Lorenz Mayr

Der Rest und der Abfall der Natur

Technische Reproduzierbarkeit bei Roger Caillois und Siegfried Kracauer

„Seit Bakunin hat es in Europa keinen radikalen Begriff der Freiheit mehr gegeben", schreibt Walter Benjamin 1929 im *Sürrealismus*-Aufsatz. „Die Sürrealisten haben ihn. Sie sind die ersten, das liberale moralisch-humanistisch verkalkte Freiheitsideal zu erledigen […]."[1] Diese emphatische und letzte Momentaufnahme Benjamins über die europäische Intelligenz teilt Roger Caillois wenige Jahre darauf nicht mehr. 1934 distanziert er sich von Breton wegen eines fundamentalen Dissenses, der die Frage der Kunst betrifft.[2] Breton verharre im schlechten Als-Ob einer intuitiven Kunstproduktion, die nicht zur Wirklichkeit durchbreche. Dagegen will Caillois das surrealistische Programm intensiviert wissen und zur Logik des Imaginären vordringen, ein Programm, das an der Ambiguität der Wirklichkeit laboriert und das automatische Schreiben zum automatischen Denken erhebt. Im Widerspiel mit Georges Bataille politisiert Caillois zwischen 1937 und 1939 im Collège de Sociologie dieses Programm entschieden. Bekannt sind die Ablehnungen, die insbesondere von den deutschen Exilanten in Paris vorgetragen wurden. Besonders Adornos systematische Kritik an Caillois' unzureichender Historisierung der Natur führte nicht nur dazu, dass eine zunächst erwogene Zusammenarbeit des emigrierten Instituts für Sozialforschung mit

1 Benjamin, Walter: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, S. 295–310, hier S. 306.

2 Vgl. Caillois, Roger: Letter to André Breton (27.12.1934). In: Frank, Claudine (Hrsg.): The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader. Durham/London, S. 84–86.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Caillois (und Bataille) ausbleiben sollte, sondern auch zu einer einseitigen Rezeptionsgeschichte, die bis heute anhält.[3]

Dagegen soll gezeigt werden, dass Caillois' Mimetismus-Studien für zeitgenössische Produktionsästhetiken von herausragender Bedeutung sind. Ich schlage hierzu eine fotografietheoretische Relektüre von Caillois' Mimetismus-Texten vor, um diese mit der ersten Fotografietheorie der kritischen Theorie ins Gespräch zu bringen: derjenigen Siegfried Kracauers. Hierüber kann Caillois' Bildtheorie mit einem geschichtsphilosophischen Ansatz zusammengedacht und für eine ästhetische Theorie der Gegenwartskunst aufgeschlossen werden. Caillois' und Kracauers eigenständige Projekte von Surrealismus und Realismus teilen einen technisch-reproduzierbaren Bildbegriff, der sich paradigmatisch an der Fotografie und am Film ausrichtet und für eine Theorie künstlerisch-reproduktiver Praktiken aktuelle Relevanz findet. Surrealismus und Realismus lassen sich schließlich in der Erfahrung einer Faszination aufeinander beziehen, die technisch-reproduktiv initiiert wird.

1 Kurioser Humanismus in Paris

In der *Theorie des Films* bezieht sich Siegfried Kracauer emphatisch auf Roger Caillois und beteuert, mit dessen Auffassung einer materialistischen Filmtheorie übereinzustimmen, die mit einem traditionellen Kunstbegriff bricht: „Roger Caillois, einer der wenigen Kritiker, die dieses Thema überhaupt anschneiden, sagt: ‚Auf der Leinwand gibt es keinen Kosmos, nur Erde, Bäume, Himmel, Straßen und Eisenbahnen, kurz: Materie.'"[4] Kracauer macht hier seine eigene Auffassung vom Charakter des Films an Caillois' fest, „dessen Standpunkt übrigens auch", wie er schreibt, „mein eigener ist".[5] Der Film sei keine Kunst, sofern diese in den traditionellen Registern

3 Vgl. Adorno, Theodor W.: Roger Caillois, La Mante religieuse. Recherche sur la nature et la signification du mythe. Paris 1937 (Rez.). In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 20.II, Frankfurt a. M. 1986, S. 229–230; Weingrad, Michael: The College of Sociology and the Institute of Social Research. In: New German Critique 84 (2001), S. 129–161.

4 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Werke, Bd. 3). Frankfurt a. M. 2005, S. 412.

5 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Schöpferischen verortet werde. Die Gegenstände, die der Film zeige, unterstünden keinen Gesetzen. Die tragische Filmhandlung impliziere das Gegenteil: Sie entspräche eher den Gesetzen der Malerei – ein schöpferischer Film, der hinter den technischen Möglichkeiten des Films zurückbliebe. Der materialistische Film folge hingegen dem Zufall und der Formlosigkeit. Die Medienspezifik des Films resultiere somit aus der automatistischen Funktion des Kameraapparats, der gleichgültig aufzeichnet und Materie sowohl darstellt als auch enthüllt. In dieser Übereinstimmung der Positionen von Caillois und Kracauer ließe sich eine Verbindung von Paris und Frankfurt aufzeigen, die bislang kaum bedacht worden ist. Jedoch beginnt diese Auseinandersetzung mit einer Ernüchterung: Es handelt sich bei dem Zitat Kracauers um einen Editionsfehler, der sich in den deutschsprachigen Texteditionen nachweisen lässt und bis zu den *Werken in neun Bänden* sowie in der Sekundärliteratur bis heute unbemerkt stehen blieb.[6] Der von Kracauer Zitierte heißt nicht Roger, sondern Roland Caillois.[7] Möglicherweise blieb dieser Fehler deshalb unbemerkt, weil die Position Roland Caillois' hier mit der Theorie Roger Caillois' übereinstimmt: Fotografie und Film zeigen auch bei Roger Caillois nichts als Materie. Der freudsche Versprecher ist begründet.

Eine Spur des Austauschs zwischen Kracauer und Roger Caillois findet sich indes im Nachlass Kracauers, in einer Notiz, die er während einer Europareise 1960 verfasst hat. Sie trägt die Überschrift: „Caillois (UNESCO), (Paris, Sept. 23, 1960)." Kracauer notiert, dass er soeben Caillois in seinem Büro der UNESCO besucht habe, bei der Caillois als Herausgeber der von ihm 1952 begründeten Zeitschrift *Diogène* angestellt ist. In einem vermutlich von ihm selbst erstellten Typoskript hält Kracauer fest:

6 Vgl. Hansen, Miriam Bratu: Cinematic Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley/Los Angeles/London 2011, S. 355; Baumann, Stephanie: Im Vorraum der Geschichte. Siegfried Kracauers History. The Last Things before the Last. Konstanz 2014, S. 212.

7 Kracauer zitiert in der Erstausgabe der *Theory of Film* korrekt: Caillois, Roland: Le cinéma, le meurtre et la tragédie. In: Revue internationale de filmologie 2, 5 (1949), S. 187–191.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Caillois' intention in ‚Diogenes' is to work toward a yet nonexistent or ‚general culture' by publishing high-level articles on problems in various areas of knowledge and thus familiarizing specialists in one area with findings in the others. This he calls the ‚diagonal approach.' (In my opinion ‚Diogenes' is one of the best international journals of this kind.)[8]

Kracauer würdigt hier Caillois für dessen Programm, eine allgemeine Kultur befördern zu wollen, die er mit dem Konzept einer diagonalen Wissenschaft zu etablieren sucht. Kracauer kommt mit Caillois nach dessen Hinwendung zum Humanismus, die sich um 1942 datieren lässt, in Kontakt und nimmt die universalistische Stoßrichtung von dessen Projekt zur Kenntnis. Es folgt ein Brief Kracauers vom 6. Dezember 1960, in dem er sich für Caillois' Zusendung der Textsammlung *Méduse & Cie* bedankt, die auch dessen berühmte Aufsätze *Die Gottesanbeterin* und *Mimese und legendäre Psychasthenie* aus den 1930er-Jahren enthält. Er lässt Caillois wissen: „I shall be greatly interested in reading this book."[9] Ob er das Buch gelesen hat, bleibt dahingestellt. Jedoch bietet diese Korrespondenz Anlass für eine Auseinandersetzung auf systematische Weise. Caillois und Kracauer forcieren eine Vernunftkritik, deren Einsatz sich in zwei Varianten einer Naturalisierung von Geschichte artikuliert und anhand der Gegenüberstellung zweier Bilder aufzeigen lässt: Bei Caillois ist es ein erstes Bild einer Überdeterminierung, das prä-semiotisch, vorbewusst und vor-normativ zu verstehen ist. Bei Kracauer ist es ein letztes Bild, das sich durch radikale Bedeutungslosigkeit auszeichnet und, historisch gewendet, post-semiotischen Charakter hat. Beiden geht es um die Herstellung von Bedingungen, die eine Öffnung der Geschichte ermöglichen sollen, jeweils im Rahmen eines theoretischen Zugriffs auf ein Außen; in beiden Fällen erfolgt dies durch eine technisch-reproduktive Operation.

8 Kracauer, Siegfried: Conversations in Europe. July-October 1960. A: Kracauer, Siegfried; Bollingen Foundation. Deutsches Literaturarchiv Marbach, 72.3709a, 4.

9 Siegfried Kracauer an Roger Caillois, Brief vom 06.12.1960 (Durchschlag). A: Kracauer, Siegfried. Deutsches Literaturarchiv Marbach, 72.1227.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2 Der Rest der Natur. Caillois' proto-fotografische Bildtheorie

Caillois publiziert 1960 einen Kommentar zu seiner frühen Studie *Die Gottesanbeterin* – in dem Jahr also, in dem er sich mit Kracauer in Paris zur persönlichen Unterredung getroffen hatte. Caillois schreibt:

> Die Welt der Insekten ist die der Instinkte, der mechanischen und unvermeidbaren Verhaltensweisen; die Welt des Menschen ist die der Einbildungskraft und folglich die der Freiheit, das heißt eine Welt, in der das Individuum die Macht gewonnen hat, dem Appell der Organe den sofortigen und blinden Gehorsam zu verweigern. Der Instinkt wirkt hier nur noch *auf dem Umweg über das Bild*.[10]

In diesem Rückblick auf die eigene Theorie fasst Caillois das von Kracauer treffend erkannte und benannte Projekt seiner diagonalen Wissenschaft zusammen: Mensch und Natur sind in einem monistischen Konzept zusammengedacht; die beiden Naturreiche der Insekten und der Menschen, der mechanischen Instinkte und der Freiheit erscheinen nicht als unüberbrückbare Gegensätze, sondern sie sind entlang von Diagonalen graduell miteinander verbunden und somit übergänglich. Über das Medium des Bildes wird die Gemeinsamkeit von Natur und Kultur in Erinnerung gerufen, ihre prinzipielle Gleichursprünglichkeit erfahrbar und deren Relationierung als grundsätzlich verschiebbar gedacht.

In diesem Naturverständnis lässt sich Caillois' Vernunftkritik verorten. Sein Konzept einer diagonalen Wissenschaft reagiert auf eine geschichtliche Entwicklung, in der das Denken in Analogien – einst selbst Moment von aufklärender Erkenntnis – zunehmend in den Hintergrund rückt. An seine Stelle tritt das Klassifizieren nach distinkten Merkmalen, das zur Ausdifferenzierung von Disziplinen und ihren jeweiligen epistemologischen Grenzziehungen führt. Deren Überschreitung werde zudem mit einem Tabu belegt, dessen Nichtbeachtung ein skandalöses Sakrileg darstelle.[11] Unter all den disziplinären Trennungen, die der Fortschritt der Erkenntnis hervorge-

10 Caillois, Roger: Angesichts einer vor langer Zeit geschriebenen Studie über die Gottesanbeterin. In: Ders.: Meduse & C[ie]. Berlin 2007, S. 55–59, hier S. 57.

11 Vgl. Caillois, Roger: Diagonale Wissenschaften. In: Ders.: Meduse & C[ie]. Berlin 2007, S. 47–52, hier S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bracht hat, sieht Caillois die grundlegendste in der Unterscheidung zwischen belebter und unbelebter Materie. Da diese das Leben selbst betrifft, könne es keine allgemeinere geben. Sie steht zugleich für alle anderen denkbaren Distinktionen. Die Auflösung dieser Grenzziehung wird im Paradigma einer eindimensionalen, rationalistischen Vernunft als Pathologie gewertet. In *Mimese und legendäre Psychasthenie* identifiziert Caillois diese Pathologie mit dem Mimetismus einiger Insektenarten, anhand derer sich der „*Umweg über das Bild*" aufzeigen lässt.

Die spezifische Verfasstheit des Bildes lässt sich als ein technisch-reproduktives *avant la lettre* bestimmen, indem jene Passagen von Caillois' *Mimese und legendäre Psychasthenie* diskutiert werden, die in der Erstausgabe des Textes in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* ausgespart blieben.[12] Dort referiert Caillois den mechanistischen Biologen Jacques Loeb, der 1912 einen Bericht über *Die Bedeutung der Anpassung der Fische an den Untergrund für die Auffassung des Mechanismus des Sehens* im *Zentralblatt für Physiologie* veröffentlichte. Loeb untersucht das Phänomen der Adaption einiger Fischarten an die Umgebung. Dieses Verhalten sei bislang als Beleg für das darwinistische Theorem der natürlichen Selektion betrachtet worden; es beinhalte jedoch ebenso Hinweise auf die konstitutive Rolle des Bildes im Mimetismus:

> Seit langer Zeit ist die Tatsache bekannt, daß viele Tiere, namentlich gewisse Fische, ihre Farbe und auch ihre Zeichnung dem Untergrund ‚anpassen'. Man hat diese Tatsache eingehend für die Theorie der Erhaltung der Arten verwendet. Diese Tatsachen enthalten aber, wie mir scheint, auch den Nachweis, daß im Gehirn ein Bild der gesehenen Gegenstände entstehen muß.[13]

Auf der Grundlage physiologischer Forschungsergebnisse stellt Loeb fest: Werden die Augen der Fische entfernt oder die Sehnerven durchtrennt, wird das mimetische Verhalten nicht gezeigt. Hierin

12 Vgl. Caillois, Roger: Mimétisme et psychasthénie légendaire. In: Minotaure 7 (1935), S. 5–10. Der ausgesparte Abschnitt liegt inzwischen in deutscher Übersetzung vor: Caillois, Roger: Der Mythos und der Mensch. Berlin 2023, S. 95–100.

13 Loeb, Jacques: Die Bedeutung der Anpassung der Fische an den Untergrund für die Auffassung des Mechanismus des Sehens. In: Zentralblatt für Physiologie 25, 22 (1912), S. 1015–1017, hier S. 1016.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sieht er eine Theorie bestätigt, die das mimetische Verhalten als Resultat einer Transmission des retinalen Bildes auf die Haut erklärt. Was bis dato also als Anpassung an die Umgebung gedeutet wurde, sei vielmehr, wie Loeb schreibt, durch das infrage stehende Bild „vermittelt". So zeige sich, dass „die bisher als Farbanpassung und Anpassung an den Untergrund bezeichnete Erscheinung nur eine Übertragung des Retinalbildes auf die Haut ist"; entsprechend könne gefolgert werden, „daß das Bild auf der Haut der Fische eine Wiedergabe des Retinalbildes, nicht aber des Objektes selbst ist".[14]

Hier wird deutlich, dass Loebs Überlegungen eine Bildtheorie implizieren, die sich nicht in der bloßen Abbildung empirischer Objekte erschöpft – im Gegenteil, das auf der Haut reproduzierte Bild hat einen anderen Referenten als das Objekt: Der Mechanismus des Sehens beinhaltet eine Verdoppelung des Bildes. Das Bild auf der Netzhaut korrespondiert mit dem Bild auf der Haut. Damit kommuniziert ein Bild mit einem Bild – präziser: eine Reproduktion mit einer Reproduktion. Mimesis bei den Fischen bedeute zwar mechanische Reproduktion des Gesehenen; sie folgt jedoch keiner erkennbaren Zweckmäßigkeit. In dieser Konstellation stellt sich ein exzessiver Effekt ein, indem das mimetische Tier alles nachahmt, gleichgültig, was gesehen wird. Das Original – das Objekt – verliert an Bedeutung in dem Sinne, dass es nicht nur austauschbar und beliebig ist, sondern keine originäre Form hat, formlos ist: Die Bestimmtheit der Natur fällt paradoxerweise aus dem Nachahmungsprozess heraus, während die Technik im Sinne der Funktionslogik dieses Reproduktionsmechanismus aufgewertet wird. Diesem Zusammenhang folgen nun Caillois' Studien zum mimetischen Verhalten der Insekten, indem auch er danach fragt, wie dieser mimetische Effekt zustande kommt und was er bewirkt.

Caillois macht sich Loebs mechanistische Bildtheorie zu eigen, um zwei wirkmächtigen Erklärungen mimetischen Verhaltens zu widersprechen. Erstens sei der Mimetismus kein Schutz- oder Abwehrmechanismus, der für das Tier nützlich wäre, um sich im Evolutionsprozess zu behaupten (so der Darwinismus) – dies klang bereits vorsichtig bei Loeb an. Zweitens, und das gilt es zu gewinnen, sei der Mimetismus kein intentionales, bewusstes Verhalten, das den Automatismus in der Bildreproduktion entschärfe – eine

14 Ebd., S. 1016f.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

solche Annahme wäre ein Anthropomorphismus, der den niederen Tieren anstelle des reflexhaft-automatischen Verhaltens einen freien Willen zuspricht (so der Lamarckismus). Ausgeschlossen seien also beide Deutungen: Mimesis könne weder als zweckmäßig noch als Vermögen hinreichend begriffen werden. Caillois' „*Umweg über das Bild*" erschließt eine alternative Antwort: Es handle sich bei der Mimesis nicht um eine subjektive Projektion, sondern um eine psychasthenische Störung der Wahrnehmung – eine Raumpathologie, die die Differenz des Organismus mit der Umgebung nivelliert. Der Organismus verliert seine privilegierte, zentralperspektivische Position am Ursprung der Koordinaten des Raums und wird sich als ein beliebiger Punkt unter anderen ansichtig. Ein Verständnis personaler Identität, das diese aus der Differenz des Subjekts zu seiner Umgebung herleitet, erleidet hierdurch eine grundlegende Beeinträchtigung.[15] Was Caillois' als eine räumliche „Phagozytose" beschreibt, kann als eine Entfremdung verstanden werden, die eine Verdinglichung auf der einen und eine Entgrenzung auf der anderen Seite zur Folge hat:

> Der Körper dissoziiert sich vom Denken, das Individuum überschreitet seine Körpergrenzen und besetzt die andere Seite seiner Sinne. Er versucht, *sich zu sehen, von irgendeinem Punkt im Raum aus.* Es fühlt sich selbst Raum werden, *dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann.* Es ist gleich. Nicht irgend etwas Besonderem gleich, sondern einfach *gleich*."[16]

Der dunkle Raum sei nicht dadurch charakterisiert, dass er sich in einer Abwesenheit von Licht erschöpft und somit die Objekte ihre Konturen verlieren. Er zeichne sich vielmehr durch eine Stofflichkeit ganz eigener Art aus, die zudem mit dem Geheimnisvollen assoziiert wird – ein Gedanke, der an dieser Stelle bereits auf die Faszination vorausweist. In dieser Dunkelheit löse sich die starre „Unterscheidung von innen und außen" auf, wie Caillois den Psychiater Eugène Minkowski zitiert – und die Wahrnehmung der empirischen Welt durch Sinnesorgane spiele nun eine zu vernachlässigende

15 Vgl. Caillois, Roger: Mimese und legendäre Psychasthenie. In: Ders.: Meduse & C[ie]. Berlin 2007, S. 25–43, hier S. 36.

16 Vgl. ebd., S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rolle.[17] Mit der Erfahrung dieser räumlichen Unbestimmtheit der Leere gehe eine Selbstaufgabe einher. Das Insekt ähnelt sich einem Niedrigeren an: Es reproduziert Pflanzen, Verdorrtes, Pilzflecken und Vernarbungen. „*Das Leben weicht um eine Stufe zurück*".[18] Das Subjekt der Selbsterhaltung löst sich in einer Regression auf, und es scheint sich das Naturgesetz der Trägheit zu bestätigen, ein Instinkt des Sich-gehen-Lassens, des Ins-Anorganische-Zurücksinkens: ein Todestrieb. Mitunter hieran entzündet sich der Vorwurf Adornos, dass Caillois die Natur nicht ebenso historisiere, wie er das Bewusstsein naturalisiere. Er sitze einer „kryptofascistische[n] Naturgläubigkeit"[19] auf. Die implizite These, die Caillois' hiermit verknüpft hatte, war jedoch eine andere: Es sei möglich, Reproduktion – Sich-Gleichmachen ohne Differenz – zu denken, und das, ohne dass dadurch ein deterministisches Naturverhältnis ausgesprochen wird – vielmehr wird, im exzessiven Sinne, ein solches durch die maßlose Praxis der Nachahmung aufgelöst.

Es lässt sich auch eine andere Rezeptionslinie nachzeichnen, die an Caillois' Denken in diesem Sinne produktiv anknüpft: Ausgehend von Lacans *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* und seinen Anschlüssen an Caillois in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, reicht sie über Rosalind Krauss' Engführung der Caillois'schen Einsichten mit der surrealistischen Fotografie bis hin zu Kaja Silvermans Kunsttheorie der Appropriation Art, in der Caillois mit der feministischen Kritik in Cindy Shermans *Untitled Film Stills* zusammengebracht wird.[20] So wird in dieser Linie auf ein spezifisches Blickregime in der Callois'schen Mimesis-Theorie verwiesen: Der auktoriale Betrachterstandpunkt eines *look* weicht einem *gaze* – einem Gesehen-Werden statt des Sehens. Bei Lacan wird denn auch – im Anschluss an Caillois – die Sichtbarkeit des Subjekts als wesentliche Bedingung von Subjektivität herausgestellt:

17 Vgl. Minkowski, Eugène: Le temps vécu. Études phénoménologiques et psychopathologiques. Paris 1933, S. 382–398, zitiert nach ebd., S. 37.

18 Ebd., S. 38.

19 Adorno an Benjamin. 22.09.1937. In: Adorno, Theodor W./Benjamin, Walter: Briefwechsel 1928–1940. Frankfurt a. M. 1994, S. 276–280, hier S. 277.

20 Vgl. Krauss, Rosalind: Corpus Delicti. In: October 33 (1985), S. 31–72; Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick ein Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich […] *photo-graphiert*".[21]

Das Subjekt wird zum Lichtpunkt wie auf einer Leinwand, zum Gegenstand im Bild: „[I]ch sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt".[22] „Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau"[23]. Dies ist der Effekt der Mortifikation durch die Fotografie. Er belässt es nicht bei einem folgenlosen visuellen Verhältnis, sondern graphiert, petrifiziert und de-formiert morphologisch.

Aus dieser fotografietheoretisch informierten Lektüre lassen sich Konsequenzen für eine technisch-reproduktive Kunsttheorie gewinnen, die die Hervorbringung von Formen nicht zweckmäßig oder vermögend denkt, sondern automatistisch. Das Caillois'sche Subjekt kann so gesehen nichts schöpfen – es kann lediglich reproduzieren. Maria Muhle beschreibt Caillois' Bildtheorie daher treffend: So

> wäre der „bildende" Zug zwischen Lebewesen und Milieu nicht als Zeichen einer „Autonomie" des (schöpferischen) Subjekts zu lesen, vielmehr wird hier dieser reine Bildungsanspruch anhand einer mechanistischen, automatistischen Reproduktionstechnik, wie es paradigmatisch die Fotografie ist, gebrochen.[24]

Caillois radikalisiert den mechanistischen Begriff der Tele*fotografie*, wie er als Ausblick am Ende von Loebs Text auftaucht, im Begriff der Tele*plastik*: die zweidimensionale fotografische Reproduktion (das retinale Bild) wird auf eine dreidimensionale übertragen – „ein volumetrisches Bild des Milieus, das morphologisch reproduziert wird, d. h. auf den Körper des Tieres, auf dessen Form, überspringt"; Mimesis ist somit „proto-technische Reproduktionstätigkeit, die automatische Nachahmung des Milieus, und zwar dreidimensional

21 Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim/Berlin 1987, S. 113.

22 Ebd., S. 78.

23 Ebd., S. 102.

24 Muhle, Maria: Eine *Skulptur*-Photographie oder besser eine Teleplastik. Mimesen zwischen Natur und Kultur bei Caillois. In: Balke, Friedrich/Linseisen, Elisa (Hrsg.): Mimesis expanded. Paderborn 2022, S. 53–69, hier S. 60.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Raum".[25] Caillois' Denken ließe sich jenseits einer emanzipatorischen Logik als eine Schwächung und Depotenzialisierung des autonomen Vermögens und seiner *agency* verstehen.

Aber auch in dieser Rezeptionslinie ist angesichts der biologischen Konnotationen und nicht ausgewiesenen Historizität des von Caillois beschriebenen Blickregimes ein Unbehagen zu vernehmen. Kaja Silverman bemüht sich um eine solche Historisierung und macht deutlich: Die Vermittlung von Subjektivität durch ein Gespiegeltwerden sei eine historische Konstante, die spezifische Art und Weise dieser Vermittlung müsse jedoch epochenspezifisch differenziert werden. Sie verweist dabei auch auf Kracauers geschichtsphilosophische Fotografietheorie.[26] Diesen Hinweis aufnehmend und entfaltend, kann die mangelnde Historisierung des Caillois'schen Einsatzes kuriert werden. Mit Kracauer lässt sich Caillois' Blickregime, das eine Naturalisierung zum Einsatz hat, historisch verstehen und zugleich dessen grundlegende Analyse des Blickregimes in der kritischen Theorie weiter befragen.

3 Der Abfall der Natur: Kracauers geschichtsphilosophische Fotografietheorie

Im *Ornament der Masse* bleibt dem individuellen Funktionsträger der subjektive *look* versperrt. Im Ornament herrscht der *gaze* vor: Diejenigen, die hier Formationen hervorbringen, tun es ohne Bewusstsein und Einsicht in das Ganze. Sie gehen nicht als Persönlichkeit in das Bild ein, sondern lediglich als Funktion. Gerade deshalb habe das Ornament einen höheren Rationalitätsgehalt als das Kunstwerk und somit eine „eigene ästhetische Qualität"; „Reste nur des menschlichen Komplexes gehen auch in das Massenornament ein. Ihre Auslese und Zusammenfassung im ästhetischen Medium erfolgt nach einem Prinzip, das die gestaltsprengende Vernunft reiner als jene Prinzipien vertritt, die den Menschen als organische Einheit

25 Ebd.

26 Silverman, Dem Blickregime begegnen, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bewahren."[27] Im Massenornament wird nach Kracauer „die Natur entsubstantialisiert";[28] es zersetzt das organische Individuum wie die Ganzheit eines faschistischen Volkskörpers. Darin liegt seine Rationalität. Es ist ambivalent wie die herrschende Abstraktheit im Kapitalismus: Es kann umschlagen in den Mythos, indem die Masse hinter ihre Abstraktheit zurückfällt und eine organische Ganzheit rekonstituiert. Die Qualität des Massenornaments liegt hingegen darin, dass es in der Lage ist, die Abstraktheit auszustellen, und der Gefahr zumindest ins Auge sehen lässt. Entsprechend habe auch das, was wir auf Fotografien im engeren Sinne sehen können, nur „als Ornament Bedeutung"[29] – „nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet, und fiele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden."[30] Dies betrifft auch die Dinge. Aus ihnen ist die Bedeutung ausgezogen. „Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Photographie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat."[31] Die Fotografie ist wie das Ornament von einer Niedrigkeit charakterisiert. Sie ist im Gegensatz zum Gedächtnisbild machtlos – deshalb stelle sich ein Lachen beim Betrachten alter Fotografien ein.

Kracauer entschärft nicht das technische Verfahren, sondern radikalisiert es ähnlich wie Caillois. Er setzt ihm keine autonomieästhetische Position entgegen, sondern fordert ein destruktives Verhalten, das bereit ist, die Entfremdung zu affirmieren, sie noch zu steigern. Hierüber soll die Fähigkeit der Fotografie in den Dienst genommen werden, die sich durch die Herstellung eines Bruchs mit der natürlichen Ordnung auszeichnet. Die Fotografie wird von Kracauer nicht dadurch kritisiert, dass ihr das Gedächtnisbild als wiederzugewinnendes entgegengehalten wird, vielmehr liege ein Versprechen

27 Koch, Gertrud: Siegfried Kracauer zur Einführung. Hamburg 2012, S. 53; Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: Ders.: Werke, Bd. 5.II. Berlin 2011, S. 612–624, hier S. 620.

28 Ebd.

29 Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Werke, Bd. 5.II. Berlin 2011, S. 682–698, hier S. 686.

30 Ebd., S. 691.

31 Ebd., S. 689.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der „Entstellung von Erinnerungsbildern durch die Fotografie".[32] Und wie auch bei Caillois lässt Kracauers Fotografietheorie diese Entstellung mit einer spezifischen Erfahrung korrespondieren, die sich nicht rezeptionsästhetisch erschöpft, sondern das Fotografiert-Werden ins Zentrum setzt. Sigrid Schade weist darauf hin, dass es kein Zufall sei, wenn die fotografische Mortifikation bei Proust, Barthes und auch im *Photographie*-Aufsatz Kracauers durchgehend anhand von Szenen des Anblicks von Müttern oder Großmüttern beschrieben wird. Darüber hinaus basiert auch Caillois' *Gottesanbeterin*-Text auf einer autobiografischen Schockerfahrung im Augenblick des Anblicks einer Geliebten – die Mantis köpft das gesehene Ich und frisst es auf.[33] Stets werde also bei männlichen Autoren eine „Fotografie des ersten begehrten Objekts zum Paradefall für die kränkende Wahrnehmung des Entzugs eines Erinnerungsbildes".[34]

Während der fotografische Effekt eine Strukturgleichheit zu Caillois' proto-fotografischer Bildtheorie aufweist, wird er bei Kracauer geschichtsphilosophisch als kritische Bestimmung der zweiten Natur verankert. Analog zu Erich Auerbach nennt Kracauer das Resultat der fotografischen Operation Rohmaterial. Das Rohmaterial ist wie die Fotografie von Bedeutung gereinigt: Es erscheint dort, wo der fotografische Effekt der Momentaufnahme das Kontinuum gebrochen und Natur zu Material gemacht, sie verräumlicht hat. Das Rohmaterial wird nicht ahistorisch verklärt, weder im Sinne einer präsemiotischen Unmittelbarkeit noch als mythisch-romantischer Naturrest, sondern als sedimentierte zweite Natur, die im Progress von Geschichte hervorgebracht wird – einer Geschichte, die selbst

32 Schade, Sigrid: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie. In: Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste. Weimar 1996, S. 65–82, hier S. 66.

33 Caillois spart in der ersten Veröffentlichung den autobiografischen Hinweis aus. Er sollte posthum im Zuge der Veröffentlichung von *La nécessité d'esprit* zum Vorschein kommen. Vgl. die hervorragende Interpretation dieser Publikationsgeschichte für den Zusammenhang von subjektiver Auflösung und Materialisierung als einen der Bild- und Textwerdung bei Hollier, Denis: Fear and Trembling in the Age of Surrealism. In: Caillois, Roger: The Necessity of the Mind. An Analytic Study of the Mechanisms of Overdetermination in Automatic and Lyrical Thinking and of the Development of Affective Themes in the Individual Consciousness. Venice CA 1990, S. 153–161, hier S. 155–161.

34 Schade, Posen der Ähnlichkeit, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie eine Fotografie operiert, da sie vordergründig Entfremdung ist. Material bleibt zurück, wenn Geschichte über etwas hinweggelaufen ist, Natur zu Abfall gemacht hat. In dieser Bestimmung liegt der antiromantische Impuls von Kracauers Position: Die Fotografie „trifft Zusammenhänge, aus denen es [das Bewusstsein] ausgezogen ist"; dieser „Abfall war einmal Gegenwart."[35] Der Rest sei hierüber nicht nur Kot, Verdorrtes oder ein biologisch-taxonomisch Niedrigeres, wie es Caillois beschreibt, sondern etwas, aus dem die Geschichte und der Sinn ausgezogen ist.

Die Fotografie kann somit als die geschichtlich fortgeschrittenste Form des Bildes verstanden werden. Sie bringt die Geschichte des Bildes an ihr Ende. Die Fotografie zerstört das Symbol ebenso wie die Allegorie. Sie zeigt nichts anderes als die Natur, sie zeigt im Caillois'schen Sinne tote Natur. Damit sprengt sie die Illusion der Einheit von Geist und Natur auf. Sie zeigt ein „bedeutungsleere[s] Naturfundament",[36] das nichts mehr repräsentiert. Die Verdinglichung der Fotografie ist die Wiederholung der gesellschaftlichen Verdinglichung des Kapitalismus, sie ist „[d]ie kahle Selbstanzeige der Raum- und Zeitbestände (und) gehört einer Gesellschaftsordnung zu, die sich nach ökonomischen Naturgesetzen regelt."[37] Die Fotografie entspricht einer Gesellschaft, die sich ein Fotografiergesicht zugelegt hat. Der Fotografie ist es möglich, die Welt der bürgerlichen Epoche abzubilden, da deren Physiognomie eine der Oberfläche ist. Ihre Reproduzierbarkeit trägt einen historischen Index. Die Fotografie ermöglicht und riskiert dabei zugleich. Sie gestattet die „Darstellung des Naturrestes, die der entwickelten Technik in gewissem Umfange möglich wäre", denn sie trifft „das Gehaltlose", indem sie es in einer Wiederholung nochmal gibt.[38] Kunst hingegen versuche den Gehalt zu konservieren: In der Kunst werde „die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Photographie die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist."[39] Die Fotografie ermöglicht somit die Freisetzung eines reinen Bewusstseins von der Natur, indem sie naturalisiert, mortifiziert. Ihre Operation ist eine wiederholte Verdinglichung.

35 Kracauer, Die Photographie, S. 690.
36 Ebd., S. 695.
37 Ebd., S. 696.
38 Ebd., S. 688.
39 Ebd., S. 687.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im *Marseiller Entwurf* der *Theorie des Films* spricht Kracauer explizit von den „*Entfremdungschancen*“[40] einer so verstandenen Fotografie. „Indem die Momentaufnahme die den Wahrnehmungsakt inhaltlich bedingenden Bedeutungs- und Lebenszusammenhänge *abbaut, erschließt sie innerhalb der materiellen Komplexe nicht oder ungenau wahrgenommene Seinsbestände*“.[41] So eröffnet die Fotografie die Möglichkeit für die Erfahrung einer Faszination, wie sie von Caillois beschrieben wird. Das gilt insbesondere für die Zerstreuung im Kino. Mülder-Bach verdichtet einige Stellen in diese Richtung. Der Zuschauer werde zum

> „bewußten Beobachter“ von Phänomenen, die für gewöhnlich nicht zum „Gegenstand“ werden, durch den Film aber „voll vergegenständlicht werden [können]“, andererseits aber werden sie „vom Zugriff des Bewußtseins erlöst“, „[verlieren] ihr Ich im Dunkeln“, treiben „auf die Dinge zu und in sie hinein“ und erfahren einen „Auflösungsprozeß“, der zur Folge hat, dass sie „sich unreflektiert“ die „unbestimmbaren und oft amorphen Formen“ physischer Realität „assimilieren“.[42]

Was Kracauer hier über die kinematografische Erfahrung schreibt, gilt auch für Caillois’ psychasthenisches Subjekt und die Erfahrung in der Gleichheitsmimese: Es geht nicht um Ähnlichkeit, sondern um *Einfach*-gleich-Werden wie ein leerer, dunkler Raum, in den man nichts hineinstellen kann, was noch eine Bestimmung hat.

Der Fotografie kommt nun eine Aufgabe im geschichtlichen Prozess zu, die darin besteht, „das bisher noch ungesichtete *Naturfundament* aufzuweisen. Zum ersten Mal in der Geschichte treibt sie die ganze naturale Hülle heraus, zum ersten Mal vergegenwärtigt sich durch sie die Totenwelt in ihrer Unabhängigkeit vom Menschen.“[43] Kracauer verfolgt keine bloße Kritik der Verdinglichung, sondern eine Naturalisierung von zweiter Natur durch die Fotografie, als die

---

40 Kracauer, Siegfried: ‚Marseiller Entwurf‘ zu einer Theorie des Films. In: Ders: Werke, Bd. 3. Frankfurt a. M. 2005, S. 521–803, hier S. 567.

41 Ebd., S. 565.

42 Mülder-Bach, Inka: Entfremdungschancen. Mimesis und Exil bei Kracauer und Auerbach. In: Biebl, Sabine/Lethen, Helmut et al. (Hrsg.): Siegfried Kracauers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen. Frankfurt a. M./New York 2019, S. 153–175, hier S. 169; vgl. Kracauer, Theorie des Films, S. 110; Kracauer, ‚Marseiller Entwurf‘ zu einer Theorie des Films, S. 597, Kracauer, Theorie des Films, S. 257, 265, 256, 254.

43 Kracauer, Die Photographie, S. 696.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herstellung von Verdinglichung. Dies ist die technische Operation, die zu leisten wäre – und dies ist auch das Programm in Caillois' proto-fotografischer Bildtheorie –, um anderen Anordnungen zwischen den Dingen und Subjekten Raum zu verschaffen. Die Fotografie, auf der der Film beruht, durchbricht den (gesellschaftlichen) Naturzusammenhang und „versammelt im Abbild die letzten Elemente der dem Gemeinten entfremdeten Natur", wie es bei Kracauer heißt: „Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturbestands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet. Ihre ursprüngliche Anordnung ist dahin, sie haften nicht mehr in dem räumlichen Zusammenhang, der sie mit einem Original verband, aus dem das Gedächtnisbild ausgesondert worden ist."[44] Kracauer entwirft hier keine Fortschrittsgeschichte, sondern das ‚Provisorium' der Naturbestände müsse noch unterboten werden. Das freigesetzte Bewusstsein ist dabei nicht länger an die Vorstellung gebunden, dass eine zukünftige Ordnung bereits vorgezeichnet sei: „Die Unordnung des in der Photographie gespiegelten Abfalls kann nicht deutlicher klargestellt werden als durch die Aufhebung jeder gewohnten Beziehung zwischen den Naturelementen."[45] Das ist die Aufgabe des Films, und diese führe zu einem Spiel – dem Vabanque-Spiel der Geschichte. Es verbleibt bei Kracauer (und Caillois) in der Möglichkeit, deren Realisierung nicht vorwegzunehmen ist. Es geht bei der Mimese wie bei der Momentaufnahme nur um die Herstellung einer Möglichkeit.

Diese Herstellung von Kontingenz im Sinne eines Aufbrechens jeder gewohnten Anordnung betrifft neben der Frage der Historizität ein weiteres Problem, das mit Blick auf Caillois' Mimesis-Theorie diskutiert wurde, nämlich die Frage, inwieweit man sich einen Determinismus einkauft, wenn die Reproduktion doch immer nur in eine Richtung verläuft: nach unten. In anderen Worten: Kann der Mechanismus Loebs, der immer auch die gleichen Reaktionen des Organismus auf einen Reiz von außen hervorrufen lässt, vom Automatismus im technisch-reproduzierbaren Bild getrennt werden? Rosalind Krauss hat in ihrem Aufsatz *Corpus Delicti* Caillois' räumliche Fotografietheorie mit der Funktionsweise der Kamera in Verbindung gebracht. Das Formlose, dem sich der Mimetismus gleich mache, könne auch durch die Kamera hergestellt werden. Krauss beschreibt

44 Ebd., 696f.
45 Ebd., 697.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Effekt dieser visuellen Operation als „mastery from without, imposed on the subject who is trapped in a cat's cradle of representation, caught in a hall of mirrors, lost in a labyrinth".[46] „Mastery from without" lese ich bei Krauss als Determinierung des Verhaltens von außen. Fraglich ist also, ob es hier ein Moment der Freiheit gibt, das Caillois in seiner Rede von einer Faszination vage andeutet und mit dem Mimetismus verknüpft: „Wie anders als […] *Faszination* soll man die Erscheinungen nennen, die man einhellig unter dem Begriff der Mimese zusammengefaßt hat"?[47] Wie ist diese Faszination zu verstehen?

4 Faszination

Christoph Menke diskutiert in seiner *Theorie der Befreiung* die spezifische Struktur der Erfahrung, die sich auch über den Automatismus einstellt, als „Praxis und Theorie der Faszination, die sie [die Surrealisten] mit der Freiheit verknüpfen".[48] Er nimmt im Kapitel zum Surrealismus eine hilfreiche Unterscheidung vor: Eine Wirkung von außen zu erleiden, müsse nicht heißen, von dieser auch (deterministisch) bestimmt zu werden. Dies legt Krauss jedoch nahe. Wie also ließe sich hier unterscheiden? Indem Caillois die Pathologie beschreibt, die sich im *Einfach*-gleich-Machen einstellt, fokussiert er auf das Resultat einer Wirkung von außen. Menke macht deutlich: Eine Wirkung, die uns bestimmt, kommt gar nicht von außen.[49] In der Bestimmung wäre immer noch das Moment der Selbsterhaltung anwesend, das Caillois durchstreicht. Eine Wirkung von außen könne nur dann bestimmen, wenn das Subjekt dies vermag. Eine Identität von außen und innen kann also nur hergestellt werden, wenn aktives und passives Vermögen zusammenwirken; im Umkehrschluss: das „Verschiedenartige kann nicht in einem Zusammenhang der Wirkung stehen".[50] Menke schreibt: „Gattungsgleichheit ist die ontologische Bedingung des Wirkungsverhältnisses. / Diese Gleichheit

46 Krauss, Corpus Delicti, S. 53.
47 Caillois, Mimese und legendäre Psychasthenie, S. 34.
48 Menke, Christoph: Theorie der Befreiung, Berlin 2022, S. 130.
49 Vgl. ebd., S. 134.
50 Ebd., S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sprengt der Blick der Faszination auf: Er bildet einen Zusammenhang von Wirken und Erleiden, der nicht in der Gleichheit (‚der Gattung nach') ihrer Vermögen begründet ist".[51]

In der Perspektive Caillois' zeigt sich die Faszination im Zuge eines Überschreitens gattungslogischer Grenzen. Sie tritt dort auf, wo die gewohnte Ordnung der Dinge durchbrochen wird. Entsprechend war es nicht die Bates'sche Mimikry, die Caillois interessierte, die deshalb, worauf der Übersetzer der Mimetismus-Schriften, Peter Geble, hingewiesen hatte,[52] auch nicht mit Mimese übersetzt werden sollte – eine Differenz, die Adorno und Horkheimer verwischen –, sondern mit Mimikry, die in einer Nachbildung von Farben und Mustern anderer Insekten besteht, also innerhalb einer Klasse des Tierreichs verbleibt. Caillois' Mimese beschreibt dagegen eine Homomorphie: die dreidimensionale, körperliche Angleichung des Tieres ans Amorphe, an ein *milieu inerte*. Mimesis impliziert eine Transgression, die zwei gewöhnlich nur träge miteinander reagierende Entitäten in Verbindung bringt. Hierüber soll die Erfahrung einer Faszination ermöglicht werden: eine Erfahrung der Gestaltlosigkeit des dunklen Raums, eines Dritten, der Heteromorphie, die Caillois an den pointiertesten Stellen beschreibt und die von der Gleichgültigkeit des Insekten- oder Fischauges, einem technischen Sehen, initiiert wird. So etwa, wenn er auf eine Stelle in Flauberts *Versuchung des heiligen Antonius* verweist. Der Eremit erliegt einer Faszination, die Caillois als paradigmatisch für die ‚allgemeine Mimese' deutet:

> „Die Pflanzen lassen sich jetzt von den Tieren nicht mehr unterscheiden (…). Insekten hängen wie Rosenblätter an einem Busch (…). Und dann vermischen sich die Pflanzen mit den Steinen. Kiesel gleichen Gehirnen, Stalaktiten Zitzen, Eisenblumen den Ornamenten eines Teppichs." Und während Antonius die drei Naturreiche ineinander übergehen sieht, erfährt er seinerseits die Verführung durch den materiellen Raum: er will sich überall teilen, in allem sein, „jedes Atom durchdringen, bis auf den Grund der Materie steigen – die Materie *sein*."[53]

Die Bejahung dieser Erfahrung wäre der Übertritt einer Grenze, ein Sich-Widersetzen gegen die Ordnung der Dinge. Diese hat Caillois noch 1970 in *The Great Bridgemaker* als Programm mar-

51 Ebd.
52 Vgl. Geble, Peter: Der Mimese-Komplex. In: Ilinx 2 (2011), S. 186–195.
53 Caillois, Mimese und legendäre Psychasthenie, S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kiert und dabei kritisch-theoretisch kodiert: Beim Übertritt bestehe noch immer eine Macht der Wirkung des Verbots. Nur eine List ermöglicht den Übertritt. Caillois führt hier eine Differenzierung ein, sodass der mimetisch-fotografische Effekt zwar eine Möglichkeit hervorbringt, diese aber von einem Subjekt, das er nicht weiter beleuchtet, ergriffen werden muss oder vertan werden kann. Bei Kracauer war es die Funktionslogik der Kamera, die „die ‚natürliche' Zugehörigkeit zwischen Subjekt und Umwelt (unterbricht)."[54] Sie wird dabei immer magisch vom Abfall angezogen. Ihre Aufgabe wäre es, die untersten Bestände der Natur zu durchdringen. Paradoxerweise vollziehen sich hier zwei Bewegungen, die nicht ganz leicht zusammengebracht werden können: erstens eine Identifikation mit der Materie, zweitens ein Moment der Überschreitung, das durch das Aufgehen in der Materie ermöglicht werden soll. Wie lässt sich das denken?

Menke hatte die Faszination von der Wahrnehmung unterschieden. Wahrnehmung sei das Vermögen, eine Wirkung des Gegenstandes zu erleiden, also vom Gegenstand bestimmt zu werden. Wahrnehmung wäre also immer noch an das aktive Vermögen gebunden, Begriffe zu verwenden. Das heißt, dass hier das Paradigma immer noch eines von innen nach außen wäre und nicht eines von außen nach innen. Die Faszination sei davon radikal verschieden: Sie stelle sich erst ein, wo die Bestimmung durch Begriffe endet, wo die Wirkung von außen von einem unbestimmten Gegenstand herrühre. Dies sei kein Akt der Wahrnehmung, sondern der Blick der Faszination sei der „‚widernatürlich[e]' Seitenblick, der die Sichtbarkeit selber ins Auge faßt".[55] Ein Selbst, das den auktorialen Standpunkt nicht aufgibt, könne die Wirkung des Wirklichen nicht erleiden. Somit zeigt sich in diesem Zusammenhang eine ontologische Nivellierung an:

> Die Wirkung des Wirklichen auf das Selbst und in dem Selbst hat daher keinen ontologischen Grund. Sie ist ontologisch entgründend, sie ist die Auflösung seiner Vermögen und damit seiner Gründe. In der Wirkung

54 Mülder-Bach, Entfremdungschancen, S. 160.

55 Waldenfels, Bernhard: Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei. In: Ders.: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a.M. 1990, S. 129–188, hier S. 215f., zitiert nach Menke, Theorie der Befreiung, S. 136.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> des Wirklichen wird der Grund, der Wirkungen im Selbst möglich macht, aufgelöst.[56]

Wir erleiden in der Faszination somit keine Bestimmung von außen, sondern wir erleiden es, bestimmbar zu werden, die reine Möglichkeit des Bestimmens (in der Abwesenheit von Vermögen).[57] Das scheint mir die Öffnung auf ein Außen zu sein, die Caillois von der Insektenmimese bis zu den späten *Steine*-Texten beschreibt: in der reinen Reproduktion auf der Haut der Fische oder Insekten sowie in der Erfahrung des Schmelzpunkts alles Anorganischen in den *Steine*-Texten.

Bei Caillois vollziehen sich in einer minderen Mimesis, als exzessive Nachahmung, zwei Bewegungen zugleich: eine Derealisierung als ein Bruch mit der Wahrnehmung und eine Surrealisierung als eine Vertiefung der Realität. Dies lässt sich so deuten, dass die Faszination in Analogie zu einer mystischen Erfahrung verstanden werden muss. In der mystischen Erfahrung vollzieht sich nach Scholem ein „fortschreitende[r] Abbau der Strukturen der Erfahrungswelt" ins „Amorphe". Dieser Abbau von kohäsiven Bindungen setze eine ungeheure Kraft frei. Der Bewegung der Verminderung entspreche eine unendliche Plastizität auf der anderen Seite:

---

56 Ebd. Denaturalisierung heißt hier paradox auch eine Materialisierung als Effekt der Herauslösung der Details aus ihrem Zusammenhang: ein Formloses. Gesellschaftlich: eine Außenseiterposition einnehmen, die nicht mehr im Zusammenhang des verdrängenden Prinzips steht; plastisch werden, statt ein funktionierendes, vermögendes Subjekt innerhalb der Ordnung zu sein; reine Kontingenz beanspruchen können. Das ist es, was Caillois in der *Theorie des Fests* visiert und Kracauer mit dem exterritorialen Standpunkt der Erkenntnis verknüpft. Caillois fokussiert dies, um einen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft einzunehmen. Kracauer tut es, um sich affirmativ auf die Exterritorialität der Figur des Ahasver, des Ewigen Juden, zu beziehen. Diese Figuren, so problematisch sie jeweils zu diskutieren wären, stehen nicht innerhalb der Geschichte, sondern tragen in der Ewigkeit ein körperliches Mal. Kracauer spricht von einem ‚schrecklichen Aussehen', das die Figur des Stereotyps ausmache – sie versteht sich als Akkumulation des aus der Geschichte Verbannten. Die Verdinglichung wird hervorgebracht durch den fotografischen Effekt, der in die Kontinuität des Historismus einstimmt. Kracauer, Siegfried: Geschichte. Vor den letzten Dingen. In: Ders.: Werke, Bd. 4. Frankfurt a. M. 2009, S. 174.

57 Vgl. Menke, Theorie der Befreiung, S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> In ihrer unendlichen Plastizität kann sie [die mystische Erfahrung] *neue* [Bindungen] gebären oder wiederherstellen; sie kann aber auch [...] es bei diesem Abbau bewenden lassen. Denn wo der Mystiker den Abbau aller Gestalt in der mystischen Erfahrung als höchsten Wert realisiert, vermag er auch ihren Abbau in der Beziehung zur äußeren Welt zu vollziehen, und das heißt vor allem den Abbau der Werte und der Autorität, die deren Gültigkeit garantiert.[58]

Dieser Verweis auf Scholem, den auch Menke anführt, ist aufschlussreich für die Erläuterung der Faszination bei Caillois, wenn auch dieser im *Steine*-Buch aus dem Spätwerk von 1966 explizit von „einer neuen, widersprüchlichen Art von Mystik"[59] spricht. Sie wird bei Caillois weder ideengeschichtlich verortet noch begrifflich konkretisiert. Caillois beschränkt seine Ausführungen auf die Beschreibung der Herbeiführung und Erfahrung der Faszination, die gegen Ende des Textes technisch-literarisch durch einen reproduktiven Gestus vorbereitet wird, der die vollständige Verdinglichung des Gegenstands der Steine visiert.

5 Techniken der Faszination

Menke erläutert die Faszination anhand von Referenzen auf Breton und Aragon und beschreibt sie als eine Verwirklichung im Sinne von Befreiung. Der hegelianische Einschlag dieser Variante des Surrealismus der beiden Autoren unterscheidet sich jedoch von Caillois' Perspektive. Die Richtung der Faszination, die Caillois beschreibt, lässt sich von derjenigen bei Breton und Aragon absetzen. Seine Faszination zielt nicht auf Transzendenz oder ein Höheres, sondern nimmt Bezug auf das Mindere, auf die Anverwandlung an Niedrigeres. Außerdem zeichnet sich bei ihm die Faszination nicht durch eine bestimmte, apriorische Struktur der ästhetischen Erfahrung aus; vielmehr sei jene Erfahrung ein Effekt einer spezifischen künstlerisch-technischen Praxis: Die literarische Operation Caillois' liegt in der beinahe vollständigen Zurücknahme des literarischen Ich. Er gibt lediglich Beschreibungen von petrifiziertem Leben. In

58 Scholem, Gershom: Der Nihilismus als religiöses Phänomen. In: Ders.: Judaica, Bd. 4. Frankfurt a. M. 1984, S. 129–188, hier S. 135.

59 Caillois, Roger: Steine. München 2018, S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer maßlosen Ekphrasis soll die Versuchung durch den Raum mobilisiert werden, die eine psychasthenische Störung provoziert. Caillois beschreibt die Farben und Muster der Achatringe von außen nach innen und führt damit zu einem Ort, der sich im hohlräumigen Innern des Steins befindet, an dem er die Faszination situiert: „mächtige Leerräume",[60] deren Anblick nur in einer Plötzlichkeit stattgegeben werde. „So wird der Geist angesichts der Achatringe zur Annahme einer schrecklichen Glut geführt, die jeden Stoff, an genau festgelegten Stellen, zum Schmelzen bringt."[61] Was Caillois hier beschreibt, ist nicht die Suche nach etwas, das determiniert, sondern die Produktion von etwas, das überdeterminiert ist. Es zeichnet sich nicht durch eine Fixiertheit aus, sondern durch eine Überfülle, die die andere Seite der erkalteten Materie der Steine markiert und dieser vorausgeht. Die Faszination ermöglicht hier, indem sie eine festgelegte Natur zu verflüssigen imstande ist, ihre geronnenen Strukturen zurückzunehmen. Entsprechend kommen Caillois' Meditationen der *Steine* einem Fiebertraum nahe: „einem Aufruhr, […] einem Fest",[62] dessen Maßlosigkeit eine konstitutive Offenheit im Sinne einer Mehr- und Vieldeutigkeit am Grund der Ordnung freisetzt. Auch Feste sind Brücken,[63] schreibt Caillois in *The Great Bridgemaker*. Eine Brücke wohin? Zu einer Gleichheit, die nicht zur Integration, sondern zur Desintegration führt. Der Gegenstand müsse in der Verdinglichung von innen her erfasst werden, sodass „deren Äußeres zum Mittelpunkt" werde – wie in „einer gewissermaßen umgekehrten, wie ein Handschuh umgedrehten Grotte",[64] ganz analog zu Benjamins Strumpf in der *Berliner Kindheit*. Denkt man auch an Benjamins *Sprachaufsatz*, so würde sich hier nicht nur etwas Bestimmtes mitteilen, sondern zugleich reine Mitteilbarkeit selbst hervortreten. Ebenso erscheint in der Insekten-Mimese nicht nur etwas Gesehenes, sondern die Sichtbarkeit als solche. Und in den *Steinen* offenbart sich schließlich das, was Caillois als Geheimnis bezeichnet: eine verborgene Syntax, die keine Grammatik kennt

60 Ebd., S. 102.
61 Ebd.
62 Ebd., S. 94.
63 Caillois, Roger: The Great Bridgemaker. In: Frank, Claudine (Hrsg.): The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader. Durham/London 2003, S. 342.
64 Caillois, Steine, S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und, wie er formuliert, nichts repräsentiert. Sie sei nur durch Verdinglichung zu erreichen, die bis an einen Punkt geführt werden müsse, an dem sie in ihr Gegenteil umschlägt. Die andere Natur, die hier der erkalteten Natur der Steine gegenübergestellt wird, wird hervorgebracht qua einer „sinnlosen Verdoppelung",[65] durch eine Wiederholung und Entsubjektivierung. Es ist eine Wirkung ganz anderer Art als in der Wahrnehmung. In der Verdinglichung, die Caillois in der Angleichung an die Steine vornimmt, im *Einfach*-gleich-Werden, macht er die mystische Erfahrung. Die Verdinglichung dient dazu, für einen Augenblick einen exterritorialen Standpunkt einzunehmen, den Bruch mit der Natur der Gesellschaft in jeder Hinsicht zu vollziehen. Sie kulminiert in einer Nutzlosigkeit. Noch einmal Menke: „Die Erscheinung im Bild ist das, was nur erscheint, nur sein Erscheinen ist: unverstellt, ohne eingeordnet und bestimmt zu sein, unbrauchbar. Und das ist das Wirkliche."[66] Diesem Lob des Nutzlosen entspricht auch das Caillois'sche Programm, das auf eine reproduktive Ästhetik hinausläuft.

Caillois' Ästhetik hat eine Pointe. Die Pointe der Dezentrierung des Subjekts lautet: „Die Fotografie kann nur mit der Fotografie kommunizieren".[67] Damit legt die Fotografie allererst den Blick auf die Technik frei, welche die Erfahrung einer Faszination initiiert. Und auch bei Kracauer trifft dies zu: „Denn die Welt selber", mitsamt all ihrer Erscheinungen, „hat sich ein ‚Photographiergesicht' zugelegt; sie kann photographiert werden, weil sie in dem räumlichen Kontinuum aufzugehen strebt, das sich Momentaufnahmen ergibt."[68] Die Welt kann fotografiert werden, weil sie selbst bereits zur Fotografie geworden ist. Ob es der künstlerischen Wiederholung dieser Diagnose gelingt, eine Verflüssigung herbeizuführen, liegt jedoch jenseits der Fotografie – weshalb sie immer Gefahr läuft, auf halbem Wege in der Natur stecken zu bleiben, so in einer Wiedergabe von Steinen, ohne Verflüssigung. Sie ist Gefahr und Chance zugleich, da die Verwirklichung nicht an der Technik liegt, sondern an der Gesellschaft: Das ist, wie Kracauer es bezeichnet hatte, das

65 Ebd., S. 104.

66 Menke, Theorie der Befreiung, S. 132.

67 Heyne, Elisabeth: Wissenschaften vom Imaginären. Sammeln, Sehen, Lesen und Experimentieren bei Roger Caillois und Elias Canetti. Berlin/Boston 2020, S. 360.

68 Kracauer, Die Photographie, S. 693.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vabanque-Spiel der Geschichte. Subjektiv gewendet: Es bedarf eines Ichs, das diese Chance vertut oder ergreift, und zu dieser Einsicht bekennt sich der späte Caillois. Dieses Subjekt ist aber ein anderes, und vor allem ist der Kunstbegriff hier ein anderer.

6 Subjektivität

Hollier behauptet, es sei Caillois nicht darum gegangen, in dem Sog eines radikalisierten Todestriebs mitgerissen zu werden, und er sieht in dessen Schreibpraxis eine Resilienz gegen die Auflösung des Selbst. Durch Caillois' Insistieren auf der Gattung der Theorie, auf der er gegenüber Bretons fiktionalem Schreiben programmatisch beharrte,[69] liege auch eine subjektive Widerständigkeit: „Just as a vigilant Ulysses, tied to the mast, could listen to the sirens without yielding to their song, the refusal of fiction allowed Caillois to draw closer to the imagination without losing himself within it."[70] Caillois trage eine „Maske der Wissenschaft", die ihn als Beobachter vor der Regression bewahre.

Am Ende des *Steine*-Buchs lässt Caillois diese Maske fallen. Das letzte Kapitel ist mit „Vermächtnis" überschrieben und beinhaltet ein Bekenntnis. Caillois stellt unzweideutig fest, dass es keine „Rückkehr zur Zwischenschicht des Gesteins oder zum Leblosen"[71] für ihn geben könne – noch nicht einmal im Schein. Im Gegenteil solle die Natur vertieft und gefeiert werden und zu neuen Aufgaben gezwungen werden; der Verzicht des Menschen, der darin bestünde, nur so viel wie die Steine zu leisten, also die Zeiten teilnahmslos zu überdauern, sie geduldig zu ertragen, wird entschieden abgelehnt.[72] Auch solle sich der Mensch nicht dem Zufall überlassen. Dem Menschen sei eine „Gnade" widerfahren, sodass er nicht völlig Sklave des Immergleichen sein müsse, sondern eine Möglichkeit zur ‚Varietät' habe. Caillois würde nicht die Tinte auf Reispapier spritzen, wie es die von ihm bewunderten chinesischen Künstler taten, sondern er möchte nach der mystischen Meditation und der erfahrenen Fas-

69 Vgl. Caillois, Roger: Letter to André Breton, S. 84–86.
70 Hollier, Fear and Trembling, S. 154.
71 Caillois, Steine, S. 107.
72 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zination eine Signatur, seinen Namen, hinzufügen. Seine Signatur erinnert an diejenige Duchamps. Die Bescheidenheit dieser Geste markiert hier die Qualität einer sich nicht verleugnenden Subjektivität. So hätten zwar die Steine sich weitgehend selbst geschrieben, diesem Namenlosen aber einen Namen zu geben, dazu verpflichtet sich auch Caillois. In diesem Sinne widerspricht der späte Caillois einer vermeintlich heilsamen *retour à la nature* und setzt mit dem Mimetismus auf eine Kunst, die anders ist.[73] Caillois bricht mit einer auktorialen Subjektposition, nicht aber mit Subjektivität und Kunst schlechthin. Dies lässt sich jedoch nicht immer über den propositionalen Gehalt seiner Texte erschließen, sondern auch hier nur durch den *Umweg über das Bild*: seine ästhetische Praxis.

73 „Gleichzeitig versuche ich, meinen Sätzen gleiche Transparenz, gleiche Härte, wenn möglich – warum nicht? – gleichen Glanz zu verleihen wie den Steinen. Mein anfängliches Misstrauen der Literatur gegenüber und die Vorbehalte […], dieses Misstrauen, diese Bedenken wurden sogleich zerstreut, da ich ja überzeugt bin, nicht zu lügen, und weil ich von empfindungslosen Mineralien spreche. Kurzum, ich fühle mich in dem eigentümlichen Unternehmen bestätigt, in der Genauigkeit eine neue Dichtung zu suchen." Caillois, Roger: Der Fluss Alpheios. Berlin 2016, S. 147.

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kapitel 5:
Eingrenzen, begrenzen, entgrenzen.
Politik und Kritik

https://doi.org/10.5771/9783495989326-421 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY