

Der geistige Automat¹

Gewohnheit bei Hegel und *Jeanne Dielman*

Laurien Wüst

Gewohnheiten sind von einer grundsätzlichen Ambivalenz bestimmt. Einerseits gewinnen Individuen durch die Bildung von Gewohnheiten Distanz zur Abhängigkeit von ihrer unmittelbaren Natur, indem sie im Rahmen eines sozialkulturellen Prozesses Fähigkeiten erwerben, die ihre zweite Natur bilden. Andererseits drohen Gewohnheiten als Prozesse, die sich gegenüber Formen subjektiver Reflexion verselbstständigen, zugleich die selbstbestimmte Lebensführung der Subjekte zu unterminieren. In der aktuellen Debatte um das Verhältnis von Gewohnheit und Freiheit wird im Rückbezug auf Hegel das Unfreie der Gewohnheit wesentlich mit ihrem mechanischen und automatischen Charakter in Verbindung gebracht. Die befreiende Leistung der Gewohnheit, an die Stelle der Unmittelbarkeit natürlicher Triebverläufe eine zweite Natur subjektiver Fähigkeiten zu setzen, schlägt in eine neue Form der Unfreiheit um, sobald die Gewohnheiten zu reinen Automatismen erstarren, in denen das Subjekt die einmal sozial verinnerlichteten Regeln bloß *mechanisch* reproduziert.²

-
- 1 Gilles Deleuze spricht in seinem zweiten Kinobuch vom Film als »geistige[m] Automat« (Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 215, m.E.). Auch wenn sich Deleuze mit diesem Begriff auf Spinoza und Bergson bezieht, schlage ich im folgenden Artikel über Hegels Begriff der Gewohnheit als »geistigem Mechanismus« eine andere begriffsgeschichtliche Entwicklungslinie der Verschränkung von Geist und Automatismus vor. Deren Zusammenhang lässt sich anhand der von der frühen Filmtheorie diagnostizierten Affinität des Mediums Films zum Phänomen der Gewohnheit analysieren.
 - 2 Beispielhaft für die Erläuterung der Unfreiheit der Gewohnheit durch ihren mechanischen Charakter: Menke, Christoph: Autonomie und Befreiung. Studien zu Hegel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2018, S. 133ff. Dagegen versuchen Thomas Khurana und Andreja Novakovic das Problem der Mechanizität zu entschärfen, indem vom reinen

Im folgenden Artikel möchte ich diese Gleichsetzung der unfreien Seite der Gewohnheit mit dem Mechanischen und Automatischen hinterfragen. Diese erneute Befragung der Gewohnheit, in ihrer Verschlingung von Befreiung und Unterwerfung, verlangt jedoch nicht nur eine Relektüre der philosophischen Beschreibung der Operationsweise der Gewohnheit. Vielmehr bedarf es zusätzlich einer neuen methodologischen Perspektive, die die begriffliche Problematik erweitert. Während die philosophische Debatte um die Rolle der Gewohnheit für ein umfassendes Verständnis der verkörperten und sozialen Dimension der Autonomie die Frage des Mechanischen und Technischen in Bezug auf subjektive Vollzüge und soziale Prozesse verhandelt, erlaubt eine medien- und technikinformierte Perspektive nicht nur, mit der Rolle technischer Automatismen das Feld der Problematik des Verhältnisses von Autonomie und Automatisierung zu erweitern. Vielmehr kann eine medienanthropologische Perspektive eine Einsicht diverser filmphilosophischer Positionen wieder beleben, die eine besondere Affinität zwischen dem Medium Film und dem Phänomen der Gewohnheit hervorgehoben haben. Aus medienanthropologischer Perspektive lassen sich Mensch und Medium nicht als zwei voneinander getrennte Entitäten behandeln, da die jeweils historisch und sozial zu situierende Relation von Mensch-und-Technik beide Pole erst durch die Art der Vermittlung hervorbringt.³ Daraus folgt die hier verfolgte Grundintuition, dass sich die Operationsweise automatischer Vollzüge einzig einem Medium erschließt, das selbst wesentlich automatisch (etwa in Form der Mechanik der Kamera) operiert. Was die medienanthropologische Perspektive gegenüber anderen Ansätzen, die ebenfalls die Eigenlogik und Aktivität technischer Prozesse jenseits eines instrumentellen Technikverständnisses betonen,

Mechanischwerden der Gewohnheit als einem Überhandnehmen gegenüber der lebendigen Seite der Gewohnheit (vgl. Khurana, Thomas: *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 432) oder von einer »perversion of Habit« (Novakovich, Andreja: *Hegel on Second nature in ethical life*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 66) gesprochen wird. Mein Ansatz schließt hier an Menke an. Der Unterschied besteht darin, dass sich die Rolle der Mechanizität in meiner Lesart von Hegel keineswegs in einer subsumtiven Identitätslogik, wie sie es für Menke tut, erschöpft (siehe dazu zuletzt Menke, Christoph: *Theorie der Befreiung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2022, S. 81–87).

- 3 Christiane Voss pointiert diesen Punkt als »Primat der Relationen« vor den Relata Mensch und Technik in: Voss, Christiane: »Existieren im fliegenden Wechsel. Grundzüge einer philosophischen Medienanthropologie«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 47.1 (2022), S. 123–136.

auszeichnet, ist die Relektüre philosophischer Ansätze, die meist im Verdacht stehen, einem idealistischen Subjektbegriff, der jede Art des Nichtgeistigen, Materiellen und Technischen in einen geistigen Vermittlungszusammenhang aufzulösen vermag, anzuhängen und deshalb im Kontext medienphilosophischer Auseinandersetzung meist gemieden werden. Insofern ist der folgende Gedankengang zugleich ein Beitrag für die Produktivität und Fruchtbarkeit eines Rückgangs auf jene philosophischen Traditionen, die sich aus einer medienphilosophisch inspirierten Perspektive als wichtige Quellen für ein Verständnis menschlicher Subjektivität im Angesicht der irreduziblen Rolle technischer Prozesse erweisen.

Im ersten Schritt werde ich im Anschluss an Hegel darlegen, wie die Bildung mechanischer Gewohnheiten eine Form des Überschusses hervorbringen, in der das Selbst in einem Modus der Gleichgültigkeit und Offenheit seine Gewohnheiten vollzieht. Im zweiten Schritt werde ich im Rückgriff auf die frühe Filmtheorie zeigen, wie der Film als Medium eine Antwort auf das Problem der Erfahrbarkeit dieses Überschusses bietet. Der zweite Teil des Textes widmet sich dann dem Film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* von Chantal Akerman. Der dritte und vierte Schritt zeigen jeweils, wie in *Jeanne Dielman* einerseits dieser Überschuss der mechanischen Gewohnheit zum Ausdruck kommt, andererseits dieser zugleich als Quelle einer pathologischen Einschließung des Selbst thematisiert wird. Im fünften Schritt zeige ich, wie der Film gewohnheitsmäßige Wiederholung und Neuanfang bildlich zusammenfallen lässt und wie die Polarität der Gewohnheit die Rezeptionshaltung des Zuschauers bestimmt. Abschließend werde ich fragen, was aus dieser Leistung des Films für die Frage einer Kritik der problematischen Seite der Gewohnheit bzw. zweiten Natur folgt.

1. Gewohnheit und Gleichgültigkeit (Hegel)

Die Dialektik der Gewohnheit lässt sich so beschreiben, dass die Freiwerdung von der Beherrschung des Selbst durch die unmittelbaren Triebverläufe durch die Bildung von Gewohnheiten zugleich in ein Beherrschtwerden durch soziale Automatismen umschlägt, in denen das Selbst das einmal Eingübte und Verinnerlichte blind und bewusstlos reproduziert.⁴ Ein Blick in Hegels Bestimmungen zur Gewohnheit in der Anthropologie macht allerdings

4 C. Menke: Autonomie und Befreiung, S. 133f.

deutlich, dass sich die Gewohnheit nicht in der Logik der Freiwerdung von Beherrschtwerden durch Natur bei gleichzeitigem Beherrschtwerden durch die Automatismen der Gewohnheit erschöpft. Dabei ist zunächst auffällig, dass Hegel die Leistung von Gewöhnung in Bezug auf die Unmittelbarkeit natürlicher Prozesse anfänglich als Habitualisierung *lebendiger*, vor-sozialer Prozesse beschreibt. So ist es zunächst die Gewöhnung an die Bedürfnisbefriedigung, die die Unmittelbarkeit des Bedürfnisses unterbricht, indem die Bedürfnisbefriedigung sich nicht aus dem gegebenen Bedürfnisimpuls, sondern aus der Gewohnheit der Bedürfnisbefriedigung ergibt. Die Freiheit von der Macht natürlicher Triebverläufe wird also weder durch gewaltsame Unterordnung der Natur im Sinne der Nichtbefriedigung von Bedürfnissen erreicht. Noch aber im Sinne einer sublimierenden Aufschiebung der Bedürfnisbefriedigung gewonnen, indem das lebendige Selbst in der formierenden Aneignung der äußeren Natur seine innere Natur, in eine soziale, mit sozialen Fähigkeiten ausgestattete *Natur* umwandelt. Hegel spricht dabei von der Leistung der Habitualisierung der Bedürfnisbefriedigung als Setzung von »Gleichgültigkeit«: »Die unmittelbare Empfindung als negiert, als gleichgültig gesetzt« (ENZ III, §410). Nicht also die gewaltsame Subordination lebendiger Prozesse unter als gegeben vorausgesetzte Vernunftbestimmungen, noch aber über die bestimmte Negation der »Um- und Durchbildung« der lebendigen Natur in eine zweite, soziale Natur wird hier die Unmittelbarkeit natürlicher Triebverläufe unterbrochen. Sondern einzig die Abstumpfung der Triebe durch das Gewohnheitsmäßige ihrer Befriedigung bringt innerhalb des lebendigen Vollzugs zugleich eine Freiheit zur Natur und damit ein erstes Moment der Differenz von Natur und Geist innerhalb der Vollzugsweise lebendiger Prozesse hervor.

Entscheidend ist nun, dass Hegel den Schritt dieser basalen Art der Distanzierung von der Unmittelbarkeit lebendiger Prozesse durch ihre Habitualisierung hin zum Prozess der soziokulturellen Erwerbung künstlicher Fähigkeiten, die Hegel als »Geschicklichkeiten« fasst, nicht etwa so beschreibt, dass an die Stelle gewohnheitsmäßiger und automatischer *lebendiger* Prozesse das Subjekt nun von den gewohnheitsmäßigen und automatischen sozialen Prozessen beherrscht wird. Vielmehr ist es auch hier der Begriff der Gleichgültigkeit, mit dem Hegel eine Art von Abstandnahme des Subjekts zu seinen gewohnheitsmäßigen Vollzügen beschreibt, die noch jeder bewussten und reflexiven Art der Distanzierung vorausgeht:

»So sehen wir folglich, daß in der *Gewohnheit* unser Bewußtsein zu gleicher Zeit in der Sache *gegenwärtig*, für dieselbe *interessiert* und umgekehrt doch von ihr *abwesend*, gegen sie *gleichgültig* ist, – daß unser Selbst ebensosehr die Sache sich *aneignet* wie im Gegenteil sich aus ihr *zurückzieht*, daß die Seele einerseits ganz in ihre Äußerungen *eindringt* und andererseits dieselben *verläßt*, ihnen somit die Gestalt eines *Mechanischen*, einer bloßen *Naturwirkung* gibt.« (§410 Z.)

Mit dem Begriff der Gleichgültigkeit versucht Hegel eine Zwischenstufe zu beschreiben, in der das Subjekt weder von seinem habituellen Tun absorbiert ist, noch aber in einem Verhältnis des Gegensatzes zu seinen Gewohnheiten durch Weisen bewusster oder ästhetischer Distanzierung steht. Weder beherrscht von den Gewohnheiten noch etwa sie beherrschend, vollzieht es sie mit einer Art der Offenheit, die Hegel als Desinteresse und Gleichgültigkeit charakterisiert.⁵ Es ist gerade diese Art der Desinteressiertheit, die das geistige Selbst »für die weitere Tätigkeit und Beschäftigung – der Empfindung sowie des Bewußtseins des Geistes überhaupt – offen« (§410) macht. Diese Offenheit läßt sich hier jedoch nicht entlastungstheoretisch verstehen, insofern es hier nicht um die Freisetzung von Aufmerksamkeit und Bewusstsein zugunsten einer optimierten Ausübung der verinnerlichten Fähigkeiten geht. Denn das Entlastungsprinzip zeichnet sich Arnold Gehlen zufolge gerade dadurch aus, dass das Automatischwerden eines Vollzugs »die Basis für ein höheres, ihm erwachsendes variables Verhalten«⁶ bietet. Am Beispiel der sozialisierenden Einge-

5 Thomas Khurana spricht in Bezug auf diese Stelle bei Hegel von einem »Überschuss«, der die Gewöhnung über ihre durchbildende, die erste Natur in eine zweite Natur verkörperter Fähigkeiten transformierende Kraft hinaustreibt. Dass es sich dabei um eine, wie Khurana formuliert, »prekäre Errungenschaft« handelt, zeigt sich im zweiten Teil des Films an einer spezifischen Art des Selbstverlusts des Subjekts in seine Innerlichkeit, der nur möglich ist, weil die Gewohnheit zu einer Einschließung des Subjekts führt. Vgl. Khurana, Thomas: »Die Gewohnheit des Rechten« – Zur Wirklichkeit der Freiheit in Gestalt der zweiten Natur«, in: Jens Kertscher/Jan Müller (Hg.), *Lebensform und Praxis*, Paderborn: Mentis 2015, S. 314.

6 Gehlen, Arnold: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (= Gesamtausgabe, Band 3), Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1993. S. 70. Der zweite Unterschied zu Hegel besteht darin, dass Gehlen die Differenz von geistigem und menschlichem Tier bereits biologisch begründet – in einer vorausgesetzten »Unspezialisiertheit« und »Weltoffenheit« des menschlichen Tiers, während Hegels dialektische Konzeption des Natur-Geist-Verhältnisse diese Differenz selbst als eine hervorgebrachte zu begreifen versucht. Die Gewohnheit antwortet bei Gehlen also auf eine biologisch begründete

wöhnung des Individuums in die Sprachgemeinschaft beschreibt Gehlen dies so: »Nur wer z. B. den gewöhnlichen Wort- und Formenschatz einer fremden Sprache sicher und geläufig beherrscht, kann seine Aufmerksamkeit darauf verwenden, ihre Feinheiten auszuarbeiten.«⁷ Wie Hegel an späterer Stelle in der Qualifikation des »mechanischen Gedächtnisses« als »entwickelte« (§410) Form der Gewohnheit deutlich macht, ist das Mechanischwerden der Vollzugsweise nicht bloß als Mittel »für andere Zwecke und Tätigkeiten des Geistes« (§463) aufzufassen, sondern hat seine »eigene Bedeutung« (ebd.). Während es im Entlastungsgesetz um die Freisetzung von Aufmerksamkeit und Bewusstsein durch Automatisierung der eigenen Vollzüge für eine optimiertere Ausübung von Fähigkeiten geht, wird bei Hegel der Selbstzweck der Mechanisierung der Vollzüge betont. Die sich in dem Mechanischwerden der Vollzüge ergebende Selbstdistanzierung, die noch vor aller bewussten Reflexion eine Art von prä-reflexiver Distanznahme zu den eigenen gewohnheitsmäßigen Vollzügen ermöglicht, ist selbst der Zweck, und nicht bloß Mittel einer besseren Ausübung sozialer Fähigkeiten. Es handelt sich bei Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit vielmehr um einen Überschuss, der die Gewöhnung über ihre durchbildende, die erste Natur in eine zweite Natur verkörperter Fähigkeiten transformierende Kraft hinaustreibt.

Wie aber lässt sich unterscheiden, ob ein Subjekt mit einer solchen Haltung der Gleichgültigkeit seine Gewohnheiten vollzieht? Von der Außenperspektive lässt sich nicht unterscheiden, ob ein Subjekt in seinen habitualisierten Vollzügen lediglich einmal Eingebühtes und Verinnerlichtes blind reproduziert, oder ob es dabei mit einer Haltung der Gleichgültigkeit zugleich in einem Verhältnis der Distanzierung, das nicht die Form einer bewussten Entgegensetzung annimmt, gewohnheitsmäßig tätig ist.

Auf der einen Seite stößt Hegel hier also auf ein überschießendes Moment der Gewohnheit, das über die Dialektik der Freiwerdung von natürlicher Beherrschung und Beherrschung durch die sozialen Automatismen hinausführt. Auf der anderen Seite lässt sich dieses überschießende Moment von Außen nicht wahrnehmen. Gerade mit Blick auf diese epistemische Problematik, dass sich der Überschuss zugleich einer Wahrnehmung entzieht, ist es instruktiv, sich der von der frühen Filmtheorie formulierten Affinität des Films zum Phänomen der Gewohnheit zuzuwenden.

Differenz von Mensch und Tier, während sie bei Hegel der Modus der Setzung dieser Differenz noch vor aller bewussten Entgegensetzung vom Geist zur Natur ist.

7 Ebd.

2. Film und Gewohnheit: Eine Frage der Haltung

Diese Verbindung vom Medium Film und der Gewohnheit als filmaffinem Gegenstand haben unterschiedliche Filmtheorien entwickelt. So betont Sigfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* diese Affinität, wenn er von der Tendenz des Films spricht, das »Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten«⁸. Benjamin spezifiziert diesen Gedanken einer Affinität zwischen Film und dem Phänomen der Gewohnheit in einer bekannten Stelle aus dem Aufsatz *Das Kunstwerk in seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

»So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, beispielsweise, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden.«⁹

Entscheidend ist hier der Begriff der *Haltung*: Was der Film zeigt, sind nicht nur jene uns zur zweiten Natur verinnerlichten Handlungsmechanismen, wie beispielsweise dem zur bloßen Gewohnheit gewordenen Griff zum Feuerzeug. Die entscheidende Leistung des Films besteht darin, die Haltungen zu zeigen, mit denen wir unsere Gewohnheiten vollziehen. Damit macht Benjamin deutlich, dass sich das Unbewusstsein, zu dem wir durch den Film in ein Verhältnis treten, sich nicht alleine auf den unbewusst-automatischen Charakter unserer Vollzüge bezieht, das unserem bewussten Tun stets vorausgesetzt bleibt. Vielmehr existiert eine Dimension des Unbewusstseins, die sich auf die Art und Weise bezieht, in der wir unsere unbewusst-automatischen Tätigkeiten vollziehen. Die Haltung ist dabei freilich nicht als innere Einstellung gefasst, sondern vielmehr ebenso verkörpert wie unsere praktischen Vollzüge selbst. Dank

8 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 394.

9 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung (= Gesammelte Schriften Band 1.2)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 500.

seiner technischen Verfahren hat der Film Benjamin zufolge das Potential, gerade die Frage der Gewohnheit als Frage der Haltung, die das Subjekt in seinen Vollzügen einnimmt, zu verhandeln. Der Film *Jeanne Dielman* widmet sich der Problematik von Autonomie und Automatisierung genau mit Blick auf die diese Dimension der Haltung.

Es mag zunächst überraschen, die Frage des Habituellen und Automatischen anhand eines Films zu diskutieren, in dessen Zentrum reproduktive Tätigkeiten wie Haushalts- und Sorgearbeiten stehen, wird doch die Affinität des mechanischen Charakters des Filmmediums und des mechanischen Charakters menschlicher habitueller Vollzüge meist anhand filmischer Darstellungen industrieller, mechanisierter Arbeit verhandelt (siehe Charlie Chaplins *Modern times*). In *Jeanne Dielman* werden die Haushaltstätigkeiten explizit in ihrem monoton-mechanischen Charakter dargestellt. Darüber sollen diese Tätigkeiten aber nicht naturalisiert werden, sondern gerade als soziokulturell erworbene, die zweite Natur des weiblichen Subjekts bestimmende, ausgewiesen werden.

3. Verlebendigung des Mechanischen

Der über dreistündige Film zeigt zwei 24 Stunden-Zyklen über drei Tage (angefangen am Nachmittag des ersten bis zum Nachmittag des dritten Tages) im Leben von Jeanne Dielman. Im Zentrum steht dabei der repetitive Charakter ihrer Tätigkeiten: als Hausfrau, Mutter und Sexarbeiterin. Zu diesem Alltag gehören die täglichen Haushaltsverrichtungen wie Kochen und Einkaufen, Stricken und Schuheputzen, aber auch der nachmittägliche Empfang von Freiern. Mit ihrem jugendlichen Sohn Sylvain lebt Jeanne Dielman in der *quai du Commerce*, die, wie der Filmtitel angibt, mit ihrer Person identifiziert und gleichzeitig Wohn- und Arbeitsort ist.

Bereits in der ersten Szene des Films werden wir mit einer Darstellung von Gewohnheiten konfrontiert, die sich weder auf die Seite toter Wiederholung schlagen lässt, in der das Selbst sich völlig in die verinnerlichten Konventionen verliert, noch auf die einer lebendigen Interaktion, in der eingeübte Gewohnheit und reflektorische Aktualisierung miteinander verknüpft sind. Wir sehen Jeanne Dielman in ihrer Küche, wie sie das Wasser aufsetzt, hören das Türklingeln, worauf sie ihre Schürze auszieht, die Küche verlässt und den Mann im Flur begrüßt. Sie schließt die Tür zum Raum, die Kamera bleibt draußen. Auf ihre Bezahlung durch den Freier folgen schnelle Bewegungen und Raumwechsel, bis schließlich das Essen zubereitet ist und ihr Sohn Sylvain nach Hause

kommt. Vom mechanischen Charakter von Jeannes Vollzügen kann die Rede sein, weil die Handlungen ohne ein Moment des Innehaltens oder subjektiver Reflexion auskommen, sondern wie von selbst, und damit automatisch, vollzogen werden.

Der lebendige Charakter ihrer Vollzüge kommt zum einen dadurch zum Ausdruck, dass die Art und Weise, in der sie ihre Tätigkeiten vollzieht, den Charakter einer tänzerischen Choreographie erhalten. Die Bewegungen scheinen über die Ausübung einer zweckförmigen Tätigkeit hinaus einen zweckfreien Charakter anzunehmen. Die Lebendigkeit von Jeannes Vollzügen besteht nicht darin, dass sie durch eine spezifische Art der Aufmerksamkeit und Zuwendung für ihre Umgebung charakterisiert sind. Sie besteht vielmehr in einem *Überschuss*, in dem die bewusstlos-mechanischen Vollzüge als tänzerische, zweckfreie Choreographie erscheinen. Der mechanische Charakter der Vollzüge stellt sich damit nicht als tote Wiederholung des Selben dar, sondern erhält einen spezifisch expressiven Charakter. Dieser Umschlag mechanischer Vollzüge in eine Form des zweckfreien Spiels kommt auch auf der Tonebene zum Ausdruck. Insbesondere der Lichtschalter, der außerhalb des Filmbildes liegt und der von Jeanne bei jedem Ein- und Ausritt aus dem Raum bedient wird, trägt zur Verlebendigung der Vollzüge bei, insofern das mechanische Klicken selbst zu etwas Melodischem wird. Gerade die Wiederholung der Schaltbewegungen ergibt einen musikalischen Rhythmus, sodass hier der Vollzug habitueller Verrichtungen ein eigenes Klangkonzert produziert. Der Verlebendigungseffekt mechanischer Vorgänge betrifft also nicht nur die mechanischen, habitualisierten Ausführungen Jeannes, sondern ebenso die mechanischen Geräte, die, wie der Lichtschalter, über ihre funktionale und zweckförmige Bestimmung hinaus zur Quelle eines Klangkonzerts werden. Der spezifische Verlebendigungseffekt lässt sich im Anschluss an Hegel als Haltung der Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit beschreiben, insofern die Lebendigkeit weder darin besteht, dass die dem Bewusstsein entzogenen Mechanismen der Gewohnheiten Aufmerksamkeit für eine lebendige Interaktion mit der Umwelt freisetzen (Entlastungsmodell Gehlen). Noch aber erfahren wir Zuschauer:innen die mechanischen Gewohnheiten als das Selbst beherrschende Automatismen, in der die sozialen Normen blind reproduziert werden (Beherrschungsmodell Menke). Indem die Vollzüge in ihrem mechanischen und gleichförmigen Charakter eine Art von vom zweckfreien Spiel annehmen, kommt jene Haltung der Gleichgültigkeit zum Ausdruck, die Hegel als Überschuss der Mechanisierung der Gewohnheit bestimmte. Der expressive Effekt besteht also weniger darin, dass Jeanne ganz von ihren

Vollzügen absorbiert ist¹⁰, als in der Haltung von Gleichgültigkeit, einer Abstandnahme, in der sie sich zugleich nicht in Gegensatz zu ihrer äußerlichen Aktivität bringt. Blicke es beim ersten Teil des Filmes, so wäre *Jeanne Dielman* ein – vielleicht exemplarischer – Fall der Kompensationsleistung des Films bzw. Kinos. Dieselben Vollzüge, die uns in der sozialen Welt aufgrund ihrer Mechanizität, einschließen, werden durch den Film verlebendigt. Von einer kompensatorischen Funktion des Films kann dabei gesprochen werden, insofern gerade der filmische Verlebendigungseffekt des Mechanischen eine Versöhnung von Geist und Mechanismus herstellt, die gerade das antagonistische Verhältnis beide Pole im gesellschaftlichen Lebenszusammenhang verschleiert. Nur indem der Film als Medium diese, wie es bei Benjamin heißt, »Kerkerwelt« der mechanischen Gewohnheiten kurzzeitig frei sprengt, können wir in sie zurück kehren und sie noch energischer reproduzieren als zuvor.

4. Die Geschlossenheit des Mechanischen

Nachdem der Film in den ersten 1,5 Stunden den choreographischen Charakter von Jeanne's Gewohnheiten zur Schau stellt, tritt am zweiten Tag eine Störung im Ablauf ihrer Gewohnheitsvollzüge auf. Zunächst wiederholt sich exakt jene Szenerie, mit der der Film begonnen hatte: Jeanne setzt das Wasser auf, die Tür klingelt, und wir sehen wie sie und der Freier in das Schlafzimmer gehen. Nach Erhalt des Geldes folgen kurze Episoden der Vergesslichkeit: Jeanne schließt den Deckel der Soupière im Wohnzimmer nicht, in die sie gewöhnlich das durch Sexarbeit verdiente Geld hineinlegt, schaltet das Licht nicht aus und stellt den Herd, auf dem sich der Kartoffelkochtopf befindet, nicht ab, bevor sie sich im Bad wäscht. Das Ergebnis sind die verkochten Kartoffeln, nach deren Entdeckung Jeanne planlos und zerstreut durch die Wohnung läuft, bis sie die Kartoffeln schließlich im Abfall entsorgt und damit die kurze Periode der Desorientierung vorerst beendet. Während am ersten Tag die Zeit für das Abkochen der Kartoffeln genau der Zeit für die Sexarbeit entspricht, kommt nun diese strenge Zeitökonomie des Haushalts durcheinander.

10 Zu dieser Deutung: Novakovich, Andreja: »On the Endless Repetition of Housework in Beauvoir, Federici, and Akerman«, in: Jonas Cantarella/Dina Edmunds/Michael Gamper (Hg.), *Zeiten der Alltäglichkeit. Eine schwer fassbare Erfahrung in den Künsten und der Philosophie*, Berlin: Schwabe-Verlag 2024, S. 197–212.

Worum es im zweiten Teil des Films geht, ist, dass jener mechanische Charakter der Vollzüge, der im ersten Teil des Films eine Quelle spezifischer Lebendigkeit ist, sich nun als Quelle der Unfreiheit und Unlebendigkeit erweist. Die kleinen Abweichungen, die sich nun in den alltäglichen Vollzügen einschleichen, resultieren daraus, dass Jeanne sich in einer Art abstrakter Innerlichkeit verliert. Die kleinen Abweichungen, die sich nun in den alltäglichen Vollzügen einschleichen, resultieren daraus, dass Jeanne nicht zu einem improvisierenden, kreativen Umgang mit veränderten Situationsbedingungen fähig ist. War Jeanne bisher in der Souveränität der Ton-, Zeit- und Bildregie, geht diese Regiekontrolle nun verloren. So wie die in der Verwendung der Gegenstände produzierten Töne nicht mehr den Charakter eines Melodischen annehmen (es kommt zu zunehmend schrillen Töne wie das laute Aufschlagen der herunterfallenden Schuhbürste am Morgen und das Geschrei des Babys am Nachmittag des dritten Tags) geht auch in Bezug auf Jeannes Bewegungen der choreographische, tänzerische Charakter verloren. Während der Sex mit dem Freier am ersten Tag exakt auf die Kochzeit der Kartoffeln abgestimmt war, beginnen jene kleinen Abweichungen der gewohnheitsförmigen Handlungsabläufe am zweiten Tag gerade mit den verkochten Kartoffeln und der Störung in der verinnerlichten Zeitmechanik. Im zweiten Teil des Films geht es jedoch nicht nur darum, dass sich die Gewohnheiten als starre Operationen erweisen, die Jeanne als Subjekt unfähig machen, sich improvisierend auf die veränderten Situationsbedingungen zu beziehen. Auf der einen Seite ergeben sich nun vereinzelt Szenen, in denen Jeanne selbst es ist, die mit ihren Gewohnheiten experimentiert. Dieser experimentelle Umgang deutet sich etwa in einer Szene an, in der Jeanne immer wieder den Kaffee neu zusammen mischt. Im Unterschied zu den mechanischen Verrichtungen im ersten Filmteil entsteht hier jedoch weniger der Effekt einer ästhetischen Choreographie als vielmehr der Effekt eines schlechten Wiederholungszwanges. Auf der anderen Seite erhalten die mechanischen Apparate, die im ersten Teil des Films einen nicht-funktionalen Überschuss hervorbrachten, durch Jeannes Kontrollverlust eine Selbsttätigkeit, die nicht mehr im Dienst der Verlebendigung der mechanischen Vollzüge Jeannes stehen. Vor allem die Kamera selbst wird davon freigesetzt, als Mittel der Verlebendigung der mechanischen Vollzüge zu fungieren. Dies wird besonders deutlich in der Szene, in der Jeanne am zweiten Tag nach dem Sex mit dem Freier in die Küche tritt. Während wir die Küche als Zuschauer:innen bisher wesentlich aus der Perspektive des Türrahmens sahen, wird sie nun zweimal hintereinander aus der anderen Perspektive des Raums, vom Balkon aus, gezeigt.

5. Wiederholung und Neuanfang

Das Befremdliche des Anblicks des Küchenraums von der anderen Raumseite aus hat nicht nur mit der Abweichung von der gewohnten Filmperspektive zu tun. Denn was für den Film – für den Film *Jeanne Dielman* – die Abweichung von der gewohnten Perspektive ist, ist für den Film als solchen gerade die zur Gewohnheit gewordene Form filmischer Wahrnehmung. Während wir Zuschauer:innen durch Wiederholung gewöhnt sind, dass die Kamera Orte von verschiedenen Perspektiven aus filmt, hat uns *Jeanne Dielman* durch die Stringenz seiner Kameraausrichtung an die Starrheit und Einseitigkeit der Filmperspektive dermaßen gewöhnt, dass uns diese gewohnte Sehperspektive zumindest temporär abhandengekommen ist. Das Unheimliche und Befremdliche dieses Perspektivwechsels reicht also tiefer als die bloße Überraschung einer bisher noch ungewohnten Perspektive auf einen Gegenstand (in diesem Fall den Küchenraum).

Die Kameraperspektive des Films zeichnet sich insgesamt dadurch aus, dass sie konsequent das Schuss-Gegenschuss-Verfahren vermeidet, das im klassischen Erzählkino Zuschauer und Figurenperspektive miteinander verschaltet und dadurch die apparative Gemachtheit des Bildes unsichtbar macht. Jeanne Dielmann folgt nun aber nicht einfach der ideologiekritischen Tradition, die auf die Unterbrechung dieses die apparative Vermitteltheit des Filmbildes invisibilisierenden Mechanismus mit der Selbstreflexivität der Kamera (etwa das Zeigen der Kamera im Spiegel) antwortet.¹¹ Denn durch die Verrückung der Kameraperspektive wird zwar einerseits die im ersten Teil des Films dargestellte Verlebendigung des Mechanischen als filmischer Effekt thematisiert. Indem an der anthropomorphen Perspektive festgehalten wird – potentiell kann der Blick der Kamera durch einen menschlichen Blick eingenommen werden – macht der Film andererseits deutlich, dass diese verlebendigende Dimension der Gewohnheitsvollzüge nicht bloß ein medialer Effekt ist, sondern der Gewohnheit selbst zukommt: Es ist die Kamera, die uns Zugang zu dieser verlebendigenden Dimension schafft, aber es ist nicht die Kamera, die diese Dimension erst erzeugt.

Während Jeanne bisher zumindest noch in der Kontrolle über das Feld des Sichtbaren und Unsichtbaren gewesen ist – Schalter an, Schalter aus – gibt sie ihre Bildregie im zweiten Teil des Films zunehmend an die Filmapparatur ab.

11 Siehe dazu Lie, Sulgi: Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik, Zürich: diaphanes 2012, insbesondere die »Einleitung«, S. 9–69.

Nun könnte man diesen Regieverlust so verstehen, dass die Regiekontrolle, die zuerst an die SchauspielerIn bzw. Figur übertragen wurde, nun wieder in den Dienst der Regisseurin Chantal Akerman gestellt wird. Ging es im ersten Teil darum, dass Delphine Seyrig, eine bis dato bereits bekannte SchauspielerIn, die Filmapparatur in ihren Dienst stellt und damit von einem objektifizierenden Apparat in einen Apparat ihrer souveränen Bildinszenierung verwandelt,¹² wird dieser im zweiten Teil des Film in die Verfügungsmacht der Regisseurin zurück überführt. Führt uns der Film damit vor Augen, dass sich der Filmapparat einer Umfunktionierung durch die SchauspielerIn bzw. Figur entzieht? Von zentraler Bedeutung ist jedoch, dass sich der Filmapparat auch gegenüber der ästhetischen Konstruktion der Regisseurin verselbständigt. Denn im zweiten Teil kommt es wiederholt zur Registrierung von Zufälligkeiten, die sich der ästhetischen Regiegestaltung entziehen: So ist bei einer Straßenbegegnung am zweiten Tag im rechten Bildrand ein gelbes Mikrofon zu erkennen, am zweiten Tag scheint es draußen bereits dunkel zu sein, und kurz darauf wieder hell, und schließlich taucht am Morgen des dritten Tages plötzlich wieder ein Stuhl auf, der zuvor noch abwesend war. Die Verselbständigung des Kameraapparats bezieht sich also nicht auf die Verselbständigung gegenüber der SchauspielerIn bzw. der von ihr verkörperten Rolle, sondern ebenso auf die Verselbständigung gegenüber der ästhetischen Regiekonstruktion.

In der vorletzten Einstellung kulminiert diese Verselbständigung der Kamera darin, dass sie die Bildstrategie des Films selbst unterläuft. Bestand diese bislang – wie Ivone Margulies prägnant formuliert – in »showing cooking and hiding sex«,¹³ so wird am Ende ausgerechnet der Sex explizit gezeigt. In der vorletzten Einstellung sehen wir nicht nur den Sex, sondern auch, wie Jeanne im Anschluss ihren Freier mit einer Schere ersticht. Mit dieser ungeplanten, spontanen Tat tritt eine Unterbrechung in die bislang etablierte Ordnung ein: Offenkundig kann sie nach dem Mord nicht einfach zur gewohnten Tätigkeit zurückkehren. Entscheidend ist nun, dass sich der Akt der Ermordung in seiner Erscheinungsweise nicht von diesen zuvor gezeigten Tätigkeiten unterscheidet. Jeanne vollzieht den Mord mit derselben Nüchternheit und Gewohnheitsmäßigkeit, mit der sie zuvor das Geschirr spülte oder das Essen zu-

12 Siehe zu diesem Aspekt: Kuhn, Eva, Chantal Akerman: Jeanne Dielman, Edition text + Kritik, München 2025, S. 49.

13 Margulies, Ivone: »A Matter of Time: Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles«, in: <https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>, zuletzt aufgerufen am 14.10.2025.

bereitete. Diese Äquivalenz ließe sich auf die Formel bringen: »Murdering the man as cooking a meal«. Einerseits ist der Mord in seiner Einmaligkeit und Nicht-Wiederholbarkeit eine Unterbrechung der endlosen Wiederholung der reproduktiven Gewohnheiten. Andererseits wird durch die Art, in der Jeanne ihn ausübt, der Mord zu einem weiteren Element in einer Reihe der gewohnten Wiederholung. Der Film erzeugt durch seine Selbstunterbrechung die Erwartung eines Bruchs mit der Ordnung des Gewöhnlichen. Indem jedoch die Ordnungsstörung – die Ermordung des Freiers – in derselben Vollzugsweise erscheint wie alle anderen Tätigkeiten Jeannes, schafft der Film eine Zone der Ununterscheidbarkeit: Gewöhnliches und Ungewöhnliches, Reproduktion und Unterbrechung der Gewohnheit fallen ineinander. Genau in dieser vorletzten Szene sehen wir eine Gewohnheit, die sich gegen sich selbst wendet: in der gewohnte Wiederholung und spontaner Neuanfang zusammenfallen. Der Bruch mit der Gewohnheit, die Jeanne in einer Logik der Repetition des Selben einschließt, hat keine andere Quelle als die Gewohnheit selbst.

In einer mehr als siebenminütigen Schlusszene sehen wir Jeanne in der für den Film typischen Frontalperspektive am Esstisch im Wohnzimmer sitzen. Die roten Blutspritzer auf ihrem weißen Hemd fungieren als materielle Spur des vorangegangenen Geschehens. Wir beobachten, wie sie ein- und ausatmet, wie ihr Körper zwischen Erschöpfung und Lust oszilliert. In diesen minimalen Gesten wird sichtbar, dass Jeanne in ein Verhältnis der Distanz und Kontemplation zu ihren eigenen Vollzügen tritt. Die zweckfreie, ästhetische Seite der Wiederholung läuft mit der einschließenden, monotonen, jede Improvisation ausschließenden Seite der Gewohnheit als eine Art innerer Film im Bewusstsein Jeannes ab. In dieser beinahe vollständigen Immobilität des Filmbildes gibt der Film die Bewegung gleichsam an den Zuschauer ab, der das Filmgeschehen ebenfalls als inneren Film Revue passieren lässt.

Während die Zuschauer:innen im ersten Teil des Films den Verlebendigungseffekt der filmischen Gewohnheitsdarstellung passiv genießt, führen die Abweichungen bzw. Störungen im zweiten Teil des Films zu einer Aktivierung der Zuschauer:in, die in der Haltung eines Detektivs den Film nach Indizien absucht, die den Grund der Störung zu identifizieren versuchen. Durch die repetitive Form des Filmes entsteht auf der Seite der Zuschauer:in ein Gewöhnungseffekt, der es überhaupt erst möglich macht, die im zweiten Teil des Films in der Wiederholung eintretende Differenz wahrzunehmen. Hier begegnen wir dem grundlegenden Mechanismus der Gewöhnung, insofern durch Wiederholung hier die Erwartungshaltung entsteht, eine bestimmte Handlungsabfolge zu erwarten, deren Nicht-Eintreten die Wirkung eines *suspense*

hat. Gerade weil sie die Wiederholungsstruktur von Jeannes Vollzügen quasi-automatisch wiedererkennt, ist die Zuschauer:in offen dafür, sich von Abweichungen überraschen zu lassen. Da nun aber die durch den *suspense* erwartete Unterbrechung der Ordnung uneingelöst bleibt, stumpft diese verstehende Aktivität der Zuschauer:in so ab, dass diese sich zunehmend in die sinnlichen Details des Filmbildes verliert, die die narrative Form überschreiten. Es ist insbesondere das Verfahren der Echtzeit, das dazu beiträgt, dass die Zuschauer:in gegenüber seiner eigenen interpretierenden Aktivität gegenüber gleichgültig wird und sich in die sinnlichen Details des Filmbildes verliert – es ist beispielsweise unmöglich, Jeanne bei einer mehr als siebenminütigen Szene des Knotens der Fleischmasse zu beobachten, ohne, dass der Blick immer wieder von ihrer Tätigkeit abweicht und damit die Spurensuche vergisst. Diese Haltung der Gleichgültigkeit erfahren wir Zuschauer:innen dabei als zutiefst ambivalent: Auf der einen Seite ist es die Freiheit vom narrativen, fixierenden Zugriff auf das Filmgeschehen. Auf der anderen Seite droht diese Gleichgültigkeit, in eine Abkehr vom Leinwandgeschehen umzuschlagen, etwa dadurch, dass die schiere Länge der Einstellungen die Zuschauer:innen Tagträumen lässt und die ästhetische Erfahrung abzubrechen droht. Insofern bestimmt die Ambivalenz des Mechanismus der Gewohnheit, die verlebendigende wie die einschließende Seite der Gleichgültigkeit, auch die rezeptive Haltung der Zuschauer:in.

6. Schluss

Die Affinität zwischen dem Medium Film und dem Phänomen der Gewohnheit wurde hier als Antwort auf ein spezifisches epistemisches Problem reformuliert, das sich im Blick auf den Befreiungscharakter der Gewohnheit bei Hegel stellt. Der von Hegel hervorgehobene »überschüssige« Charakter der Gewohnheit – manifest in einer Haltung der Gleichgültigkeit und Interesslosigkeit – wirft die Frage auf, wie sich eine offene, gleichgültige Vollzugsweise von jener »schlechten« Gewohnheit unterscheiden lässt, die das Subjekt in identischer Wiederholung einschließt. Die Spezifik der filmischen Erfahrung bei Jeanne Dielman besteht nicht bloß darin, den mechanischen Charakter der Gewohnheiten ästhetisch zu verlebendigen, um die einschließende Dimension der Gewohnheit in der Sphäre des gesellschaftlichen Lebens zu verschleiern und weiter zu reproduzieren. Der Film Jeanne Dielman erinnert vielmehr an ein Moment innerhalb der Gewohnheit, das im Vollzug sozialer Gewohnheiten verdeckt bleibt. Diese andere Natur« der Gewohnheit, von der

Benjamin spricht, ist damit nicht einfach eine filmische Konstruktion, sondern eine durch den Film freigelegte, überschüssige Dimension der gewohnheitsmäßigen zweite Natur. Die Frage, die Jeanne Dielman schließlich aufwirft, lautet daher: Wie lässt sich dieses überschüssige Potential der Gewohnheit, das der Film freilegt, innerhalb der sozialen Praxis selbst gegen die Einschließungseffekte der Gewohnheit wirksam machen? Wie sähe eine Praxis aus, die das überschüssige Moment der Gewohnheit gegen die Geschlossenheit der Gewohnheit ausspielt?