine Perspektive, indem ich es vom Standpunkt eines anderen Menschen ansehe, und ich könnte es jetzt (obwohl nur *meine* Nerven *genau* sagen können, *was* ich fühle) sogar Dritten mitteilen.“ Alexander Kluge, Alf Bustellin (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M., 1983, S. 45. [Herv. i. O.]

³⁴ Vgl. Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 84.

Gestalt, Form und Bewegung eines Objekts, auf das wir situativ unsere Wahrnehmung lenken.³⁵ Damit gelingt der Anschluss an den Vorgang der Projektion und das Projektorlicht, über das wir quasi ins Körperinnere somatischer Empfindungen zurückgeführt werden. Diese Form des Verlassens des ästhetischen Szenarios des Films³⁶, um in die eigene ‚Welt‘ abzuwandern, lässt sich als eine entautomatisierende Migration beschreiben, die durch die automatisch einsetzenden Wahrnehmungsvorgänge im Kino ermöglicht wird. Altmodischer formulierte es schon Kracauer in seiner Theorie des Films:

So sehr nun die Bilder materieller Momente in sich selber bedeutungsvoll sind, in Wirklichkeit begnügen wir uns nicht damit, sie in uns aufzunehmen, sondern fühlen uns danach gedrängt, das, was sie uns erzählen, in Zusammenhänge einzufügen, die das Ganze unserer Existenz betreffen [...]. [G]roßen Wellen [...] vergleichbar, die ein sinkender Stein auf der Oberfläche des Wassers verursacht.³⁷

Um das Ganze von der apparativen Seite her zu ergänzen, bezeichnet Ute Holl das Kino – eine „Trancetechnik unserer Kultur“³⁸ – als „Laboratorium für technisch provozierte Gefühle und Empfindungen“, das zur „Vision eines kollektiven und reversiblen Erfahrungsaustausches“ führe.³⁹ Gleichzeitig beschreibt sie die Kehrseite der Utopie unter den kapitalistischen Bedingungen einer Unterhaltungsindustrie, wenn die apparative Anordnung in Kontrolle mündet, die „möglicherweise auch als kollektive Regelung menschlicher Emotionen, Empfindungen und Erfahrungen“⁴⁰ funktioniert – ein Verdacht und eine Befürchtung, die die Gegner des Illusionskinos immer schon auf den Plan rief. Zugespitzt, durchaus mit internen Ambivalenzen, wird die Programmierung des Zuschauers von ihr so: „Im Kino, in dem unser Inneres mit einem äußeren Apparat verschaltet wird, kommt auch unser eigenes Zittern und Zucken, je nach Versuchsaufbau, je nach Filmgenre, ans Licht“.⁴¹ Einerseits Hervorbringung, andererseits Verschaltung. In dieser Dualität liegt der Produktions- und Vermarktungsautomatismus der Industrie in Genrekategorien, die einen Automatismus der Zuschauerreaktionen provozieren. Der Experimentalfilm insbesondere reagiert auf dieses scheinbar geschlossene System, spielt mit ihm, entnimmt ihm Subtexte, jedoch auf einer anderen als der narrativen Ebene des Genres selbst.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Film als Kunstform verstanden im Rahmen des Graduiertenkollegs *Automatismen* an das Konzept der *ostranenie* gebunden wird: So werden Kategorien des Films, die den Merkmalen der Kunst entsprechen, im Lichte entautomatisierender Möglichkeiten gese-

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 85.

³⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt/M., 1985, S. 399.

³⁸ Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin, 2002, S. 23.

³⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 22.

hen, während andere filmische Formen, die der Massenunterhaltung dienen, davon ausgenommen sind. Auch Deleuze entdeckt in seinen Kinobänden zum Bewegungs- und zum Zeitbild entautomatisierende Wirkungen von Bildern eher in mithin kunstgeschichtlich kategorisierten Werken von sogenannten Autorenfilmern, ‚Meisterregisseuren‘. Beispiele für Bilder, die konventionelle Darstellungsschemata und Rezeptionserwartungen unterlaufen, sind kanonischen Filmen entnommen. Bewegung ist für ihn das Automatische, das „das künstlerische Wesen des Bildes zur Erscheinung bringt“⁴². Dieses zu erkennen, setzt bei Deleuze allerdings ein Vermögen im Zuschauer voraus, sonst besteht die Gefahr der Koppelung von automatischer Bewegung mit geistigem Automat zur „Marionette jeglicher Propaganda, dem beunruhigenden Gesicht der Massenkunst“⁴³. Formen der Entautomatisierung, so Michaela Ott in ihrem in diesem Band abgedruckten Beitrag, sind für ihn gleichzeitig ein Erkenntnisvorgang im Zuschauer und ein Kunstverfahren.⁴⁴ Weniger ein Wahrnehmungsvermögen, das ‚automatisch‘ allen offen steht und in jeder Filmform zum Tragen kommen kann. Doch schon Kracauer, Benjamin und Bazin hoben die prinzipielle Möglichkeit der ‚Fremdmachung‘ hervor, die dem Film unabhängig von Genre, Intention oder Kunstwillen grundsätzlich eignet – und damit die Aufhebung automatisierter Wahrnehmung (nicht nur im Affekt). Um diese Möglichkeit jenseits eines Deleuz’schen Affektbildes, wird es im Folgenden unter Rekurs auf den im Zusammenhang mit dem Massenkino eher pejorativ besetzten Begriff der Illusion gehen.



⁴² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991, S. 205. Heide Schlüpmann hingegen problematisiert die Identifizierung der Bewegungsautomatik des Films mit automatischer Bewegungswahrnehmung als rein technische, bzw. physiologische Vorgänge: „[A]lle kinetische Materialität wird von der Fotografie ebenso aufgezehrt, wie sie aus ihr heraus sich in Projektion und Rezeption wieder entfaltet. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, das Kinetische als etwas jenseits des Ästhetischen – und nicht als seine Form – zu erkennen, ohne es wiederum in der Faktizität des Lebens zu identifizieren.“ Vgl. Schlüpmann (2002), *Öffentliche Intimität*, S. 50 f.

⁴³ Ebd. S. 206.

⁴⁴ Vgl. den Beitrag von Michaela Ott in diesem Band.

V. Pleasures

Jene Stellung des Films (Unterhaltung/Freizeitbereich) im Rahmen der Wissenschaften wie des Alltagsbewusstseins, von der eingangs schon die Rede im Zusammenhang mit bestimmten Vorannahmen war, wirkt sich auch auf meinen unmittelbaren Arbeitsbereich aus. Anfragen von Kolleginnen und Kollegen richten sich mit größter Selbstverständlichkeit regelmäßig darauf, ob man nicht mit einem Filmvorschlag zur Abrundung dieser oder jener Konferenz beitragen möge. An einen Vortrag zum Film selbst wird selten gedacht. Film hat selbst im akademischen Kontext oft den Status eines Beiwerks, einer schönen Ergänzung. Kurz: Er dient (wieder) der (illustrierenden) Unterhaltung. Die Etablierung der Filmwissenschaft und ihre Institutionalisierung in der Universität haben daran wenig geändert. Richard Dyer bezeichnete schon in den 1970er Jahren eine allgemein herrschende Abwertung der Kinokultur als Ausdruck einer Gesellschaft, in deren Hierarchien Freizeit und Genuss selbstverständlich hinter Produktion, Arbeit und Familie rangieren, obwohl viel Energie und Geld in beide investiert wird. „Time and again we are not told why Westerns are exciting [...], but instead are told that while they are exciting [...] the films also deal with history, society, psychology, gender roles, indeed the meaning of life.“⁴⁵ Vertraut ist mir ein Mechanismus, wonach ein Urteil über sogenannte Unterhaltungsfilm schnell gesprochen ist, häufig aber mit dem Zusatz versehen wird, dass XY – hier erfolgt in der Regel der Verweis auf einen ‚bedeutenden‘ Autorenfilm – ein wirklich guter Film sei. Ein Automatismus der Rechtfertigung des bürgerlichen Kunstverständnisses im Umgang mit *low pleasure*.⁴⁶

Unterhaltung wird von der Frankfurter Schule bis zur Apparaturtheorie vor allem als Ideologie ernst genommen, den *cultural studies* gilt sie mitunter als Ermächtigungsinstrument Marginalisierter. Psychoanalytische Filmtheorie entgeht mit dem geteilten Vokabular der Stigmatisierung, die die Nähe zum ‚billigen‘ Gegenstand der leichten Massenunterhaltung provozierte und produzierte. Für die Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre war es neben der ‚Kunst‘

⁴⁵ Richard Dyer, „Introduction“, in: ders., *Only Entertainment*, London, New York, NY, 1992, S. 2.

⁴⁶ Umgekehrt gibt es Automatismen in den Reaktionen von Usern auf YouTube, die genau auf dieser Plattform keine Kunst erwarten. Angesichts eines bekannten Experimentalfilms, *Arnulf Rainer* von Peter Kubelka, wurde, etwas ungehalten, auf technisches Versagen getippt: „Looks like someone had a lotta trouble getting the film started. In fact it never did start at all. Maybe you don't know to work the equipment. How extremely lazy and sloppy! Plainly you didn't even bother to check the video before uploading it here for public viewing. How embarrassing! Well now I've checked it for you and it's a botch, an erroneous waste print. Why don't you throw it out and replace it with the real, proper copy of whatever it was we were supposed to see.“ Online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013. Ein Kommentar geht auf die scheinbar automatische Vorerwartung des Users ein: „I dont know what kind of videos you expect youtube to have, but actually you can have fine art in here as well.“ Ebd.

des Films in der sogenannten Autorentheorie vor allem der Rekurs auf französische Ausprägungen der Psychoanalyse, der erlaubte, statt von vulgärem Vergnügen – nebenbei: durchaus ein legitimes Forschungsfeld für die Psychoanalyse – von „Lust“ oder „Begehren“ zu sprechen.⁴⁷ Buchtitel wie *Subversive Pleasures*, *Guilty Pleasures*, *The Terror of Pleasure*, *Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, *Masochism and the Perverse Pleasures of Cinema*, *Peculiar Pleasures* spiegeln die Resonanz, die der Begriff auslöste. *Pleasure* wird unter Rückgriff auf Bakhtin ‚karnevalesk‘ und radikal, Barthes *plaisir* wird von *jouissance* unterschieden; so wird ganz deutlich, dass in diesen Diskursen von Unterhaltung und ihren Vergnügen nicht mehr die Rede ist.

VI. Lust und Lehre

Ich möchte auf eine Besonderheit meiner Situation als Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Paderborn eingehen. Dort habe ich zwei 16 mm-Filmarchive angelegt. Film in Rollen, die in gekühlten Räumen lagern und regelmäßig im Unterricht zur Aufführung kommen. Ein Archiv versammelt Kopien zum Lehrfilm, ein anderes widmet sich dem Experimentalfilm von Filmemacherinnen in der Bundesrepublik.⁴⁸ Beide Archive, streng genommen sind es Sammlungen, verfolgen, obwohl es sich um verschiedene Genres handelt, vergleichbare Anliegen – die Entautomatisierung des Sehens. Mit dem Einsatz des Experimentalfilms in der Lehre werden bestimmte Automatismen in der Wahrnehmung erschüttert und sogenannte Basiskomponenten des Mediums geklärt, indem die Aufmerksamkeit weg vom Informationsgehalt der Filme auf materielle Grundlagen des Films gelenkt wird. Formate, Substanzen, Beschichtungen werden erörtert, Farbe und Farbverfahren vorgestellt, auf Materialqualitäten geachtet. Wurde der Film oft projiziert oder zum Beispiel erst ab einer bestimmten Stelle projiziert? Das kann man an Materialveränderungen erkennen. Die Studierenden achten plötzlich auf Licht(setzungen) und Bewegungen, aber auch auf Lichtqualitäten und Bewegungsformen. Die erlernte kognitive Kompetenz narrativer Entschlüsselung und das Vorverständnis von Film als Erzählung in bewegten Bildern (in Spielfilm wie Dokumentarfilm) relativiert sich bei der Erschließung und Wahrnehmung von Material, das mit den Begriffen des Narrativen und Dramaturgischen nicht in seinen filmischen Dimensionen erfasst, sondern lediglich formalistisch be-

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 6: „For pleasure to enter into academic discourse, it was necessary for it to be transformed into a topic appropriate to academia; it had to be made serious. Indeed, within academic film theory, the very use of the term ‚pleasure‘ has served to promote that seriousness. It is significant that film theory speaks of a discourse of pleasure as opposed to [...] ‚distraction‘, ‚entertainment‘ and ‚fun‘.“

⁴⁸ Zu diesem Archiv ist 2013 eine Publikation erschienen: Annette Brauerhoch/Florian Krautkrämer/Anke Zechner (Hg.), *material, experiment, archiv – Experimentalfilme von Frauen*, Berlin, 2013. Die Internetseite findet man unter www.experimentalfilmarchiv.de.

herrscht werden kann. Lehrfilme werden so ent- und dekontextualisiert und gewinnen, ihrem ursprünglichen Raum und Ziel entwendet, neue Qualitäten, die dem ursprünglichen Ziel der Wissensvermittlung zuwiderlaufen. Plötzlich herrscht Begeisterung über ein leuchtendes Orange, während der Film doch eigentlich Geburtsvorbereitungen zum Thema hat, oder Freude über tanzende Laufstreifen und verregnete Kopien, die auf zahlreiche Einsätze im Unterricht verweisen. Ist dieser Fokus auf Materialqualitäten und ein ‚Sehen gegen den Strich‘ im pädagogisch orientierten Lehrfilm ungewöhnlich, so liegt er in den Experimentalfilmseminaren nahe, um filmästhetische Komponenten herauszuschälen, die der Spielfilm – oft von der Narration maskiert – zwar in sich trägt, aber nicht zum Thema macht. Kamerabewegungen, Bewegungsabläufe und Geschwindigkeiten der profilmischen Situation, Komponenten der optischen Bearbeitung oder der Projektion, die Wirkung von Perspektiven und Einstellungsgrößen, filmische Raumdimensionen und Größenverhältnisse im Bild, Möglichkeiten von Montage und Schnitt, Zeit und Sequenzialität sind, verallgemeinert gesprochen, scheinbar nur Mittel (zum Zweck der Erzählung) im Spielfilm und Selbstzweck im Experimentalfilm. So thematisieren und provozieren Experimentalfilme qualitative Wahrnehmung: Intensität und Nuancen von Hell- und Dunkelkontrasten, die ‚Färbung‘ von Tönen, Geräuschen und Klängen, die Eleganz von Linien und Konturen, die Vielfalt und Haptik von Strukturen, Texturen und Farbigkeiten. Zur Farbe wiederum gehören beispielsweise Objektfarben, Materialfarben, Lichtfarben, technische Farbverfahren, Projektionsfarben, Kopierfarben. All diese Elemente des Films nimmt die Wahrnehmung (unbewusst) auf, der Filmwissenschaftler bzw. die Filmwissenschaftlerin bewusster als der Amateur. Die Seminare dienen dazu, diese Wahrnehmungen als ästhetische bewusst zu machen. „In der Schau“, so Musil, „entfaltet der Film [...] die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welches alles Daseiende hat – gleichsam unter Glas gesetzt [...]“⁴⁹ Für Dulac strahlt aus Film das Unwägbare, der „Kunst, die ihre Grenzen nicht in einem Klumpen Ton hat, in einer Leinwand, in festgelegten Linien, in Wörtern, die das Leben gefangen setzen, in dem engen Kanal eines Satzes [...]“⁵⁰

Sprache hingegen zwingt das Wahrgenommene ebenso in ein Korsett wie Konditionierungen durch Wahrnehmungsmuster. Diese aufzubrechen gelingt vor allem dem Experimentalfilm, eine Sprache der Beschreibung für das anders Wahrgenommene zu entwickeln, ist wiederum eine Aufgabe und Lust der Lehre. Doch wo bleibt die Illusion?

Ein Experimentalfilmemacher, der in Seminaren sehr gut ankommt und mit dessen Filmen man sofort die Berührungsängste vor der Sperrigkeit und (scheinbaren) Unverständlichkeit von Experimentalfilm (eine weit verbreitete

⁴⁹ Robert Musil, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: ders., *Gesammelte Werke 8, Essays und Reden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Berlin, 1978 [1925], S. 1148.

⁵⁰ Vgl. Germaine Dulac, „Das Wesen des Films: die visuelle Idee“, in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 52-55: 55.

Scheu unter Studierenden) aufhebt, ist Martin Arnold. Seine Filme untergraben die ‚automatische‘ Befürchtung, dass Spielfilme zwar unterhaltsam sind, aber keinen kulturellen Mehrwert bieten, während Experimentalfilme zur Kunst gehören, aber mit ihren Strategien und Anliegen der Desillusionierung, Dekonstruktion und Selbstreflexivität einer profanen Schaulust eher abträglich sind. Arnold löst mit dem Sehvergnügen, das seine Filme bereiten, die Dichotomisierung von Avantgarde und Massenkultur auf. Die Filme werden als die erfolgreichsten Experimentalfilme Österreichs bezeichnet und haben mehrere Auszeichnungen gewonnen. Scott MacDonald, ein Chronist des internationalen Experimentalfilmschaffens, lobt die ungewöhnliche Kombination von Analyse und Vergnügen: „To discover an avant-garde filmmaker who is able to combine theoretical and formal sophistication *and* widely accessible pleasure always seems something of a miracle.“⁵¹ Da ist sie wieder, die Lust, doch haben wir es an dieser Stelle offenbar nicht mit den *guilty pleasures* des Unterhaltungskinos zu tun.⁵²

Martin Arnold beschreibt sein Verfahren, bei dem er kurze Sequenzen aus beliebigen Hollywoodfilmen vor allem der 1950er Jahre am optischen Printer um ein Vielfaches dehnt, als „Rache an der Filmgeschichte“⁵³. Für *Pièce Touchée* wurden 18 Sekunden eines (gefundenen und unbekanntenen) Hollywoodunterhaltungsfilms nach einem genauen Plan in einer Vorwärts-Rückwärts-Bewegung an einem handgefertigten optischen Printer so in Einzelkadern montiert, dass daraus 16 Minuten wurden. Nach einem mathematischen Verfahren, das, wie Gertrud Koch es formulierte, der Zellteilung gleichkommt⁵⁴, dringt Arnold damit quasi zum Kern eines dem Film Eingeschriebenen vor, das normalerweise in der automatischen Vorwärtsbewegung des Films und der Illusionswahrnehmung verborgen bleibt. Die Stars des Originals werden zu

cinematic puppets, and as [...] original soundtracks go through the same forward-backward process, they become a hectic, stammering accompaniment to the tightly choreographed twitches and ties of actors. What was cute, peppy and

⁵¹ Martin Arnold/Scott MacDonald, „Sp...Sp...Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold“, in: *Film Quarterly* 48, 1 (1994), S. 2-11: 2. [Herv. i. O.]

⁵² *Pièce Touchée*, USA 1990, 16 mm, 16 min., Regie: Martin Arnold, z. B. hat einen eher unbekanntenen *Film noir* der 50er Jahre zum Ausgangspunkt und benützt davon eine sehr kurze Sequenz, in der ‚Nichts‘ passiert: Eine Frau sitzt auf dem Sofa und liest, ein Mann kommt offenbar von der Arbeit nach Hause, öffnet die Wohnzimmertür, nähert sich ihr, um ihr einen Kuss auf die Wangen zu geben, während sie ihm ihr Gesicht entgegen hält. Diese kurze Sequenz wurde in schnell hintereinander folgende Einzelbilder aufgelöst und in einer Vorwärts- Rückwärtsbewegung so neu montiert, dass aus dem Schnipsel ein spannender, teils auch unheimlicher Film wird, dessen ‚Inhalt‘ sich in einem ‚zwischen den Bildern‘ enthüllt. *Pièce Touchée* ist ein Film, in dem das Geschlechterverhältnis als automatisiertes Körperverhalten auf den Punkt gebracht wird, während gleichzeitig die Raumillusion, die jeder Spielfilm herstellt, kollabiert.

⁵³ Arnold/MacDonald (1994), Sp...Sp...Spaces of Inscription, S. 4.

⁵⁴ Gertrud Koch, „Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: dies./Voss (Hg.), ... *kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69: 58.

sentimental in the original films now reveals dissonant undertones of oedipal passion and other barely controlled desires.⁵⁵

Die Verlebendigung unbewusster Wünsche geht auf Kosten der technisch-manipulativen Automatisierung der Gesten der Schauspieler, eine Automatisierung, die den Gesten selbst schon eingeschrieben war, doch unbewusst blieb.

Die Metapher des Maschinellen, das Lebendiges hervorbringt, wird vom Verleiher der Filme selbst bewusst eingesetzt:

Arnold has constructed [...] a cinema machine [...] an apparatus that writes and rewrites memories on the surfaces of film. Arnold's cinema functions by incorporating exterior forces, an outside source of energy that presses upon the projected images. In turn, the machine exports text, forming a kind of open economy.⁵⁶

Das ästhetische Muster des klassischen Erzählkinos, für das der Eindruck geschlossener Handlungssegmente im *continuity editing* und die Evozierung fließender, kontinuierlicher Bewegung so bedeutsam sind, wird genau an den Stellen, die die Bewegungszusammenhänge herstellen, reflexiv gebrochen.⁵⁷ Neben der slapstickartigen Komik, die die verfremdeten ‚unnatürlichen‘ Bewegungen hervorrufen,⁵⁸ wird latente Bedeutung aus konventionalisierten Standardsituationen hervorgerufen oder erzeugt. Das macht vertraute Handlungsschemata fremd – aber wird damit auch eine entautomatisierte Wahrnehmung ermöglicht? Ist nicht die ‚Rache an der Filmgeschichte‘ auch eine Rache an der Illusionsmaschine, die uns in fortlaufender Projektion automatisch mit sich fortzieht?⁵⁹ Die Filme lassen sich an die Bewegungsstudien von Muybridge zurückbinden, doch im Unterschied zu diesen geht es in ihnen entgegen allem ersten Anschein nicht so sehr um (Film-)Analyse, sondern um die Erzeugung einer neuen, ‚bewegenden‘ Geschichte. Die Bilder werden dekonstruiert, um in trivialen Alltagsschnipseln, scheinbar belanglosen Momenten melodramatischen Gehalt hervorzutreiben, Drama, Psychodrama stellt sich ein. Dabei entsteht die Frage, ob das Arnold'sche Experiment den Automatismus, mit dem

⁵⁵ Wees (2002), *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films*, S. 14.

⁵⁶ Akira M. Lippit, „Martin Arnold“, in: *Canyon Cinema*, online unter: <http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=13>, zuletzt aufgerufen am 13.01.2012.

⁵⁷ Vgl. Koch (2006), *Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik*, S. 58.

⁵⁸ An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass sich die Theorie der Komik genau an einem wahrgenommenen Automatismus von Bewegungsabläufen entwickelt hat. Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen*, Darmstadt, 1988.

⁵⁹ Vgl. dazu Peter Gidal, „Technology and Ideology in/through/and Avantgarde Film: An Instance“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 151-165: 156. Die Tatsache, dass sich die automatisierte entautomatisierende Wahrnehmung seiner Filme so unterhaltsam im Unterricht einsetzen lässt, hat zur positiven Evaluation von Arnold als Professor an der University of Binghamton beigetragen. Vgl. hierzu ein Interview mit dem Filmemacher unter <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gespraech-arnold/>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.

in Bildern erzählt wird, ändert. Ist es nicht eher so, dass das Experiment damit endet, dass eine andere Geschichte erzählt wird?



6, 7 und 8 – Martin Arnold, *Pièce Touchée*, USA 1990

Wenn dem so wäre, dann würden sich seine Filmexperimente eigentlich dem Unterhaltungskino annähern (dafür spricht in gewisser Weise die Beliebtheit seiner Filme), ohne allerdings dessen Illusionen zuzulassen. Liegt die Unterhaltsamkeit in der Erzeugung eines neuen narrativen Zusammenhangs, der gleichzeitig Automatismen bloßstellt? Und was passiert mit den „Zuckungen der Zuschauer“⁶⁰, wenn solche externalisiert in den Filmfiguren verfremdet als reine Mechanik zur Schau gestellt werden? Es bedarf womöglich nicht unbedingt der Methoden des strukturellen Films, um verschiedene Lesarten eines Films zu ermöglichen, auch ohne seine Strukturen aufzubrechen und unbewusste Dynamiken vorzuführen. Der profane Spielfilm, das Unterhaltungskino birgt dieselben Möglichkeiten: nicht als künstlerisches Verfahren, sondern als Tätigkeit der Zuschauer.

Die vom Zuschauer im Illusionskino erbrachte Ergänzungsleistung versagt angesichts einer Dekonstruktion, wie sie Martin Arnold vornimmt. Die Bedingungen der Verdichtung, Verschiebung – Vorgänge die sich auch im Traum abspielen –, der Rhythmik und Monotonie, die Musil für eine gelungene ästhetische Gestaltung ausmachte, und die dazu führen, dass die präsentierte Suggestion durch Herabdrücken der seelischen Umgebung überwertig gemacht wird⁶¹, liegen in der Anordnung bei Arnold genau nicht vor, sondern bilden den Ausgangspunkt der Analyse, die versucht, sie bloßzulegen. Für Projektion ist dann kein Raum mehr, sie wird ausbuchstabiert. In dem Moment gerät die Kunst Arnolds zum Abstrakt-Leblosen und sein Gegenstück, das Illusionskino zum Plastisch-Lebendigen. Wir haben es dabei mit mehrfachen Vorgängen der Projektion zu tun: Derjenigen, die sich im Film sedimentiert, der des technischen Vorgangs und jener der Zuschauer, die im dunklen Kinosaal sich zwar der Differenz zwischen Leinwandgeschehen und empirischer Wirklichkeit latent gewahr bleiben, jedoch diese im Bewusstsein abdrängen (während sie im Falle Arnolds ständig präsent bleibt) zugunsten einer „projek-

⁶⁰ Vgl. Holl (2002), *Kino, Trance und Kybernetik*, S. 22.

⁶¹ Musil (1978), *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1141.

tiv ergänzenden Wahrnehmung des Leinwandgeschehens.⁶² Diese Ergänzung dient aber nicht nur der mimetischen ‚Realisierung‘ des Films.

VII. Vorgänge im Dunklen

Technische Voraussetzung für diese multiplen Projektionen bilden Malteserkreuz und Flügelblende. Sie produzieren mehrfache Unterbrechungen des Wahrnehmungsvorgangs und erzeugen und erlauben so

eine innere Leere, die unabhängig von den konkreten Filminhalten einen affektiven Erregungszustand wachruft. [...] Dadurch ist dem Filmzuschauer eine synästhetische Empfänglichkeit eigen, die sich von dem außenorientierten Wahrnehmungstyp der Wachheit unterscheidet.⁶³

So fasst ein Psychoanalytiker die Situation im Kino zusammen. Wir verneinen diese Beschreibung zu kennen, sie erinnert an Baudrys Höhlengleichnis. Doch im Zusammenhang mit den Experimenten der strukturellen Filmemacher wie Jacobs und Arnold ist interessant, dass das Augenmerk im Weiteren nicht auf Regression, Traumzustand oder Halluzination liegt, sondern auf dem durch den stroboskopischen Effekt erzeugten Dunkelanteil in der Projektion, der technisch erzeugt, innere Erlebnisströme provoziert, die mit den Filmbildern amalgamieren.

„Wenn“, so Leuschner,

aus der Summe der schnell aneinandergereihten Kaderinhalte eine bewusste Wahrnehmung nun bewegt erscheinender Objekte konstruiert wird, kann man mit gleichem Recht vermuten, dass jene durch Malteserkreuz und Flügelblende erzeugten unverstandenen Einzelmomente ebenfalls zusammengezogen werden⁶⁴

und einen vorbewussten Wahrnehmungsstrang bilden, in dem „die Welt im Dunklen liegt“.⁶⁵

Das Stroboskopische am Bewegungssehen geriet in der Kinotheorie immer wieder zugunsten einer (sowieso infrage gestellten) Nachbildtheorie des Kinosehens (ein weiterer Automatismus der Filmtheorie) in Vergessenheit. Ein frequenzorientiertes Projekt, so Ute Holl, wie es seit Helmholtz für die Akustik existiert, fehlt für die Optik.⁶⁶

Jacobs, Arnold und andere arbeiten mit filmischen Frequenzen, aber sie belassen sie nicht im Dunklen. Was sie mit ihren zum Teil ganz mathematischen Verfahren erzeugen, ist ein Mechanismus, der dem Vorgang des Films qua

⁶² Voss (2006), *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 78.

⁶³ Wolfgang Leuschner, „Was uns süchtig nach Filmbildern macht“, in: *Psyche* 12 (2007), S. 1189-1210: 1189.

⁶⁴ Ebd., S. 1193.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Ute Holl, „Immersion oder Alteration: Tony Conrads Flickerfilm“, in: *montage AV* 17, (2008), S. 109-119: 117.

Technik/Apparatur innewohnt. Doch die Selbstvergessenheit, die das Illusionskino damit befördert, wird im strukturellen Experimentalfilm nicht unbedingt zugelassen, ihm geht es darum, das Unsichtbare sichtbar zu machen, das Dunkle zutage zu fördern und es damit aber auch in seiner Bedeutung festzulegen. Doch selbst in der Illusion, so Leuschner, gelingt die Hinwendung zur bewussten Wahrnehmung der Filmbilder nur unvollkommen, die Dunkelfelder erregen innere Vorgänge, die eine Verbindung mit dem Film eingehen. Der Zuschauer selbst wird so zum ‚Film‘-Projektor.⁶⁷

Kino ist kein Apparat, der von Automatismen entlastet und einen Flucht- und Ausnahmbereich zur Verfügung stellt – dies impliziert die Rede von der Traumfabrik und der Illusionsmaschine – sondern eine Anordnung, ein Apparat, eine Maschine, die den Automatismus in sich trägt und gleichzeitig eine Schwelle bildet, einen Übergang, einen Grenzbereich für eine Migration zwischen Automatisierung und Entautomatisierung.

Die Illusion der Zuschauer im Kino erscheint dann „als eine Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager.“⁶⁸

Literatur

- Allen, Richard, „Representation, Illusion, and the Cinema“, in: *Cinema Journal* 32, 2 (1993), S. 21-48.
- Anderson, Kevin Taylor, „About Cinesthetic Memory“, in: *Cinesthetic Memory. Examining the Symbiotic Relationship between Film, Culture, and the Body* (Blogeintrag vom 27.07.2010), online unter: <http://cinestheticmemory.blogspot.de/2010/07/cinesthetic-memory-presents-news-on-my.html>, zuletzt aufgerufen am 29.07.2013.
- Arnold, Martin/MacDonald, Scott, „Sp...Sp...Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold“, in: *Film Quarterly* 48, 1 (1994), S. 2-11.
- Bergson, Henri, *Das Lachen*, Darmstadt, 1988.
- Brauerhoch, Annette/Krautkrämer, Florian/Zechner, Anke (Hg.), *material, experiment, archiv – Experimentalfilme von Frauen*, Berlin, 2013.
- Comolli, Jean-Louis, „Machines of the Visible“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 121-143.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M., 1991.
- Dulac, Germaine, „Das Wesen des Films: die visuelle Idee“, in: *Frauen und Film*, 37 (1984), S. 52-55.
- Dies., „Das Kino der Avantgarde“, in: *Frauen und Film* 37 (1984), S. 56-62.
- Dyer, Richard, *Only Entertainment*, London/New York, 1992.

⁶⁷ Vgl. Leuschner (2007), Was uns süchtig nach Filmbildern macht, S. 1194.

⁶⁸ Musil (1978), Ansätze zu neuer Ästhetik, S. 1154.

- Feldman, Seth, „Peace between Man and Machine“. Dziga Vertov's The Man with a Movie Camera“, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary, Film and Video*, Detroit, MI, 1998, S. 40-54.
- Gidal, Peter, „Technology and Ideology in/through/and Avantgarde Film: An Instance“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London, 1980, S. 151-165.
- Hoffmann, Christoph, „Heilige Empfängnis‘ im Kino. Zu Robert Musils ‚Die Verwirrungen des Zöglings Törleß‘ (1906)“, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, 1994, S. 194-211.
- Holl, Ute, „Immersion oder Alteration: Tony Conrads Flickerfilm“, in: *montage AV* 17, 2 (2008), S. 109-119.
- Dies., *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin, 2002.
- Ketabgian, Tamara, *The Lives of Machines. The Industrial Imaginary in Victorian Literature & Culture*, Ann Arbor, MI, 2011.
- Kluge, Alexander/Bustellin, Alf (Hg.), *Bestandsaufnahme: Utopie Film*, Frankfurt/M., 1983.
- Koch, Gertrud, „Müssen wir glauben, was wir sehen. Zur filmischen Illusionsästhetik“, in: dies./Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 53-69.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Frankfurt/M., 1985.
- Leuschner, Wolfgang, „Was uns süchtig nach Filmbildern macht“, in: *Psyche* 12 (2007), S. 1189-1210.
- Lippit, Akira M., „Martin Arnold“, in: *Canyon Cinema*, online unter: <http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=13>. zuletzt aufgerufen am 13.01.2012.
- McCall, Anthony, „Line Describing a Cone“, in: *Harvard Film Archive*, online unter: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprijun/mccall.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.
- Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina, „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, in: dies. (Hg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln, 1999, S. 65-93.
- Mulvey, Laura, „Visuelle Lust und narratives Kino“ [1975], in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/M., 1980, S. 30-46.
- Musil, Robert, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: ders., *Gesammelte Werke 8, Essays und Reden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, 1978 [1925].
- Nichols, Bill/Lederman, Susan J., „Flicker and Motion in Film“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, New York, NY, 1980, S. 96-105.
- Rall, Veronika, *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*, Marburg, 2011.
- Rogowski, Christian, „Ein andres Verhalten zur Welt. Robert Musil und der Film“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23 (1992), S. 105-119.
- Schlüpmann, Heide, *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Basel, 2002.
- Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 71-86.
- Wees, William, „The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avantgarde Found-Footage Films“, in: *Cinema Journal* 41, 2 (2002), S. 3-18.

Internetquellen ohne Autorennennung

- „Morgan Fisher. Projection Instructions“, in: *Arsenal. institut für film und videokunst*, online unter: http://films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1842/lang/de_DE, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.
- „Interview mit Martin Arnold“, online unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-arnold/>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.
- „Kommentare zum Film *Arnulf Rainer* auf YouTube, online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=iw1DVtFAz64>, zuletzt aufgerufen am 19.01.2013.

Filme

- Arnulf Rainer*, Österreich 1960, 16 mm, 7 min., Regie: Peter Kubelka.
- Capitalism: Child Labor*, USA 2007, 16 mm, 14 min., Regie: Ken Jacobs.
- Line Describing a Cone*, USA 1973, 16 mm, 30 min., Regie: Anthony McCall.
- Pièce Touchée*, USA 1990, 16 mm, 16 min., Regie: Martin Arnold.
- Projection Instructions*, USA 1976, 16 mm, 4 min., Regie: Morgan Fisher.