

RAMÓN REICHERT

**Im Kino der Humanwissenschaften.
Studien zur Medialisierung
wissenschaftlichen Wissens**

[transcript]

Einführung

»Eine Kamera könnte jeden, der sich in ihrem Blickfeld befände, aufnehmen und sein Verhalten enthüllen.«

William Henry Fox Talbot, Der Zeichenstift der Natur

»Die Sichtbarkeit ist eine Falle.«

Michel Foucault, Überwachen und Strafen

Die Kinematographie und die Wissenschaften vom Menschen etablierten am Ende des 19. Jahrhunderts eine Blickanordnung zwischen einem Subjekt, das vorgab, alles zu sehen, selbst aber unsichtbar blieb und einem Anderen, der von ihm gesehen wurde, selbst aber den Blick des Forschers nicht erwidern sollte. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen fotografische Medien einen zunehmenden Stellenwert im Rasonnieren über den Menschen ein und hegemoniale Wissenschaftsnarrative reklamierten das Monopol auf universelle Sichtbarmachung. In Diskurse der Spurensicherung und Beweisführung eingeschlossen, erlangten Fotografie und Film Definitionsmacht in den Registrierungstechniken und Identifikationsprozeduren unterschiedlichster Menschenversuche.

Bereits um 1900 prägte natur- und humanwissenschaftlicher Pragmatismus die technische Modernisierung des kinematographischen Sehens. Der forschende Blick durch die Kamera sah auf die Andersartigkeit einer künstlichen Welt, von der er sich fasziniert distanzierte. Ihre ersten Anwendungen hatte die humanwissenschaftliche Kinematographie in der Physiognomie, der Medizin, der Psychiatrie, der Psychotechnik, der Anthropometrie, der Neurologie, der Ethnologie und im militärischen Bereich. Arme, Kranke, Verletzte, Delinquente, Wilde und Untergebene waren die Anderen, von denen die ersten ›wissenschaftlichen‹ Aufnahmen angefertigt wurden. Waren es infame Menschen, die als erste Motive in den Zielvorrichtungen der Kamera auftauchten (Foucault 2001)? Wir wissen es nicht, denn im Unterschied zum schriftlichen Verhörprotokoll verschwanden sie beinahe spurlos aus der Geschichtsschreibung. Überliefert wurde ein Filmarchiv der Gesten und Symptome, aber kein Archiv der Identifizierung. Wie können wir diese Ordnungen der Sichtbarmachung durchkreuzen und das unsichtbare Subjekt des Blicks und seine Projektionen zum Thema machen?

Aus der Sichtweise der Filmgeschichtsschreibung haben das Kino und die Wissenschaft bis heute eine verheimlichte und künstlerisch wertlose Beziehung geführt (Bazin 2004: 48). Beinahe unbemerkt blieb daher, dass zwischen Jahrmarkt und Laboratorium ein intermediales Band existierte, auf dessen Grundlage – und vor dem Hintergrund der empirisch-analytischen Wissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts – ein experimentelles Spiel mit Zeittransformationen entfesselt wurde. Seit ihren ersten Versuchen oszillierte die Kinematographie zwischen wissenschaftlichen, künstlerischen und technischen Diskursen. Gemeinsam mit der Malerei, der Photographie und den anderen schönen Künsten versuchte die sich in der wissenschaftlichen Praxis Rang und Namen erobernde Kinematographie flüchtige und für das menschliche Auge kaum wahrnehmbare Phänomene *sicht-* und *sagbar* zu machen. Ermöglicht wurde die experimentelle Kinematographie durch die Sensibilisierung der fotografischen Emulsion und vermittels der Mechanisierung und Dynamisierung der Aufnahme von 12 B/s auf 500 B/s in zwei Jahrzehnten. Die sich ›wissenschaftlich‹ titulierende Kinematographie etablierte eine neuartige skopische Ordnung, die dem menschlichen Blick die souveräne Beherrschung des optischen Wissens entzog. Die ersten Forschungsfilm am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten eine Vielzahl experimenteller Techniken und operierten etwa mit Mehrfachbelichtung, mikro- und makroskopischer Bildfixierung, Zeitdehner und Zeitraffer. Mit ihren schnellen Verschlusszeiten unterliefen die neuen Medien die Trägheit der menschlichen Retina, und der menschliche Beobachter – einst Garant wissenschaftlichen Erkenntnisvermögens – wurde seinerseits als Subjekt der Ermüdung diskursiviert (Rabinbach 2001). Entlang der historischen Krise der Wahrnehmung »fand eine philosophisch-ästhetische inspirierte Suche nach dem Erkenntnismoment des Kinos erstmals zur Wissenschaft« (Schlupmann 2002: 148) und bevollmächtigte »Maschinen der Sichtbarmachung« (Comolli 1980: 121–143) mit der Beobachtung einer Wirklichkeit, die der Mensch nicht mehr beherrschen sollte. Filmische Visualisierungsverfahren wie Zeitraffung und Zeitdehnung dezentrierten die Anmaßungen neuzeitlicher Wahrnehmungskultur (z.B. das zentralperspektivische Sehen). Damit kündigte sich eine Medialisierung menschlicher Wahrnehmung nach dem Vorbild der Kinoapparatur an. 1900 hielt Henri Bergson am Collège de France eine Vorlesung über den »kinematographischen Mechanismus des Gedankens« (Bergson 1907: Kap. 4) und setzte erstmalig eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem filmischen und dem psychischen »Apparat«. In Theorien wie Bergsons »L'évolution créatrice« (1907) nahm das Medium Kino bereits einen zentralen Stellenwert im Analogie-Modell wissenschaftlicher Wahrnehmung ein. Diese historisch folgenschwere Analogie wurde von Hugo Münsterbergs psychologischer Studie »The Photoplay« (1916) aufgenommen – bis heute wird in der Tradition der Apparaturtheorie der späten sechziger und siebziger Jahre (Baudry 1970, 1975) und psychoanalytischer (Altman 1977: 257–272) und feministischer Filmtheorien (Rose 1980: 172–186) der Kinoapparat als Transforma-

tionsmaschine zur Organisation psychischer Dispositionen und Blickstrukturen verstanden.

Von den neuen bildgebenden Medien erwartete man sich einen artifiziellen Realismus, der mit den Gesetzen der Alltagswahrnehmung grundlegend brechen sollte. Es etablierte sich ein mediales Dispositiv, in dem der Diskurs der Wahrheit mit der Materialkultur des mechanischen Filmtransports, der passenden Einstellung und der optimalen Beleuchtung verwoben wurde. Das sich neu formierende Kino-Dispositiv der Wissenschaften zielte jedoch weniger auf das statisch-mimetische Abbild, sondern vielmehr auf das künstlerische Potential schöpferischer Zerlegung und Zergliederung der anvisierten Phänomene (Giedion 1994: 45–50; Mandel 1987). Zu Zwecken der Beobachtung, Aufzeichnung, Demonstration, Instruktion und Optimierung menschlicher Tätigkeiten wurde um die Jahrhundertwende ein Arsenal technischer Medien, darunter an prominenter Stelle die Serienphotographie, der Chronograph und die Kinematographie eingesetzt. Mit der Befähigung zur diskreten Zerlegung menschlicher Bewegungen wurde die Kinematographie zum visuellen Machtinstrument in einer Vielzahl human- und naturwissenschaftlicher Disziplinen (vgl. eine der ersten Anwendungen bei Marinesco 1900: 176–183). Forscher aus den Bereichen der Medizin, Biologie, Ethnologie, Psychiatrie, Neurologie und den Arbeits- und Kriegswissenschaften nutzten den kinematographischen Apparat als Instrument zur »photographischen Festlegung von Bewegungsvorgängen« (Lassally 1919: 9) und bedienten sich dabei der naturwissenschaftlichen Methoden *Experiment*, *Messung* und *mathematischer Analyse* (vgl. Sarasin 2004: 61–99). In diesem messend-analytischen Kontext wurde – nach dem Vorbild der chronographischen Methode – der Film zum *Studium* des Menschen eingesetzt. Mit der Projektion der filmischen Bewegungsstudien änderte sich die Situation für die Betrachter: auch im Kino zielte die Pädagogik des *Lehrfilms* auf die Disziplinierung gelehriger Blicke und auf den Lebenswandel seines Publikums.

Der Film, das Kino und die Humanwissenschaften bildeten ein Geflecht von medialen Technologien, Prozeduren der Macht und Praktiken der Wissensherstellung. Das Kino war in der Epoche des Frühen Films weit mehr als eine neue Technologie, die zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren genutzt wurde. Kino und Humanwissenschaften bildeten gemeinsam mit anderen Visualisierungstechniken ein *Dispositiv*, mit dem Subjekte im Rahmen unterschiedlicher medialer Settings vermessen, diszipliniert, motiviert, erthüchtigt, adressiert und normalisiert wurden. Die Praktiken der Normalisierung sorgten für die Ausweitung der Kontrolle auf offene Milieus (z.B. das Format des Haushaltsfilms, vgl. zur Theorie des Kontrolldispositivs Deleuze 1993: 254–262) und operierten dabei sowohl auf der mikrologischen (z.B. der wissensproduzierende und verhaltensdisziplinierende Arbeitsstudienfilm), als auch auf der makrologischen Ebene, etwa die nationalpädagogischen Medienformate, die sich an die Totalität der Bevölkerung wenden (vgl. zum Begriff der Regierungsmentalität Foucault 2000: 41–67).

Jenseits des Naturschönen und im Rückzug auf den impressionistischen Stil sollte sich der ›moderne‹ und ›zeitgemäße‹ Mensch mit der neuartigen Beweglichkeit des Blicks, dem »variablen Auge« (Aumont 1992: 80), versöhnen. Doch der anti-naturalistische Diskurs entzauberte schließlich auch die Innenwelt als letzte Bastion des Individuums. Und die neuen bildgebenden Medien deckten ein neues Reich menschlicher Unzulänglichkeit auf: das »Optisch-Unbewusste« (Benjamin 1977: 50; vgl. Krauss 1998). Es ist wenig verwunderlich, dass man diese Epoche später als die Entstehungsgeschichte des »menschlichen Motors« (Rabinbach 2001), eines modernen Menschen ohne Selbstbezug und ohne Bewusstsein, bezeichnen würde.

Seit Henry Fox Talbots »Zeichenstift der Natur« (1844) wurden den neuen Medien des 19. Jahrhunderts Fähigkeiten attestiert, die schriftkulturelle Idealvorstellungen tradierten und um graphische Metaphern wie etwa »Aufzeichnen«, »Schreiben«, »Datieren«, »Vermerken«, »Registrieren« kreisten. Derlei Deutungstraditionen, die ihren Ausgangspunkt in intendierten und komponierten Bildern suchten, um eine Nomenklatur technisch hergestellter Wissenschaftsbilder zu konstruieren, verbargen die andere Seite medialer Sichtbarmachung, die wenig Zusammenhängendes versammelte und vielmehr geprägt war von Unstimmigkeiten, Zwischenfällen und unverstandenen Schönheiten der unkomponierbaren Spur.

Die von Walter Benjamin für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts geltend gemachte »Krise in der Wahrnehmung« (Benjamin 1990: 141) lässt sich an der Literatur und der Malerei der frühen Moderne ablesen. Die am Status des Beobachters festgemachte Krise kann ebenso gut an der Experimentalkultur der Humanwissenschaften, philosophischen Untersuchungen, technischen Apparaten und nicht zuletzt an den narrativen Strategien der Kinematographie am Ende des 19. Jahrhunderts untersucht werden. Raum und Zeit wurden zum Experimentierfeld filmischer Repräsentation: die vermittels Kamera- und Schnitttechniken filmisch erzeugten Bildräume, Erzähltechniken und die Multiplizierung der Beobachterstandpunkte erzeugten eine neuartige visuelle Kultur, welche die Betrachter zwang, die zeiträumliche Diegese aus disparaten Elementen zu synthetisieren und zu ihren eigenen Vorstellungsbildern zu machen.

Alles, was sich filmen und damit auch beobachten ließ, vervielfältigte die Krise der Wahrnehmung und erweiterte das unabschließbare Feld des Beobachtbaren. Mit dem wissenschaftlichen Film beschleunigte sich die Medialisierung der Sinne in einem bis dahin ungeahnten Ausmaß. Wissenschaftliche Bilder und ihre Diskursgeschichte waren es, die künftig den alltäglichen Lebensstil, Großstadterfahrung und die Wahrnehmungskultur der Moderne prägen sollten. Der dokumentarische Film wurde im Kontext der Verwissenschaftlichung des Wissens erfunden und erhielt in diesem Zusammenhang seine historisch wirksamen Charaktermerkmale. Diese Stellung bedeutete für den Dokumentarfilm eine historische Erblast; hatte er doch ab nun die Reinheit des nicht-fiktiven Films zu garantieren. Diese

historische Verknüpfung prägt bis heute die stereotype Tradierung der Gegenüberstellung von fiktiven und nicht-fiktiven Film, was dazu geführt hat, dass die Auseinandersetzung dokumentarisierender Genres oder Medienformate mit ihrer eigenen Narratologie mehr oder weniger ausgeblieben ist.

Das Spiel mit kinästhetischen Wahrnehmungsversuchen erzeugte in der frühen Stummfilmzeit Berührungspunkte zwischen Jahrmarkt, Zirkus, Schule, Bildungsvereinen und Laboratorium: Visuelle Coups, demonstrative Showelemente und Interaktionen mit dem Publikum bildeten inszenatorische Bestandteile einer gemeinsamen Rhetorik. Am Ende des 19. Jahrhunderts kann das Kino insgesamt als eine Testsituation für eine sich wandelnde visuelle Kultur verstanden werden. Die Medialisierung der Sinne durch das Kino stand hier erst am Anfang. Erst im historischen Abstand erkannte der Typus des erkalteten Wahrnehmungssubjektes der 1920er Jahre im Kino einen Sammelbegriff für heterogene Praktiken, in deren Zentrum der Menschenversuch stand (Lethen 1994). Zwischen den Kriegen beschrieben Walter Benjamin und Ernst Jünger das Kino als einen bevorzugten Ort für ein Apperzeptionstraining (vgl. Köppen 2005: 82).

Mit seinem kommerziellen Erfolg veränderte sich das Kino als soziale Institution und wurde zum umkämpften Schauplatz medienökonomischer Strategien. Der Aufstieg des Kinos zum marktwirtschaftlichen Machtfaktor hatte für das Kinopublikum einschneidende Konsequenzen: Es wurde selbst zum Gegenstand humanwissenschaftlicher Forschung. Die Phase des Imagewechsels des Kinos vom billigen Spektakel für die Unterschichten zum achtbaren Freizeitvergnügen für die Mittelklasse forcierte die amerikanische Kino-Industrie in ihrem Streben nach Nobilitierung am Vorabend des Ersten Weltkriegs (Bowser 1990: 191). Der durch die filmwirtschaftliche Expansion des Kinos verursachte Strukturwandel des Publikums war ein schwer einschätzbarer Faktor für die führenden Filmgesellschaften. Um die erforderlichen narrativen Dimensionen der Stummfilmproduktion auf die neuen Publikumsschichten abstimmen zu können, suchten die großen Firmen der amerikanischen Filmkultur fieberhaft Methoden zur psychologischen Evaluierung der neuen Rezeptionsmuster. 1916 wurde der in Harvard lehrende Experimentalpsychologe und Kinotheoretiker Hugo Münsterberg mit einem Vertrag im Umfang von 2000 Dollar von *Paramount Pictures* beauftragt, psychotechnische Testverfahren zur Publikumsforschung zu entwickeln (vgl. Schweinitz 1996: 13–14). In der populärwissenschaftlichen Filmreihe in Magazinform mit dem Titel »Paramount Pictographs« entwarf Münsterberg eine Reihe von psychologischen Testfragen, die der Kinobesucher nach der Vorstellung selbst ausfüllen konnte (vgl. Carroll 1988: 489–499). Mit den von rivalisierenden Konzernen beauftragten humanwissenschaftlichen Versuchsreihen, wie sie Münsterberg durchführte, formte sich das Beziehungsgefüge von Medium und Beobachter zum Kreislauf wechselseitiger Überwachung und zu einer präkybernetischen Feedbackschleife: Beobachter (Publikum) werden seither beim Beobachten beobachtet (Forscher) und diese Beobachtungen (Forschungs-

bericht) generieren wiederum neue Elemente medialer Selbstbeobachtung (Filmproduktion). Der gemeinsame Ort von Kinematographie und Humanwissenschaften beschränkte sich also keineswegs auf das Laboratorium. Wie die frühe Anbindung der psychotechnischen Erforschung des Rezeptionsverhaltens im Kinosaal aufzeigt, richtete sich der forschende Blick nicht nur auf den Menschen als Objekt vor der Kamera, um sämtliche seiner Äußerungen zu vermessen, sondern die Kamera richtete sich schon sehr bald nach den ersten Experimenten des wissenschaftlichen Films auf die Zuschauer (Reichert 2006: 28). Als einer der ersten ließ Thomas A. Edison im Jahre 1906 ein Laboratorium zur Erforschung von Sehgewohnheiten einrichten. Im Rahmen langwieriger Testreihen wurden Schülerinnen und Schüler aufgefordert, sich mit der pädagogischen Optimierung des Schulsystems zu identifizieren und vor diesem Hintergrund die didaktischen Fähigkeiten der *Classroom Films* zu beurteilen (vgl. Slide 1992: 2f).

Bis in die jüngste Gegenwart der privaten Videoaufzeichnung firmiert die Kamera als ein Instrument der sozialen Überwachung und Kontrolle und taxiert ihr Gegenüber als ein Studienobjekt soziographischer Vermessung und das in Gang gesetzte humanwissenschaftliche Experiment der medialen Vermessung dauert an. Eine globale Feedbackschleife zwischen Casting Shows, Reality TV und dem Blockbuster-System transformiert die Kinoerfahrung in ein Testverfahren, verwebt den Alltag in eine scheinbar allgegenwärtige Experimentalisierung des Lebens (vgl. Pethes 2003: 165–194).

Zusammenfassend gesagt, ist diese medienwissenschaftlich und wissenschaftsgeschichtlich angelegte Untersuchung darum bemüht, die Verbindung von wissenschaftlichem Wissen und den Diskursen, Praktiken und Techniken seiner filmischen Medialisierung zu rekonstruieren. In diesem Konnex sollen die für die Produktion und Organisation von Wissen über den Menschen angewandten Medientechniken und ihrer Grundfunktionen *Aufzeichnen, Speichern, Übertragen* und *Merken* – vom Aufbau medialer Versuchsanordnungen bis zur Herstellung gelehriger Blicke – dargestellt werden. In der Weiterentwicklung der kulturalistischen Perspektive und deren Anwendung auf die Untersuchung filmischer Wissensproduktion wird hier darauf Wert gelegt, dass filmische Praktiken die Herstellung von Wissen nicht bloß *beeinflussen*, sondern *konstitutiv* bedingen. Die filmische Methode illustriert nicht einfach die Fakten und Sachverhalte der Wissenschaften, sondern bringt diese grundlegend hervor. Damit verkehren sich die Kräfteverhältnisse zwischen den Medien und den Wissenschaften. In den jüngeren Debatten wird verstärkt auf den Stellenwert medialer, ästhetischer und narrativer Techniken und Verfahren in den Diskursen und Praktiken der Wissensproduktion hingewiesen und in zahlreichen Einzelstudien herausgearbeitet (vgl. Stafford 1994; James 1999). Mit diesem Perspektivwechsel verschieben sich auch die Kräfteverhältnisse zwischen den Kulturwissenschaften und den Natur- und Humanwissenschaften. Kulturelle Praktiken und künstlerisches Wissen können damit von der Peripherie in

das vormals autonome Zentrum der Wissensproduktion gerückt werden (vgl. Bödeker 1999).

Demzufolge vermag die Wissenschaftsgeschichte ihren Gegenstand nicht mehr – in kategorischer Abgrenzung von kulturellen Praktiken – als der Geschichte und der Gesellschaft entthobene Rationalität exklusiv zu fixieren. Es ist nicht die Wissenschaft, sondern, im Anschluss an Michel Foucaults genealogischer Geschichtsschreibung, die technische Verfertigung des Wissens, das den historischen Gegenstand bildet (vgl. Foucault 1983). Als Genealogie des Wissens kann eine Methode gekennzeichnet werden, die mit einem teleologischen Entwicklungsdenken bricht und demgegenüber die Kontingenz und Singularität historischer Ereignisse und Phänomene hervorhebt. Eine in dieser Weise konzipierte Wissensgeschichte konzentriert sich auf die Problemstellung der Untersuchung der Medialität von Wissen und ihrer Ermöglichung und Herstellung von Wissensrepräsentation. Welche Funktionsweise und welchen historischen Stellenwert haben Medien und Instrumente, die an der Systematisierung und Ordnung des Wissens konstitutiv beteiligt sind? Wie können kulturelle Kontexte (Alltag) und Figuren der Reflexivität (Paratexte) und der Referentialisierung (Zitate) in die Interpretation medialer Artefakte einbezogen werden? Und nicht zuletzt: Wie können Grenzfiguren der Repräsentation aufgezeigt werden, die Entscheidungen und Unterscheidungen herausfordern, erschweren und unterlaufen?

Der Aussagewert der in experimentellen Anordnungen fabrizierten Bewegtbilder war oft diffus und unklar, weil Vergleiche mit anderen bildgebenden Medien aufgrund der Eigenwahrnehmung der filmischen Apparatur nicht möglich waren (vgl. Liesegang 1920: 38–44). Filmaufnahme und Kinovorführung führten unbekannte und vieldeutige Bilder in den Diskurs der Wissenschaften ein; deren Verwertung ergab hybride Konstellationen, in denen über die Glaubwürdigkeit unsichtbarer Phänomene und Unzulänglichkeiten mutmaßlicher Bildstörungen gerätselt wurde (vgl. zur Bildstörung in der Fotografie Geimer 2002: 313–341). Film, filmische Visualisierung und Kino sind nicht nur maßgeblich an der Formierung von Wissen beteiligt (vgl. Jones/Galison 1998), sondern befassen sich über die Geschichte und Theorie der Einzeldisziplinen hinausgehend mit der Neukonzeptionalisierung der Wahrnehmung und sind daher im Geflecht von Wissenschaft, Kunst und Technologie zu verorten. Der Umstand, dass Film in unterschiedlichen Fachdisziplinen vielfältige Funktionen innehat und als Instrument der Veranschaulichung, der Analyse und der Beweisführung dient, bildet den Ausgangspunkt einer systematischen Befragung seiner Herstellung und seiner historisch und sozial bedingten Gebrauchswesen. Vor diesem methodischen Hintergrund erstellt jedes der folgenden Kapitel unterschiedliche Konstellationen und Plateaus von Diskursen, Prozeduren und Techniken, die es jeweils erlauben, gemeinsame kulturelle Praktiken von Film und Wissenschaft sichtbar zu machen und vermeintlich ›unverrückbare‹ Ordnungen der Sichtbarmachung bildkritisch zu durchkreuzen.

Während im Produktionskontext des Wissenschaftskinos Film als ein fraglos gegebenes Abbildungs- und Aufzeichnungsmedium ohne historischen und sozialen Hintergrund zur Verfügung stehen scheint, unterminiert die Auffassung von Film als kultureller Institution den erkenntnisstiftenden Funktionalismus der Kamera im Labor. Gegen das durch Visualisierungen gewonnene Wissen kann demnach nicht nur ein wissenschaftskritischer Einwand reklamiert werden, sondern das Objektivitätspostulat und das Wahrheitsparadigma der Natur- und Humanwissenschaften insgesamt in Frage gestellt werden. Entgegen der Tradierung von Wissenschaft als »wahrer Geschichte« geht es hier nicht darum, die Wahrheit der Repräsentationen zu untersuchen, sondern bloß ihre Effekte (vgl. zu den Signifikationspraktiken im Lektüreprozess Mirzoeff 1999: 14–26). In diesem Zusammenhang steht die rhetorische Floskel der Korrespondenzbeziehung zwischen Medium und unverzerrter Wirklichkeit für eine bestimmte wissenschaftliche Strategie, mit Hilfe von Bewegtbildern die eigene soziale Position abzusichern. Im Namen der abstraktifizierten und empirisch gültigen Wahrheit zu sprechen hat folglich weniger mit dem außerfilmischen Referenten zu tun, als mit der Reproduktion männlich dominierter Machtstrukturen im wissenschaftlichen Feld. Soll die Analyse des wissenschaftlichen Films nicht die wissenschaftlichen Machtstrukturen affirmieren, die sie letztlich zu kritisieren beabsichtigt, muss sie mit genderbasierten Problemstellungen der *Politics of Representation* bereichert werden. Poststrukturalistische und geschlechtertheoretische Ansätze bewerten Repräsentationen als kulturelle Konstruktionen und nicht als Abbild empirischer Sachverhalte. Nach Judith Butler sind weder die soziale noch die biologische Geschlechtsidentität die Widerspiegelung eines »natürlichen« Zustandes (Butler 1991: 15–21), vielmehr handelt es sich dabei um Nachahmungen, die das Vorbild, das sie abzubilden scheinen, selbst in einem Prozess der Wiederaneignung hervorbringen: »Daher stellt das Geschlecht, das nicht eins ist, einen Ausgangspunkt für die Kritik der hegemonialen westlichen Repräsentation [...] bereit« (ebd.: 28). Auf diese Weise gerät das jeder Repräsentation immanente Moment des Performativen, das die Einheit der beiden am Repräsentationsprozess beteiligten Teile konstituiert, in den Brennpunkt des theoretischen Interesses. Damit rücken die Erzählanalyse, die Gebrauchsweisen rhetorischer Formen und die narrativen Strategien, mit denen der männlich dominierte, wissenschaftliche Diskurs Überzeugungen über den medialen Raum des So-Seins des weiblichen Körpers herstellt, in den Vordergrund. Damit können seine verschwiegenen Plausibilisierungsstrategien und Authentizitätsmarkierungen sicht- und sagbar gemacht werden.

I.4. Soziale Technologien und Performativität

Um die historischen Diskurse, welche die »nützlichen« Bilder in den Wissenschaften auf unterschiedliche Weise kodieren, kenntlich zu machen,

scheint es sinnvoll, zwei Gebrauchswesen des wissenschaftlichen Films auseinander zu halten (vgl. Wolf 1975: 9):

- 1) Die Kinematographie als *Registratur*. Im Gebrauchszusammenhang experimenteller Anordnungen erhält Film den Status eines objektiv gültigen Mediums und firmiert als Beweisfunktion von Forschungsergebnissen. »Realaufnahmen« werden mimetisch-authentische Eigenschaften zugeschrieben. Nützliche Filme bezeichnen Forscher und Experten als »Forschungsfilm« oder »Studienfilm« und verschmelzen sie mit einem Diskurs der Wahrheit.
- 2) Die Kinematographie als *Lektion*. Sie gilt dem pädagogischen Diskurs als effektive und sozial wirksame Definitionsmacht. Eine didaktisch verfahrenende Kinematographie bezeichnet ihre Filme als »Lehrfilm«, »Unterrichtsfilm« oder »Erziehungsfilm« und verbindet diese mit einem Diskurs der rhetorischen Strategien, der Dramaturgie und der Erzählfiguren.

Im didaktischen Modus verfahrenende Filme setzen eine bestimmte Kompetenz der filmischen Lektüre voraus, die erlernt werden muss. In »Image et pédagogie« unterscheidet Geneviève Jacquinot zwischen den Kategorien des Didaktischen (*le fait didactique*) und des Pädagogischen (*le fait pédagogique*). Das Didaktische definiert sie als die Verfahrensweisen und Techniken, mit denen die Ordnungen des Pädagogischen effektiv werden (Jacquinot 1977: 36f). Dieser textbasierten Analyseperspektive widmen sich die Kapitel VII (»Sozialhygienische Filme im »Dritten Reich«), VIII (»Zeichentrick im Effizienzfieber: *Industrial Organization* [1951]«) und IX (»Popularisierungsstrategien: Produktivitätsfilme 1948–1952«) des vorliegenden Buches. Das Verständnis der rhetorischen Strategien didaktisch verfahrenender Filme ist von der pädagogischen Sozialisation seines Publikums abhängig:

»Denn ohne eine wenigstens vage Kenntnis, wie die Schule funktioniert, wird der Schüler nicht verstehen, was beispielsweise die Richtungspfeile sollen, die auf ein Detail in einem Wissenschaftsfilm hindeuten.« (Masson 2006: 22)

In »Didaktik vs. Pädagogik« (2006) spricht sich Eef Masson dafür aus, die filmimmanente Analyse, die lediglich erklären kann, »wie das Zusammenspiel filmischer Codes in einer bestimmten audiovisuellen Botschaft organisiert ist« (ebd.), mit einer kontextuell verfahrenenden Untersuchung zu ergänzen. Im neunten Kapitel »Popularisierungsstrategien: Produktivitätsfilme 1948–1952« dieses Buches wird versucht, die pädagogischen Interaktionen, die sich im kontextuellen Rahmen der Präsentation von Lehrfilmen vollzogen haben, aufzuzeigen.

»Forschungsfilme« sind in eine andere Verwertungsökonomie eingebunden als »Lehrfilme«. Dokumentarische Filme im didaktischen Modus

wurden auch im herkömmlichen Kino aufgeführt, womit sich eine zusätzliche Dimension spezifischer Adressierungsmodi etablierte, die auf die Popularisierung des Wissens zielte. Der »populäre Lehrfilm« ist in eine divergierende Verwertungsökonomie integriert, die sich filmimmanent vor allem als narrative Verdichtung anzeigt. Im Gebrauch *trickgrafischer Aufnahmen* etabliert der didaktische Modus einen unverwechselbaren Stil der Wissensrepräsentation und eine neuartige Wahrnehmungskultur. Ein sich ausdifferenzierendes Feld vom Forschungsfilm bis zum kinotauglichen Infotainment zeigt, dass der pragmatische Status von Wissen im Film breit gestreut ist.

Mit der historischen Diskursfigur von der »Suggestivität« des Bewegtbildes haben sich bis heute Ansichten tradiert, die von der Disziplinierung, Kontrolle und Regulation des Rezipienten durch eine bestimmte Art und Weise der Filmgestaltung ausgehen. In diesem Zusammenhang möchte ich die Frage der Effektivität didaktischer Filme auch jenseits filmimmanenter Untersuchungen (z.B. die Theorie der »Lektüreeanweisungen« von Odin 1995: 85–96) aufwerfen. Vor dem Hintergrund macht- und geschlechtertheoretischer Debatten wurde immer wieder auf den Ansatz rekurriert, das Medium »Film« als einen Apparat zu verstehen, der über soziale Technologien massiv in die Produktion und Reproduktion sozialer und geschlechtlicher Subjektivierung eingebunden ist (De Lauretis 1987).⁴

Nach der These Foucaults werden die Konzepte, Perzepte und Selbstwahrnehmungen der Menschen durch »soziale Technologien« geformt; »Technologien« bestimmt Foucault als ein »diskursives Feld«, darin die herrschende Politik »rationalisiert« wird (Foucault 2000: 66). Dabei wird das Subjekt als eingelassen in ein Geflecht aus Technologien und Praktiken gedacht, in denen es von anderen und sich selbst geformt wird, eingebunden in Machtverhältnisse und Wissensbeziehungen, die es gestalten und zur Formung des Selbst erst befähigen.

Wenn das Verhältnis von Lehrfilm, sozialen Technologien (Paratext, Kinoerzähler) und des Selbst nicht als determinierte Lektürebeziehung verstanden werden soll, sondern als strategische Machtbeziehung, die offen bleibt für ihre Abweichungen oder Veränderungen, dann muss der Beitrag, den die Akteure zur Beglaubigung des Films leisten, auch differenziert werden. Besteht hingegen der Anspruch, Subjektivierung nicht als bloße Ausführung überindividueller Normen oder als passive Aneignung zu verstehen, ist es notwendig, einen differenzierten Begriff sozialer Praxis zu entwickeln, um nach dem *Gebrauch* fragen zu können, der in der Praxis von den »Angeboten« des didaktischen Kinos gemacht wird.

4. Voraussetzung für die mediale Konstruktion von Geschlechterdifferenz sind »Gender-Technologien«. Darunter ist nach Teresa De Lauretis in Anlehnung an Foucault eine »komplexe politische Technologie« zu verstehen, die nötig ist, weil Gender eben »keine Eigenschaft von Körpern ist oder etwas, was im Menschen originär vorhanden wäre, sondern ein Zusammenspiel von Effekten, die in Körpern, Verhaltensweisen und gesellschaftlichen Beziehungen produziert werden« (De Lauretis 1987: 3).

Film als eine soziale Technologie aufzufassen, thematisiert folglich didaktische Elemente, die das gesamte Anwendungsprofil des Films in der wissenschaftlichen Forschung umfassen. Halten wir zunächst fest, dass der belehrende Film ein Scharnier zwischen Labor und Kino bildet. Nach ihrer ursprünglichen Definition sind wissenschaftliche Lehr- oder Unterrichtsfilme für erzieherische Zwecke produzierte Filme.⁵ Da die Debatten um die didaktische Effizienz des Lehrfilms bald um mnemotechnische Aspekte der Aufmerksamkeitsteuerung und Gedächtnisleistung kreisten (Hennes 1910: 2), wurde der Lehrfilm bereits in der Ära des frühen Films mit spektakulären Versatzstücken des »Cinema of Attractions« (Gunning 1990: 56–62) angereichert. Somit wird nachvollziehbar, warum der dokumentarisierende Lehrfilm in seiner Gestaltung entlang eines schmalen Grades zwischen Didaktik und Schaulust balanciert. Dabei ging man davon aus, die Rezeptionsleistung durch Narrativierung, Fiktionalisierung, Identifikation und Tricktechniken effektiv und effizient zu steuern. Es sind die Grenzen des Lesens, mit denen die dokumentarisierenden Verfahren der meisten Lehrfilme konfrontiert sind. In den seltensten Fällen fungieren hier Bilder des Lehrfilms als selbstevident und kognitiv selbsterklärend. Bild-Bild-Montagen sind selten und verifizieren und bestätigen keine wissenschaftliche Aussage. Selbst in jenen Verwendungskontexten in der Pionierzeit der wissenschaftlichen Kinematographie, in denen Bild-Bild-Montagen ohne Kommentar (Zwischentitel) aufgeführt werden, treten die mit der sozialen Reputation des Zeugen ausgestatteten Versuchsleiter und deren Assistenten als Kinoerzähler auf, um das filmisch Beobachtete zu beglaubigen (Van Gehuchten 1907: 208–32). Der Kinoerzähler legitimiert die Wissenschaftlichkeit wissenschaftlicher Filme damit, dass sie von Wissenschaftlern gemacht werden. Er tritt nun selbst als extradiegetische *Figur* des wissenschaftlichen Beweises auf, um zu suggerieren, dass er aufgrund seiner Ausbildung in der Lage sei, das hinter der Erscheinung verborgene Wesentliche faktisch zu benennen. Damit stellt er klar, dass die gezeigten Bilder lediglich zur »buchstäblichen« Illustration seiner Thesen dienen, die er verbalsprachlich vorträgt, um das Polysemantische der Bilder mit einer eindeutigen Lektüeranweisung zu versehen.

Lehrfilme werden auch heute noch ohne Ton gespielt (Reichert 2002: 29–43). Die erläuternden Erklärungen werden vom Vorführer selbst vorgetragen, der damit die *Figur* des »Kinoerzählers« tradiert. Er wird zum Erzähler und verbürgt selbst die Wahrheit der belehrenden Geschichte.

Der von Roger Odin genannte »argumentative Modus« (vgl. die den Gattungstypen zugeordneten anderen Modi der Bedeutungs- und Affekt-erzeugung bei Odin 1994: 34–37), mit dem der Lehrfilm agiere und der darauf abziele, mit einem bestimmten Lektüremodus, nämlich der dokumentarisierenden Lektüre, Lerneffekte zu erzielen, entspricht selbst nur

5. Zur Hervorhebung der Bandbreite des wissenschaftlichen Films ist in der Folge ausschließlich vom »Lehrfilm« die Rede.

einer »idealtypischen Beschreibung der Operationen, die Zuschauer in Gang setzen, damit ein bestimmter Lektüremodus [...] optimal funktioniert« (Kessler 2002: 106f).

Normierende Adressierungs-Strategien haben im Lehrfilm eine große Bedeutung beigemessen. Dabei können zwei Modi unterschieden werden:

- 1) Normative Visualisierungen weisen eine Tendenz zur Idealisierung auf. Typisch sind prototypische Zeichnungen und Grafiken, mit denen Idealisierungsvarianten konstruiert werden oder Darstellungen, in denen empirische Komplexität reduziert und vereinfacht wird. In beiden Varianten dominieren etwa Wissensrepräsentationen typischer und durchschnittlicher Merkmale. In diesem Zusammenhang werden Körper und Subjekte ihrer Individualität und ihrer Geschlechtsmerkmale beraubt und abstrahiert.
- 2) Normative Filmtechniken zielen auf die Konditionierung des Blicks des idealtypischen Betrachters: der Zuschauer erhält konkrete Anweisungen zur Optimierung seiner Rezeption; die visuellen Tools sind zweckmäßig organisiert, die Disposition der filmischen Mittel zielt ausschließlich auf die Leistungssteigerung der Lektüre.

Entlang dieser Perspektivierung der Medialisierung wissenschaftlichen Wissens ist es möglich, das wissenschaftliche Objektivitätsideal zu historisieren und in seinem sozialen Gebrauch zu relativieren. Frage-Modelle nach der sozial »wirksamen« Rezeption, nach dem faktisch-empirischen Publikum, nach der »Auswirkung« und dem »Einfluss« von Filmen auf das kollektive Erinnern bergen eine Reihe von Unschärfen und Unsicherheiten und sind aus folgenden Gründen als problematisch zu beurteilen:

- 1) Kausalistische Modelle konstruieren eine unmittelbare Wirksamkeit audiovisueller »Quellen« auf das Publikum und unterstellen einen ungestörten Informationsfluss zwischen Sender und Empfänger.
- 2) Die Annahme einer bestimmten Beeinflussung unterstellt dem Film eine einheitliche und widerspruchsfreie »Richtung«, »Tendenz«, »Idee« etc. – damit wird dem Film eine homogenisierende Wirkmächtigkeit unterstellt.

Formale Merkmale plausibilisierender Verwissenschaftlichung können aber nur unter der Bedingung angemessen beurteilt werden, wenn diese als *soziale Strategien* ausgewiesen werden können. Mit dem Konzept der sozialen Strategie geht Pierre Bourdieu von einem strategischen Gewinnstreben der sozialen Akteure aus (Bourdieu 1987: 50, 519, 528). Sogenannte »Distinktionsgewinne«, also spezifische Merkmale sozialer Unterscheidung, manifestieren sich schließlich als soziale Anerkennung (ebd.: 346, 440). Bourdieu zeigt in seinen sozialen Analysen, auf welche Weise ein rhetorischer Stil, eine bestimmte Mode, eine ästhetische Eigenart oder die Entwicklung eines bestimmten symbolischen Markenzeichens »das strategische

Mittel zur Darstellung von Distinktion bilden.« (Ebd.: 120) Bezogen auf den Gegenstand der Medialisierung von Wissen hieße dies, dass der Film bestimmte Kriterien (z.B. rhetorische Techniken) inkorporiert, mit denen er strategisch handelt.

Auf das Gegenstandsfeld der filmischen Verwissenschaftlichung von wissenschaftlichem Wissen angewandt, heißt dies zunächst defensiv, dass soziale Strategien aus der immanenten Beschränkung auf filmgeschichtliche Aspekte und genrebezogene Filmsemiotik nicht ausreichend erschlossen werden können. In einer produktiven Weiterführung des Konzepts der sozialen Strategie könnte es schließlich darum gehen, detailliert – beinahe philologisch – die *rhetorischen* Strategien zu rekonstruieren, mit denen der Film *sozial handelt*. Dazu ist ein anderer Blick auf den Film vonnöten. Demnach muss sich eine Wissensgeschichte, welche die Genese, Zirkulation und Stabilisierung von Wissen in wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Zusammenhängen untersucht, mit sozialen Regeln und Formen, Praktiken und Systematisierungen beschäftigen, die daran beteiligt sind, Wissen in medialen Repräsentationsräumen zu legitimieren. Um das diskursive Geflecht von Wissenschaft und Film als strategisches Handeln zu untersuchen, soll dieses unter dem Gesichtspunkt der *Performativität* bestimmt werden. Vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Debatten ist es wichtig, zwischen Performanz (*performance*) und Performativität zu differenzieren. Während die Sprechakttheorie Performanz als den Vollzug einer Handlung durch ein handelndes Subjekt voraussetzt (Austin 1975), distanziert sich der Begriff Performativität von der Vorstellung eines autonomen, intentional agierenden Subjekts. Derrida hebt hervor, dass Iterabilität und Zitathaftigkeit wesentlich dazu beitragen, dass performative Äußerungen innerhalb anerkannter Konventionen und Normen überhaupt gelingen können (Derrida 1988: 291–314). Mit performativen Äußerungen werden Handlungen vollzogen, Tatsachen geschaffen und Identitäten gesetzt. Die Kategorie des Performativen versetzt die Film-analyse also erstmals in die Möglichkeit, die autoritativen und subjekt-konstitutiven Funktionen des Films herauszustreichen (vgl. Benveniste 1974: 297–308). Die Analyse-kategorie der Performativität ermöglicht es, die Medialität des wissenschaftlichen Wissens in ihrer *Selektivität* zu thematisieren. In diesem Zusammenhang firmiert Performativität als ein Gegenbegriff zur Handlungsmacht der Verwissenschaftlichung von Wissen und ermöglicht es, Lücken, Brüche oder Störungen in die Analyse von Medien-diskursen einzuführen. Entlang performativer Selbstreflexion fungiert Film nicht bloß als ein Speichermedium wissenschaftlicher Repräsentationen, sondern tiefenstrukturell als ein *soziales Speichermedium*. Der Film inkorporiert soziale Strategien, die als Archiv sozialer Performativität entziffert werden können. Mit dem Konzept der Performativität kann die filmwissenschaftliche Methode konkret die »Bedeutungen der Form« (White 1990) als performative Äußerungen kennzeichnen. Im Kontext des wissenschaftlichen Gebrauchs firmiert ein Forschungsfilm als eine konstative Äußerung,

er erfüllt die Funktion, einen bestehenden Sachverhalt zu beschreiben oder ihm wird die Aufgabe zugeschrieben, Tatsachen zu behaupten, die entweder wahr oder falsch sind. Andererseits handelt der Forschungsfilm auch strategisch, d.h. er entwickelt autoritative, rhetorische Strategien, um seinen eigenen Diskurs »faktisch« abzusichern und ihn als einen in sich geschlossenen Tatsachenbericht zu stilisieren. Von Beispielen wie diesen ausgehend kann die These, dass die wissenschaftliche Kompetenz als ein Merkmal sozialer Distinktion mit Hilfe des filmischen Stils kommuniziert wird, überprüft werden.

Der Einsatz und Gebrauch von Film dient folglich nicht nur zur Objektivierung des epistemischen Objekts, sondern gleichermaßen zur Objektivierung der eigenen sozialen Position, die mit der »unerschütterlichen« Verlässlichkeit des Films als einem wissenschaftlichen Beweismittel gestützt werden soll (siehe z.B. die paratextuellen Äußerungsinstanzen zur Legitimation der wissenschaftlichen Autorität respektive des auktorialen Erzählers). Eine wissenschaftskritische Perspektive entsteht da, wo diese Verflechtung zwischen Medialisierung, wissenschaftlichem Wissen und sozialen Machtstrategien – und den ihnen zugrundeliegenden sozialen Konventionen und stereotypen Kodierungen – kenntlich gemacht werden kann. Während das Geschichten-Erzählen immer auf die subjektive Position und Blickweise des Erzählers verweist, interpretieren wissenschaftliche Diskursgeschichten die Kinematographie als »neutrale« Registriermaschine (Marey 1985: 1–3). Der von Odin »institutionelle Zuweisung« (2002: 49) genannte institutionelle Rahmen (*framing*), in welchem ein Film präsentiert wird, spielt sowohl für die Legitimierung des Films als auch für die der Filmproduzenten eine bedeutende Rolle. Das Delegieren an das technisch-apparative Ensemble hat den grundlegenden Zweck, Fragen an subjektive Beweggründe, und das heißt: soziale Interessen, aufzuheben. Bereits bei der Erstellung des Forschungsdesigns und der ersten Konzeptphase strukturieren dispositive Ordnungen den Wissensprozess. Im Dispositiv verdichten sich Technik, Wissen und soziale Performativität: Anfang, Höhepunkt, Phasen und Ende eines wissenschaftlichen Versuchs sind von sozialen Akten abhängig, die ihnen einen »Rahmen« (Goffman 1979) setzen.

Um die sozialen Strategien in den Blick zu bekommen, wird der Begriff der Verwissenschaftlichung als eine soziale Praxis aufgefasst. Das praktische Wissen nutzt filmisches Know How als Repertoire von Überzeugungstechniken. Dazu gehört, dass im Forschungsfilm inszenatorische Strategien weitgehend unterdrückt werden. Profilierungsstrategien versuchen, den Forschungsfilm dem schriftlichen Bericht über die Ergebnisse von Forschungsarbeiten anzunähern. Doch genau die demonstrative »Neutralisierung« und »Simplifizierung« der Ergebnisse verweist auf die szientifische Strategie der Plausibilisierung von »objektiver« Information und der Vermeidung expliziter Wertaussagen.

Das Benennen der mit dem Film möglich gemachten »neuen Sichtbarkeit« korrespondiert nicht mit einer neutralen sozialen Praxis, sondern

transformiert die Macht des Benennens in technisch-apparative Anwendungen wie sie etwa der Kinematograph und der Film bereit hält. Zur Praxis der Signifizierung schreibt Donna Haraway:

»Ein Wissenschaftler ist jemand, der dazu befugt ist, das zu benennen, was für die Menschen der Industrienationen als Natur gelten kann. Ein Wissenschaftler »benennt« Natur in geschriebenen, öffentlichen Dokumenten, denen die besondere, durch Institutionen verstärkte Eigenschaft zukommt, als objektiv zu gelten und über die kulturellen Traditionen derer, die sie geschrieben haben, hinaus anwendbar zu sein.« (Haraway 1995: 138f)

Der Film verknüpft soziale, materiale und symbolische Technologien. Soziale Strategien versuchen im Gebrauch filmischer Techniken zu kommunizieren. Idealerweise sollte es der Film ermöglichen, dass sich mit ihm die Inszenierung eines souveränen Mehrwissens, wissenschaftlicher Seriosität und einer homogenen wissenschaftlichen Geschichte ausdrücken lässt.

1.5. Mediale Dispositive und Wissensarchäologie

Der Begriff »Dispositiv« bezeichnet im Französischen als *le dispositif* nicht mehr als eine Anordnung, einen Apparat. Seine Etymologie *dis-positio* verweist auf die Anordnung getrennter Elemente, die nicht in einer *com-positio* zusammengefügt werden. Erstmals integrierten Jean-Louis Baudry (1970) und Christian Metz (1977) den Begriff »Dispositiv« in ihre medientheoretischen Modelle (Sirois-Trahan 2003: 149–176). Für sie ist es vor allem die ideologische Funktion, die das kinematographische Dispositiv auszeichnet. Das Kinodispositiv ermöglicht die Bedingung für das Sehen, das Dispositiv ist aber jener Apparat, der selbst nicht mehr sichtbar ist. In den Kinatheorien von Jean-Louis Comolli (1980), Pascal Bonitzer (1987) oder Stephen Heath (2003) ermöglicht dieses Dispositiv etwas abgeschwächt bloß eine ästhetische/technische Sphäre, die eine Erwartungsanordnung formiert, aber nicht zwangsläufig Rezeption determiniert. Jüngere Theorien lösen sich von der Idee eines universell wirksamen Kinodispositivs und versuchen vielmehr, die historischen Kontexte diverser medialer Bilddispositive zu rekonstruieren. Wenn das Konzept des Dispositivs aber als mediale Analysekategorie der Wissensherstellung genutzt werden soll, dann muss es weiter gefasst werden. Die entscheidende Frage ist daher: wie kann der Begriff des Dispositivs aus seiner metapsychologischen Konzeption der Apparatusdebatte der 1970er Jahre gelöst werden (Baudry 1975: 56–72)?

Die Stärke des Dispositiv-Begriffs liegt nicht in der alleinigen Fixierung der räumlichen Kinosituation, sondern in der Verschränkung von wahrnehmungstheoretischen, apparativen, technischen und politischen Aspekten (Müller 2003: 247–260). Demnach kontextualisieren Dispositive Wissensprozesse nicht bloß auf sekundäre Weise, sondern formieren und gene-

Inhalt

Einführung

9

I. Filmtheorie und Wissenschaftsgeschichte

17

I.1. Visuelle Kultur, Bildwissenschaften und Bewegtbilder

17

I.2. Medialisierung, Medienarchäologie, Wahrnehmungsgeschichte

21

I.3. Narratologie und Dekontextualisierung

31

I.4. Soziale Technologien und Performativität

39

I.5. Mediale Dispositive und Wissensarchäologie

46

I.6. Einzelfilmanalyse, Korpus und Serialisierung

50

II. Dispositive der Wahrnehmung

55

II.1. Sichtbares und Unsichtbares

63

II.2. Mikrodramen im Machtdispositiv

75

II.3. Zeitzonen des Wissens

85

II.4. Encyclopaedia Cinematografica

94

III. Paratexte

101

III.1. Wahrnehmungs-Dispositiv und Kino-Dispositiv

101

III.2. Paratexte im Lehrfilm

102

III.3. Lektüeranweisungen im Vorwort	107
III.4. Logo, Titelsequenz und Credits	110
IV. Prozeduren der Didaktik	125
IV.1. Die Herstellung des gelehrigen Blicks	125
IV.2. Das Bild der Schrift	135
IV.3. Schrifttafeln und Schrifteinblendungen	137
IV.4. Abstrakte Zeichenräume	144
IV.5. Voice of God	153
V. Medientechniken des Unbewussten um 1900	159
V.1. Der Kinematograph in der Klinik	161
V.2. Technische Medien und die »Traumdeutung«	167
V.3. Mediengeschichte als Diskursgeschichte	172
V.4. Psychotechnik und Hollywood	175
VI. 1937/1955 Geschlechterpolitik im Röntgenfilm	179
VI.1. Röntgenstrahlen (1937) und <i>The Inside Story</i> (1955)	184
VI.2. Die Vanitas-Allegorie	187
VII. Sozialhygienische Filme im »Dritten Reich«	193
VII.1. <i>Die englische Krankheit</i> (1941)	197

VIII. Zeichentrick im Effizienzfieber: *Industrial Organization* (1951)
207

VIII.1. Produktionskontext und Rezeptionsgeschichte
209

VIII.2. Effektives Kino, optimierter Blick
212

VIII.3. Intermedialität und Intertextualität
220

IX. Popularisierungsstrategien: Produktivitätsfilme 1948–1952
227

IX.1 Die Prozeduren der Popularisierung
229

IX.2. *Gute Ernte* (A 1950)
239

IX.3. *Wunden vernarben* (A 1952)
242

X. Das Labor als Filmstudio: Das *Stanford Prison Experiment* (1971)
247

X.1. Production Design und die experimentelle Anordnung
250

X.2. Erzählstrategien in *Quiet Rage* (1992)
254

Literatur
263

Abbildungsnachweis
291

Drucknachweis
293

Dank
293