

III BILD - KÖRPER. METHODISCHE UND MEDIENTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM BEGRIFF DER OPERATION

Repräsentationskritik und Wirklichkeitsbegriff im Anschluss an Walter Benjamin

Spätestens seit dem die Rubrik ›The Making Of‹ zu einem festen Bestandteil von Kinobesprechungen im Fernsehen und auf DVD geworden ist, ist die desillusionierende Erfahrung, die Walter Benjamin Anfang der 1930er Jahre macht und auf einen »Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist« zurückführt, hinlänglich bekannt: Am Set der Filmaufnahme gibt es keinen Ort, von dem aus nicht immer mindestens ein Teil der Apparatur den Blick auf die Szene, das Dargestellte, verstellt und die Künstlichkeit der Erzählung verrät. Die sichtbare Anwesenheit von Kamera, Ton, Regie, Beleuchtung, Kulisse und allerlei mehr kann dabei nur entzaubernd wirken – eine Wirkung, die Benjamin als den Verlust der Aura charakterisiert, die Menschen wie Dingen oder Ereignissen zueigen sei, wenn man ihnen in ihrer *Einmaligkeit* begegne.¹ An diesen Umstand anknüpfend, erklärt er ein sich änderndes Verhältnis zur Wirklichkeit, das keine reine Frage der Abbild-Logik ist, sondern die Verfasstheit der Wirklichkeit selbst betrifft. Mit einem Vergleich zwischen der Situation des Theaters, das als *theatrum mundi* eine bewährte Parabel für das Verhältnis des Menschen zur Welt bietet, und der Situation des Films verdeutlicht Benjamin eine entscheidende Differenz:

Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.²

Vor dem Hintergrund der erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts geführten Debatte um die Konstruiertheit von Subjekt, Körper und Geschlecht liest sich die »blaue Blume im Land der Technik« wie eine Vorboten – oder man könnte vielleicht eher im Einvernehmen mit Benjamins Geschichtsbegriff sagen, dass von dem Zitat ein Echo unseres heutigen Wirklichkeitsverständnisses

1 Benjamin 1977a, S. 13.

2 Ebd., S. 31.

widerhallt. So sieht der Autor in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits den Status des Gegebenen nicht in zweifelsfreier Distanz zum jeweils historischen Mediengebrauch, sondern formuliert eine paradoxe Erscheinung der Wirklichkeit: Das Erscheinen eines »apparatfreien«, natürlichen Aspekts als Ergebnis einer sezierenden und montierenden Prozedur, das heißt als Ergebnis eines technischen Zugriffs. Der Film als Ganzes, als eine geschlossene Erzählung, die den Zuschauenden das Gefühl einer Realität vermittelt – unabhängig von jeglicher erkennbaren Fiktionalität – ist das Ergebnis einer komplexen Synthese: Die »illusionäre Natur [des Films] ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.«³ Benjamins Frage nach der Wirklichkeit des Filmes ist als eine frühe, moderne und medientheoretische Repräsentationskritik zu lesen, die sich ein Problem stellt, das bis heute den Diskurs um die Frage der Neuheit oder Andersartigkeit der technischen Bilder bestimmt: Die Logik einer Unterscheidbarkeit zwischen einer gegebenen Realität und ihrer Abbildung, sei diese äußerlich oder innerlich gedacht, wird durchbrochen durch die (An)Erkennung eines Ineinanderwirkens, das die Repräsentation ebenso als Darstellung wie als Herstellung von Wirklichkeit begreift. Benjamin als einen frühen Vertreter dieser repräsentationskritischen Fragestellung zu lesen, mag der Geschichte etwas vorseilen und eine Vereindeutigung seiner filmtheoretischen Überlegungen riskieren, welche die Nähe seiner Argumente zu anderen, zeitgenössischen Argumentationsfiguren – etwa dem modernen Diskurs der Entfremdung, den er mit wiederholtem Verweis auf das ästhetische Programm von Brecht anführt – zu wenig berücksichtigt. Andererseits aber kommen bei Benjamin derart verschiedene Perspektiven zusammen, dass es sich lohnt, seinen komplexen Ansatz gesondert zu berücksichtigen und als Plädoyer für eine Repräsentationskritik zu lesen, die weder rein philosophisch noch technisch noch rein politisch argumentiert. Denn Benjamin versucht ein ganzes Netz von aufeinander angewiesenen Fragestellungen und Perspektiven zu reflektieren: ästhetische (in der Tradition der Philosophie stehende ebenso wie an der Avantgarde orientierte), te), medientheoretische (nach dem Spezifischen der Medien Fotografie, Film und Schrift fragende Überlegungen zur Korrelation von Technik und Wahrnehmung), politische (die Veränderungen der urbanen, modernen Erfahrungsräume betreffend), historische (geschichtsphilosophische Thesen zum Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit) sowie subjekttheoretische (Sigmund Freuds Vokabular aufgreifende Überlegungen zur Um- oder Neuorientierung des modernen Menschen). Der Verlust der Aura als Folge der technischen Reproduzierbarkeit des Originals ist für Benjamin »symptomatisch« und »weist über den Bereich der Kunst hinaus«.⁴ Der Film, der ihm als »machtvollster Agent« in der Liquidation der Tradition gilt, ist folglich ein paradigmatischer Komplex, an dem sich die historische Zäsur in ihren verschiedenen Dimensionen untersuchen lässt. Welche Fragen also behandelt Benjamin mit Bezug auf den frühen Kinofilm? Zunächst legt er seine These vom Verlust der Aura dar, die als ein zweiseitiges Phänomen betrachtet wird: Die eine Seite betrifft die Erschütterung der Kategorie der Echtheit, das Hier und Jetzt einer Sache, insofern die technische Reproduktion die Einmaligkeit (zer)stört; »was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der

3 Benjamin 1977a, S. 31.

4 Ebd., S. 13.

Sache.«⁵ Die andere Seite betrifft das durch die Reproduktion erwirkte »Entgegenkommen« der Sache, die neben ihrer Vervielfältigung (ihrem massenhaft Werden) auch einen Transport durch Zeit und Raum erfährt: »Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.«⁶ Neben dieser gegenüber der musealen Betrachtung eines Bildes grundsätzlich geänderten Situation des Schauens interessiert Benjamin aber auch die Subjektivierung des Darstellers, die von der eigen- und neuartigen Erfahrung mit dem Film nicht unbetroffen bleibe: So schreibt er zum Filmschauspieler, dass ihn das Bewusstsein für die Anwesenheit der Kamera zu keinem Zeitpunkt verlasse und dass sich der Blick des Apparates in seine Gesten einschreibe. Das Befremden des Darstellers sei zwar dem eines Jeden vor dem Spiegel vergleichbar: »Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum.«⁷ Die Zuschauenden aber würden durch den Film gleichsam zu Experten mit einer geschärften Wahrnehmung für alltägliche Dinge und Gesten, welche erst durch die Arbeit der Kamera sicht- und erkennbar würden.⁸ Benjamin spricht dem Film eine analytische Funktion zu, die er an Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* anlehnt.⁹ So zeuge die andere Optik der Kamera von einem Optisch-Unbewussten, das den modernen Menschen mit einer anderen Realität konfrontiere – und zwar gerade nicht im Sinne einer bloßen Ergänzung zu dem, was er schon über die Welt wisse, sondern indem sie die Koordinaten für das Wissen von der Welt und damit das Wissen selbst ändere. Die Kamera erwirkt eine Verschiebung in der Wahrnehmung von Raum und Zeit. Von diesem Argument für ein sich medial änderndes Selbstverständnis des Subjekts ausgehend, kommt Benjamin zu der zentralen These:

*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.*¹⁰

Die darin implizierte Betonung der Vorgängigkeit des Medialen – oder zumindest des Symbolischen – lässt sich auch in seinem Aufsatz zum Surrealismus finden, in dem Benjamin jene Sprachexperimente hervorhebt, die der Sprache den Vortritt vor dem Ich einräumten. Er bezieht die Experimente der *Écriture automatique* auf den Traum und die Bewusstseinsschwelle des Erwachens, die er im *Passagenwerk* als eine für ihn zentrale, auf die Psychoanalyse zurückgeführte, Denkfigur seiner Geschichtsphilosophie schärfer konturiert.¹¹ Die Grundlage der surrealistischen Erfahrung ist demnach jener

5 Benjamin 1977a, S. 13.

6 Ebd., Hervorhebung W. B.

7 Ebd., S. 27.

8 Vgl. ebd. S. 34.

9 Ebd.

10 Ebd. S. 14, Hervorhebung W. B.

11 Vgl. *Das Passagenwerk*, Benjamin 1983; insbesondere die Abschnitte K (Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung) und N (Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts). Dort schreibt

wache Moment an der Schwelle zur Bewusstlosigkeit des Schlafes, der dem Bewusstsein eine Ahnung von seiner Ohnmacht (*dass es nicht Herr im eigenen Hause ist*) vermittelt:

Das Leben schien nur lebenswert, wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhafter hin und wider flutender Bilder, die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, dass für den Groschen ›Sinn‹ kein Spalt mehr übrig blieb. Bild und Sprache haben den Vortritt. [...] Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich. Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn.¹²

Die gegen die Souveränität des Ichs gerichtete Erkenntnis des Vortritts von Sprache und Bild war nicht nur Teil der Entwicklung psychoanalytischer und surrealistischer Wahrnehmungskonzepte, sondern sie war und ist ebenso die Grundlage für die Subjekt- und Repräsentationskritik der poststrukturalistischen Theorie und nicht zuletzt die Grundlage der anti-essentialistischen Wende des Feminismus. Auf der Suche nach guten Argumenten gegen eine schicksalhafte Anatomie, welche die konstitutive Bindung des (eigenen) Körpers an die Repräsentation thematisierbar machen sollten, wurden Medien zu einem interessanten Theorieobjekt. Die Medienwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer fasst die theoretische Prämisse für das insistierende Interesse des feministischen Projekts an der Wirkmacht der Bilder und Medien folgendermaßen zusammen:

Walter Benjamin zu seinem zentralen Vorhaben: »Was hier im folgenden gegeben wird, ist ein Versuch zur Technik des Erwachens. Ein Versuch, der dialektischen, der kopernikanischen Wendung des Eingedenkens inne zu werden. Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist diese: man hielt für den fixen Punkt das »Gewesene« und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewusstseins werden. Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß, sie festzustellen ist die Sache der Erinnerung. Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erin(n)erns. [...] Es gibt Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat. [...] Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Trauerinnerung durchzumachen! [...] Das XIX Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeit-traum), in dem das Individualbewußtsein sich reflektierend immer mehr erhält, wogegen das Kollektivbewußtsein in immer tieferem Schläfe versinkt. Wie nun der Schläfer aber – darin dem Irren gleich – durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eigenen Innern [...] in seinen unerhört geschärften inneren Sinnen Wahn oder Traumbild, die sie übersetzen und erklären, zeugen, so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in Passagen in sein Inneres sich vertieft. Ihm müssen wir darin nachgehen, um das XIX Jahrhundert in Mode und Reklame, Bauten und Politik als die Folge seiner Traumgesichte zu deuten«, Benjamin 1983, S. 490–492.

12 Benjamin 1977d, S. 296/297.

Medien, mediale Bilder, mediale Apparate haben nicht nur identitätsstiftende Wirkung, sondern sind am ›Aufbau‹, in der Formation von Subjekten zutiefst beteiligt, eingeschrieben, aus diesem nicht wegzudenken. Auch wenn zwischen medialen Bildern (Film, TV) und psychischen Bildern, unbewussten Bildern, Bildern der (unbewussten) Erinnerung, jenen Bildern, die wir als ›Selbst‹-bilder denken, ein Unterschied zu setzen ist, so ist dieser durchlässig.¹³

Die repräsentationskritische Befragung der medialen Verfasstheit von Körper und Subjekt ist seit Mitte der 1980er Jahre die Begründung dafür, dass sich das Interessens- und Aktionsfeld feministischer Politik verschob. Der Auseinandersetzung mit technischen Medien kam dabei innerhalb der Arbeit an Strategien der Subversion, Aneignung und Umdeutung von Zeichen eine besondere Bedeutung zu – nicht nur, weil es galt, das Vorurteil zu entmachten, dass Technik eine Sache der Männer sei, sondern vor allem auch, weil Medienkünstlerinnen an jenen Mechanismen der Wechselwirksamkeit interessiert waren, die bereits Benjamins operatives Verständnis vom filmischen Agenten prägten. So definiert etwa Rosi Braidotti in *Cyberfeminism with a difference* ihren Ausgangspunkt für eine Kritik an den (postmodernen) Wechselwirkungen zwischen Subjektivität, Technologieentwicklung und Kapitalismus mit folgendem Technikverständnis:

Far from appearing antithetical to the human organism and set of values, the technological factor must be seen as co-extensive with and inter-mingled with the human. This mutual imbrication makes it necessary to speak of technology as a material and symbolic apparatus, i.e. a semiotic and social agent among others.

Mit Blick auf Produktionen von Medienkünstlerinnen und Autorinnen (wie Kathy Acker, Laurie Anderson, Barbara Kruger, den Riot Girls, aber auch Luce Irigaray) plädiert Braidotti für einen anti-nostalgischen Standpunkt der feministischen Kritik, der die technologische Durchdringung des Körpers nicht ablehnt, sondern kritisch zu nutzen versteht – »with a difference«.¹⁴

Der operative Eingriff. Walter Benjamins medientheoretische Chirurgie

Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Operateur zum Maler? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf *den* Begriff des Operateurs stützt, welcher von der Chirurgie her geläufig ist.¹⁵

Walter Benjamin verwendet ein einprägsames Bild, um die veränderte Haltung zu erklären, die der moderne Mensch mit der (Film-)Kamera dem scheinbar Gegebenen gegenüber einnähme und um die Perspektive des medi-

¹³ Angerer 1999, S. 26.

¹⁴ Braidotti 1996.

¹⁵ Benjamin 1977a, S. 31.

alen Eingriffs zu veranschaulichen: »Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.«¹⁶ Die polarisierend gegenübergestellten Ordnungen, die Chirurg und Magier verkörpern, stehen für zwei Weltanschauungsmodelle, die Benjamin jedoch nicht verschiedenen Denktraditionen im Sinne philosophischer Überzeugungen zuordnet, sondern zu einer Frage der Haltung erklärt, die der moderne Mensch mittels seiner (optischen) Apparate der Welt gegenüber einnimmt: »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.«¹⁷ Sei der Körper vormals also als ein Ganzes betrachtet worden, so sei das Bild von ihm jetzt eine »Konstruktion«¹⁸. Das neue Gesetz, nach dem sich die Teile darin zusammenfügen, ist zwar zunächst nicht näher erläutert, bezieht sich aber, wie der weitere Verlauf der Passage deutlich macht, auf das reziproke Verhältnis von Realität und Film, welches die Wirklichkeit zu einem sich unter der Perspektive des medialen Eingriffs ändernden Gewebe erklärt.¹⁹

Der Eingriff einer medialen Technik und seine transgressive Wirksamkeit wird durch das Aufrufen der Vorstellung von einer chirurgischen Operation direkt auf den Körper verwiesen, der in diese Argumentation einer historischen Zäsur auf doppelte Weise eingebunden ist: Einerseits ist er als eine Gegebenheit angesprochen, deren Betrachtung sich abhängig von den jeweiligen Medien verhält und andererseits ist er als Dimension der Wahrnehmung und Erfahrung angesprochen, über die sich die Vorstellung von einem Gegebenen jeweils neu formt und vermittelt. Der Unterschied, den Benjamin in seiner Analogisierung von Kameramann und Chirurg als entscheidende, geschichtliche Neuerung zu illustrieren versucht, betrifft die Haltung, die der Mensch mit Hilfe einer Apparatur in seiner Behandlung des *Gegebenen* einnimmt. Das beobachtende Subjekt verlässt die Distanz und dringt mit der vormals aufgelegten Hand nun direkt in das Innere des Körpers ein. Andererseits aber, so leitet er seine Überlegungen ein, ist es nicht mehr die Hand, die agiert, sondern es ist nun vielmehr das Auge, denn »[m]it der Photographie war die Hand im Prozess bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun dem ins Objektiv blickenden Auge zufielen.«²⁰ Was hat es zu bedeuten, wenn zur Erklärung des Kamerablicks die eingreifende Hand des Operateurs bemüht, umgekehrt aber zur Erklärung der apparativen Ästhetik die Ablösung der Hand durch das Auge behauptet wird? In einer scheinbar paradoxen Verkomplizierung des Verhältnisses von Auge und Hand versucht Benjamin die sich ändernden Sinnesmodalitäten von Visualität und Taktilität analog zu Entwick-

16 Benjamin 1977a, S. 31.

17 Ebd., S. 31/32.

18 Karlheinz Barck macht auf die zentrale Bedeutung aufmerksam, die dem Begriff der Konstruktion in Walter Benjamins geschichts- und sprachphilosophischen Überlegungen zukommt, vgl. *Schrift/Schreiben als Transgression. Walter Benjamins Konstruktion von Geschichte(n)*, in: *Surfaces*, Vol. 4, <<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/barck.html>>, zuletzt: 18.08.2006.

19 Das entsprechende Zitat zum »tief eingedrungenen« Apparat ist oben angegeben; Benjamin 1977a, S. 31.

20 Benjamin 1977a, S. 10/11.

lungen der technischen Reproduktionsmedien zu deuten. Die medialen Verschiebungen, die er für den visuellen und den taktilen Sinn registriert, betreffen die räumlichen Orientierungsleistungen der Wahrnehmung. Dabei setzt er Auge und Hand zwar auch in einem metaphorischen Sinn ein, nutzt aber die Art, mit der sich die Erfahrungen dieser Sinne in das körperliche Gedächtnis eingeschrieben haben für eine Form von Argumentation, in der Sinn und Sinnlichkeit in eins fallen – was die ästhetische *und* medientheoretische Basis seines Schreibens auszumachen scheint.²¹ Der Text adressiert den Körper selbst als Leser, als jene affektive Resonanz, über die sich der Sinn des Gelesenen überhaupt erst vermittelt.²² Nur so kann Benjamin *nachfühlbar* machen, wie sich die Modalität des Auges als Distanzsinn unter dem technischen Griff der Kamera ändert. Durch die Bildlichkeit seiner Sprache direkt angesprochen, gerät auch die Lektüre in jenes oszillierende Schwanken zwischen Ferne und Nähe – ein Changieren zwischen dem Bemühen um analytische Distanz und der Lust, die Dinge ganz nah zu *sehen*, um sie zu *begreifen*. In seiner mimetischen Annäherung an die These von der sich unter dem medialen Eingriff ändernden raum-zeitlichen Wahrnehmung klingt bei Benjamin bereits die synästhetische Vorstellung eines »taktilen Sehens« an, das später von McLuhan als die spezifische (und widersprüchliche) Qualität des »Fern-sehens« definiert wird und das in der frühen Charakterisierung des Mediums Video eine wichtige Rolle spielt.

Allerdings charakterisiert Benjamin das Verhältnis zwischen Körper und modernem, technischem Medium (Kamera) aus einer von der klassischen Organprojektion abweichenden Perspektive. So spielt der seit Descartes geläufige, metaphorische Vergleich zwischen Mensch und Maschine, der zwischen physischen Organen und technischen Medien ein gleichsam organisches Substitutionsverhältnis unterstellt, für seinen Ansatz eine untergeordnete Rolle. Er spricht zwar von einem »Wahrnehmungsapparat«²³ und davon, dass im Zuge der Entwicklung beschleunigter Reproduktionsverfahren von der Radierplatte zur Fotoplatte das Auge die Hand ablöse, aber es ist nicht davon die Rede, dass das Auge selbst durch die Kamera ergänzt oder ersetzt

21 Vgl. Sigrid Weigel zum Bild- und Körpergedächtnis bei Benjamin in *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur* (1994), insbesondere in ihrer Analyse zu Anne Dudens Roman *Judasschaf*. Weigel hebt hervor – in dem sie die Konzepte der Lektüre und des dialektischen Bildes bei Benjamin in den Kontext der Frage des Gedächtnisses bei Aby Warburg (Historische Lesbarkeit der Gebärde, Pathos) und Sigmund Freud (Symptombegriff, Körper als Symbolisierungsfeld) rückt –, dass Benjamins Vorstellung von einem Körpergedächtnis am ehesten dem heutigen, psychoanalytisch definierten, Begriff der Einschreibung entspräche und ein Verhältnis zwischen Körper und Gedächtnis bezeichne, das weder in die eine noch in die andere Richtung aufzulösen sei.

22 Im Surrealismus Aufsatz (1977d) spricht Benjamin davon, dass Lesen eine telepathische Aktivität sei, beziehungsweise eine Aktivität, bei der sich in jenen Momenten, in denen sich schlagartig ein Sinn vermittelt, eine telepathische Erfahrung machen ließe. Diese Formulierung verschiebt oder akzentuiert die Frage der Einführung, insofern Benjamin mit den Surrealisten die Aktivität des Missverstehens betont. Das von Benjamin hervorgehobene Misstrauen der Surrealisten gegenüber dem Verstand und sein Interesse am Begriff des Unbewussten verdeutlichen, dass es bei der Wechselwirksamkeit zwischen Text, Bild und Körper weniger um die bewusste Dimension als um die affektive und unbewusste geht, die sich der Kontrolliertheit des Subjekts widersetzt.

23 Benjamin 1977a, S. 40.

werde, sondern dass es schlicht anderes, vorher nicht sichtbar Gewesenes zu sehen bekomme. Diese Änderung des *Sichtbaren* hat jedoch nach Benjamin unmittelbare Effekte auf das *Sehen*, wenn man darunter nicht in erster Linie eine Veränderung der physischen, sondern der psychischen Sinnesmodalitäten versteht. Denn die Kamera hat eine andere Optik als die menschliche und es ist für ihn folglich »handgreiflich, dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht«.²⁴ Man mag seine daran anschließende technische Herleitung eines »Optisch-Unbewussten« aus den Phänomenen einer anderen Kameraperspektive, wie »ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und Verkleinern«, unbefriedigend finden, wie etwa Margaret Iversen.²⁵ Im Kern aber führt sie auf den Weg, den auch Freud, Lacan und viele später von der Phänomenologie und Psychoanalyse angeregte Medientheoretiker beschritten haben: die Analyse der Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung, Denken, Empfinden und den technischen, medialen Bedingungen des Weltzugangs – und das in einem explizit historischen Rahmen:

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.²⁶

Das filmische Skalpell ist offenbar in den Körper der Großstadt eingedrungen und hat diesen geöffnet. Dem Verlust der Aura, der als eine Schrumpfung des Distanzempfindens in Benjamins Argumentation zur medialen Veränderung des Verhältnisses von Raum und Zeit angesprochen ist, wird hier zugleich eine gegenläufige Dynamik zur Seite gestellt, die die Dinge, die zu nah waren, um überhaupt gesehen zu werden, filmisch zu einer Weite werden lässt, in der sich wieder – in Baudelairescher Manier, aber nun als ein Vergnügen der Masse – mit schweifendem Blick flanieren lässt. »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung«, konstatiert Benjamin und erklärt, dass es sich *nicht* um »eine bloße Verdeutlichung dessen [...]«, was man »ohnehin« undeutlich sieht«, handelt, »sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen.«²⁷ Für ihn geht es um die filmische Analyse der Gesten: »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 ei-

24 Benjamin 1977a, S. 36.

25 Zitate Benjamin ebd. Margaret Iversen (1994) untersucht in ihrem Text *What is a photograph* die Bezüge von Barthes Fototheorie (*Die helle Kammer*) zu Lacans Theorie vom *Blick als Objekt a* und Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie*. Trotzdem Iversen zu dem Text Benjamins wichtige Parallelen sieht kommt sie gegenüber Benjamins Definition eines Optisch-Unbewussten insgesamt zu der Einschätzung, dass dieses ein enttäuschendes Missverständnis oder eine falsche Interpretation des eigentlich interessanten Punkts sei, nämlich der Frage des Realen. So würde Benjamins technische Herleitung den Freudschen Begriff verfehlen.

26 Benjamin 1977a, S. 35f.

27 Ebd., S. 36.

gentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Fassungen schwankt, in denen wir uns befinden.«²⁸ Benjamin charakterisiert ein Interaktionsfeld, in dem Sinneswahrnehmung, perspektivische Apparate und Dingwelt miteinander kommunizieren. Im Umfeld anderer Überlegungen – beispielsweise zu den erwähnten surrealistischen Sprachspielen – lese ich in diesem Konzept des Optisch-Unbewussten jedoch vor allem den Hinweis auf die Begrenztheit des Bewusstseins. So geht es Benjamin weniger um die technische Vervollständigung der visuellen Durchleuchtung der Welt (wenngleich er die Konvergenzen von Wissenschaft und Kunst betont²⁹), als vielmehr um den »choc« – jenen wachen Moment, in dem die Wahrnehmung gleichsam ihrer eigenen *Bedingtheit* begegnet. Diese aber ist nicht statisch, sondern medial dimensioniert und steckt damit einen jeweiligen, zeitlich gebundenen Horizont ab.

Das Bild einer Operation als Bildoperation

Das Verhältnis, das Benjamin zwischen dem sichtbaren Körper und dem sehenden Körper in seiner Metapher vom operativen Eingriff visualisiert, dient dem Versuch, die dialektische Idee eines doppelten, wechselseitigen Eingriffs zu formulieren. Die Perspektive des Chirurgen, das heißt, das Bild, das sich dieser von dem zu Operierenden macht und das den Schnitt seines Skalpells führt, bleibt von dem Operieren nicht unberührt – was die Tatsache, dass der (oder das) Operierte seinerseits durch das Eindringen der Hand nicht unberührt bleiben kann, in entgegen gesetzter Richtung durchkreuzt.³⁰ Benjamin betont das geänderte Bild, das der Chirurg von dem geöffneten Körper als dem Gegebenen davon trage. In moderner Manier ist es bei ihm ein »vielfältig zerstückeltes«, das sich nach »neuem Gesetz« zusammenfüge.³¹ Das aber verändert, wie er durch die Einbindung der Metapher verdeutlicht, die Wirklichkeit. Körper und Sinne sind für ihn keine natürlichen Referenzgrößen von der Art, dass damit eine alle Zeiten überdauernde Entität angesprochen wäre, sondern die Natur selbst ist bei ihm als ein Konzept angesprochen, das sich als Effekt einer bestimmten Betrachtung der Welt *einstellt*. So ist die filmische Einstellung wörtlich mit einer der Welt gegenüber eingenommenen Haltung zu vergleichen, die in einer paradoxen Umkehrung eben das hervor-

28 Benjamin 1977a, S. 36.

29 Ebd., S. 35.

30 Die chiasmatische Struktur, die sich bei Benjamin zwischen den beiden Körpern, dem des Chirurgen und dem des Patienten, abspielt, im Körper der Lesenden aber zu einer gemeinsamen Frage nach der Doppeltheit »des Körpers« verschmilzt, ist auch für Merleau-Pontys Thematisierung des Sichtbaren und des Unsichtbaren und die gespiegelte Perspektive des Leibes als Sehender und Gesehener ausschlaggebend (vgl. Merleau-Ponty 1986, S. 172–303). Lacan, seinerseits an Merleau-Ponty anknüpfend, arbeitet in seiner Theorie vom Blick als *Objekt a* die Dimension des Dem-Blick-unterstellt-Seins aus, das heißt die Vorgängigkeit des Gesehen-Werdens vor dem Sehen (vgl. Lacan 1996). Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Verbindung zwischen dem phänomenologischen und dem psychoanalytischen Grundlagentext und ihrer gemeinsamen Thematisierung der konstitutiven Funktion des Unsichtbaren (blinden Flecks) für das Sichtbare nimmt Georg Christoph Tholen (1999) vor.

31 Benjamin 1977a, S. 32.

bringt, was sie nicht ist, eine »Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.«³²

Die Idee eines dialektischen Bildes, wie Benjamin sie im *Passagenwerk* ausführt, ist ohne eine Kenntnis seiner Vorstellung von dem *operativen* Moment – das heißt der Verschaltung und Durchdringung von Wahrnehmung, Technik und Wirklichkeit in der Doppeltheit des Körpers als Sehendem und Gesehenem – kaum zu verstehen. So verweist etwa Sabine Flach in ihrem Abstract zu der Tagung *NOW – das Jetzt der Erkennbarkeit. Orte Walter Benjamins in Kultur, Kunst und Wissenschaft*³³ darauf, dass die im Surrealismus-Aufsatz entwickelte Denkfigur des »Leib-Bild-Raums« im Bild der Passage eine räumliche Dimension einnehme, die das dialektische Bild als einen Ort erkennen lasse, in den das Subjekt selbst eintrete: »In diesem Bildraum, der kontemplativ überhaupt nicht mehr zu durchmessen ist, sind Distanz und Grenze zwischen Subjekt und Bild aufgehoben, insofern das Subjekt in den Bildraum eingegangen ist, indem es selbst, mit seinem Leib, teilhat an ihm.«³⁴ Benjamins Denken ist im besten Sinne irdisch, das heißt zeitgebunden und raumbezogen; oder, um es etwas abstrakter zu formulieren und die politische Position einzuschließen, die er explizit bezieht: es ist situiert. Und so ist das dialektische Bild als ein Leib-Bild-Raum neben der räumlichen Dimension getragen durch die ihm eigene Zeitlichkeit:

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. [...] Nur dialektische Bilder sind echte (das heißt: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.³⁵

Lese ich Benjamins Konzeption des dialektischen Bildes aus dem *Passagenwerk* im Umfeld der Operationsmetapher und der medientheoretischen Überlegungen des Autors, so lässt sich ein enges Bezugssystem zwischen der Frage nach dem lesbaren – weil sprachlichen – Bild, dem technischen Medium, der Geschichte, dem Körper und der Aktivität der eigenen Lektüre ableiten. Diese komplexe Verschaltung von Fragen, die eine Situation wechselseitiger Bezüge beschreibt, bildet die Matrix, vor der ich das Phänomen Video zu Beginn der 1970 Jahre zu definieren versuche. Wie einleitend ausgeführt, wurde Video – jenes technische Medium, das erstmalig eine transformierende Interaktion zwischen Bild und Betrachtung ermöglichte und wie kein anderes Medium zuvor das Problem von Gegenwart und Jetztzeitigkeit erkennen ließ – selbst bereits als ein dialogisches und dialektisches Medium wahrgenommen, das eine Auseinandersetzung mit der *Durchdringtheit* des eigenen Kör-

32 Benjamin 1977a, S. 31.

33 Festival in Berlin vom 17.–22.10.2006, veranstaltet von: Zentrum für Literaturforschung (S. Weigel, Koordination), Stiftung Archiv der Akademie der Künste (E. Wizisla), Museum für Gegenwart – Hamburger Bahnhof (E. Blume), Staatsoper Unter den Linden (R. Rapp), Arsenal-Kino (B. Kohler), Performance Programm (G. Knapstein u. S. Flach mit den Freunden Guter Musik).

34 Abstract Sabine Flach und Gabriele Knapstein zum Performance Programm »Resonanz«, Konzeptpapier zur oben genannten Tagung.

35 Benjamin 1983, Band 1, S. 576/577.

pers provozierte. Es scheint sich also ein direkter Vergleich anzubieten. Sigrid Weigel weist in ihren Ausführungen zum »dialektischen Bild« bei Benjamin und dessen Verschaltung von Körper- und Bildgedächtnis jedoch zu Recht darauf hin, dass sein Begriff eines Bildraums nicht dem *konkreten* Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsraum bezeichnet, »der bildlich konstituiert ist«. ³⁶ Lässt sich dann aber ausgehend von Benjamins dialektischem Bildbegriff überhaupt eine Theorie zum visuellen Bild ableiten? Eine allzu eilige Übertragung zwischen einem theoretischen Konzept und einer spezifischen Medientechnik ist gewiss unangebracht, eine Überprüfung möglicher Korrespondenzen aber scheint mir lohnend, gerade auch mit Blick auf aktuelle Versuche in der Bildtheorie, das Eigensinnige des Bildraums zu bestimmen und dabei eine grundsätzliche Differenz zum Sprachlichen und Textuellen zu behaupten. ³⁷

Welche Brücke lässt sich also zwischen dem Benjaminschen Theorem und dem Videodiskurs bauen? Die Stützen meines gesuchten Vergleichs scheinen instabil, insofern Benjamins Formulierung einer »Dialektik im Stillstand« eher fotografischen Erfahrungen und Begriffen folgt. Die vielfach in seinen Schriften wiederkehrende Formulierung einer »blitzhaften Konstellation«, in der sich das Jetzt- und Hierzeitige mit dem Vergangenen berührt, sich das Vergangene zeigt und zum Lesen frei gibt, scheint den fotografischen Schnappschuss als dienliche Metapher geradezu zu implizieren. Benjamin hat seine geschichtsphilosophischen Thesen am *Surrealismus als letzter Momentaufnahme europäischer Intelligenz* zu schärfen versucht und so bereits im Titel zu jenem Aufsatz auf die Idee der fotografischen Augenblicksfixierung verwiesen. Es ist der je eigene Zeitbezug, durch den sich die beiden Medien Fotografie und Video deutlich voneinander unterscheiden. So wird Video beispielsweise von Krauss, wie bereits dargelegt, als ein inhärent gegenwärtiges, um sich selbst kreisendes, das System von Geschichte negierendes Medium definiert, das offenbar schon die bloße Vorstellung von Vergangenheit tilgt. ³⁸ Wie also sollte sich dann ein Vergangenes im Videobild einstellen, mit dem sich das Gegenwärtige berührt – was Benjamin zur Voraussetzung des dialektischen Bildes erklärt? Technisch gesehen ist der Prozess der videografischen Bildentstehung gewissermaßen ein Prozess ohne Vergangenheit, da die magnetische Aufzeichnung keiner, dem fotochemisch gebundenen Bild vergleichbaren Entwicklung bedarf. Da Aufzeichnung und Wiedergabe im Fall von Video derart nah verschaltet sind, dass für die Wahrnehmung im Falle einer Livebild-Projektion keine Unterbrechung, kein

36 Weigel 1994, S. 57.

37 Meine Darstellung des seit den frühen 1990er Jahren mit Stichworten wie *pictorial turn* und Bildwissenschaften belegten Diskurses verkürzt die komplexe Diskussion an dieser Stelle polarisierend auf eine ihrer Haupttendenzen, die Begründung einer ikonischen Differenz. So betont Gottfried Boehm, Leiter des schweizerischen nationalen Forschungsschwerpunktes *eikones*, schon 1994 in *Was ist ein Bild?*, dass Bilder für ihn eher eine Verkörperung als eine Vertretung seien und als eine Präsenz und nicht als eine Repräsentation wirksam würden. Die Idee dieser ikonischen Unterscheidung, die aus dem Bild mehr mache als ein Zeichen, betrachtet Böhm als die genuine Macht von Bildern, die in der Geschichte immer wieder zu ihrem Verbot geführt habe und von der religiösen Bedeutung bis zu Barnett Newman als Eigentümlichkeit des Bildes herauszustellen sei, vgl. Boehm 1995b. Zum *pictorial turn* vgl. außerdem Kap. 2, S. 123.

38 Krauss 1976, vgl. Kap. I, S. 66ff.

Moment der Verzögerung mehr sichtbar wird, ist der Bezug zur Vergangenheit, der dem Prozess der analogen, fotografischen Bildentwicklung per se zu eigen ist, hier technisch ausgeräumt. Paradoxerweise wird das bewegte Videobild aber gerade in seinem absoluten Gegenwartsbezug, den Krauss betont, wiederum der Fotografie ähnlicher als dem Film, weil es ebenso wie diese eine eigentümliche Stillstellung von Zeit erfahren lässt. Nahezu sämtliche theoretischen Äußerungen zu der Medialität von Video betonen die Möglichkeit zur Begegnung mit einem Bild, das dem des klassischen Glasspiegels eng verwandt und doch zugleich grundverschieden davon zu sein scheint, so dass sich eine, wie Vilém Flusser es nannte, dialogische Beziehung einstellt, deren Eigentümlichkeit mir mit Benjamins Begriff vom dialektischen Bild näher bestimmbar erscheint:

Der Videofilmer befindet sich gleichermaßen vor dem Monitor wie vor der Szene, auf die seine Entscheidungen bezogen sind. [...] Der Fotograf ist genötigt, »objektiv« zu sein. Der Videofilmer kann intersubjektiv sein, aber auf jeden Fall ist er zwangsläufig phänomenologisch. [...] gleichzeitig Subjekte und Objekte, Gespeicherte und Speichernde. Das Band eröffnet einen Dialog zwischen sich selbst und der Szene, der Film dagegen ist ein Diskurs über die Szene und verbietet folglich jeden unmittelbaren Dialog. Das Videoband ist ein dialogisches Gedächtnis. Zwar ist der Monitor dem ersten Eindruck nach ein Spiegel, aber zwischen ihm und »klassischen« Spiegeln sind ebenfalls zahlreiche Unterschiede festzustellen. [...] Denn durch seine Töne, seine Reflexionsachse und durch sein Licht kehrt er alle unsere traditionellen Konzepte einer reflektierten, spekulativen Wirklichkeit um. Das versetzt den Beobachter des Monitors in einen Raum, für den er über keine Koordinaten verfügt. Er verliert die Orientierung. [...] *Seinem Ursprung nach ist der Film ein künstlerisches Werkzeug: er repräsentiert, das Video dagegen ein epistemologisches Werkzeug: es präsentiert, spekuliert und philosophiert.*³⁹

Das Medium Video als Livebild impliziert also eine nach Flusser desorientierende Konfrontation mit einer weiteren Form der »im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt«. ⁴⁰ Seine Unterscheidung zwischen Repräsentation und Präsentation bezeichnet, wenn man es in den Worten der aktuellen Medien/Bild-Debatte ausdrückt, die *performative* Qualität von Video.

Das Operationsthema lässt sich auf Benjamins eigene Herangehensweise beziehen: Die metaphorischen Eingriffe, die jeweils einen eigenen, perspektivischen Zugriff bedeuten, sind konstitutiv für die Wirklichkeit des Gegenstands seines Denkens. Auch hinter dem Bild, begreift man es als ein techni-

39 Flusser 1995, S. 131f., Hervorhebung S.A.

40 Vgl. Weigel 1994 und 1997, die sich eingehend mit dieser Formulierung Benjamins befasst. Außerdem: Schade 1996. Sigrid Schade arbeitet in diesem Text entlang der fototheoretischen Äußerungen von Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Hervé Guibert jenes nur imaginär zu überwindende Kränkungsmoment der Fotografie hervor, in welchem dem Subjekt ein Bild gegenübertritt, das sich – ganz entgegen seinem Versprechen – dem Erinnerungsbild gegenüber unähnlich (entstellt) verhält. Die Bilder von Mutter und Großmutter als Synonyme des ersten und ursprünglich begehrten Objekts, das die Sehnsucht nährt, sind offenbar genau der Gegenstand, an dem sich die Entstellung der Fotografie am schmerzvollsten zeigt.

ches Instrument der Argumentation, gibt es keine erste Wirklichkeit des Textes zu entdecken, die nicht immer schon als bloße Ableitung aus der Wirklichkeit des Bildes verstanden werden müsste. Was hier operiert, ist das Bild (in der Sprache). So zeichnet sich bereits in Benjamins Denken ein grundsätzlicher Wandel zum Verständnis des Verhältnisses von Wirklichkeit und Bild ab. Benjamins Studien zum ausgehenden 19. Jahrhundert zeigen, dass das Bewusstsein, *in* und *durch* Bilder zu leben, *in* Bildern zu sehen und *durch* Bilder gesehen zu werden, wuchs, seitdem Werbeplakate, Schaufenster und Passagen begannen, den städtischen Raum neu zu definieren, Bilder in Zeitungen und Illustrierten die alltägliche Sensationslust steuerten und Kinos pauschale Traumreisen offerierten. So gehen etwa auch Siegfried Kracauers zeitgleiche Bemerkungen zu Film und Fotografie über die Frage der *realistischen Abbildbarkeit* von Wirklichkeit hinaus und betonen eine andere, neue Qualität, die mit den technischen Bildmedien in die Wahrnehmung eingeführt worden sei, in die Wahrnehmung von Bildern und die bildhafte Wahrnehmung.⁴¹

Benjamins Chirurg ist als ein kritisches, selbstreflexives Bild zu lesen, das auf die historische Perspektivität aller Welterkenntnis verweist und die Beteiligung der eigenen Handlung an der Definition des Gegenstands kennzeichnet. Diesen Chirurgen zum Ausgangspunkt einer eigenen methodischen Selbstreflexion zu machen, aber ist nur *eine* Bedeutung, die ich seinem Szenenbild beimesse. Eine andere führt gewissermaßen weit über Benjamins Gegenstand hinaus: So lässt sich die Operationsszene zum Anlass einer wiederholten Diskussion der Schnittmenge von Repräsentation und Geschlecht nutzen, wenn man in den verschiedenen Ebenen, in denen bei Benjamin der Körper angesprochen ist, bereits einen Verweis auf dessen Konstruiertheit liest. Denn der Körper findet sich hier als Objekt (der Operierte), als Vorstellungsbild (in der Differenz der Perspektiven von Magier und Chirurg) und als Subjekt der Wahrnehmung (sowohl in seiner theoretischen Erörterung als auch in der Eigenschaft, Benjamins Metaphern erst durch eine Form körperlicher Lektüre sinnhaft erfassen zu können). Was mich im Rahmen meiner Fragestellungen interessiert, ist daher weniger *dass*, als vielmehr *wie* der Körper bei Benjamin als durchgehende Referenz zur Veranschaulichung dia-

41 Siegfried Kracauers 1927 in der *Frankfurter Zeitung* publizierter Text *Die Photographie* (Kracauer 1977) steht dem Kunstverkaufsatz sehr nahe. Kracauer, der sich ebenso wie Benjamin mit der Frage des Originals im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und der Wahrnehmung von Zeit und Geschichte im Umgang mit dem fotografischen Bild befasste, unterscheidet sich von dem später ungleich bekannteren Text im wesentlichen durch die skeptische Haltung, die er den modernen Veränderungen gegenüber einnimmt. Es ist hier nicht der Rahmen, ausführlich auf die Rezeption der beiden Texte und die Frage ihrer *Originalität* einzugehen. Unbestreitbare Tatsache sind die Publikationsdaten: Siegfried Kracauer – seit 1921 in der Redaktion der *Frankfurter Zeitung* tätig und bekannt mit Benjamin, Bloch, Adorno und Horkheimer – veröffentlichte seinen Beitrag bereits 1927. Benjamin kann dagegen erst 1936 einen Teil seines Aufsatzes in französischer Übersetzung in der *Zeitschrift für Sozialforschung* (Jg. 5, 1936) publizieren. 1955 wird er in seinen Schriften abgedruckt und erst 1963 erscheint eine vollständige deutsche Fassung, die umgehend einschlägige Wirkung zeigte und deren Publikationstermin bereits als Ausdruck des *passenden Zeitpunkts* gesehen werden muss, das heißt als Symptom eines wiederkehrenden Interesses an der politischen Dimension von Kunst und gesuchten Anschlüssen an den Medientechnik- und Avantgardediskurs der Vorkriegszeit.

lektischer Prozesse eingesetzt ist. So weichen bereits seine vielgestaltigen Körperbezüge von einem vereinfachenden Entitätsdenken ab, das in den 1980er und 1990er Jahren die alternierende Rede vom Verschwinden des Körpers und von seiner Wiederkehr einschlägig machte.⁴² Bei Benjamin ist der Körper als privilegierter Leser adressiert, aber weder als eine universale Entität noch als eine spezifisch geschlechtliche Konstruktion, sondern als ein operativen Veränderungen ausgesetzter Wahrnehmungskörper.

Einschneidende Techniken. Das Mediale und das Körperbild

Benjamins These von den sich verändernden Aufgabenstellungen der Wahrnehmung durch neue Medien mag heute so wenig Aufsehen erregend klingen, wie sie aus zwei Gründen dennoch umstritten bleibt. Zum einen bleibt die Annahme, dass ein neues Medium an sich schon einen Perspektivwechsel induziere und damit als Indiz eines historischen Bruchs angenommen werden könne, für viele eine technikdeterministische Vereinfachung komplexer soziokultureller Gefüge, politischer und ökonomischer Interessen.⁴³ Zum anderen ist gegen die von Benjamin konstatierte Wechselbeziehung zwischen Wahrnehmung, Denken, Gegenstand und Medium nach wie vor ein medien-theoretisches Argument üblich, das sich als scheinbare Evidenz des alltäglichen Mediengebrauchs aufdrängt: dass nämlich die Medien an sich neutral gegenüber den vermittelten Inhalten sind und folglich nicht direkt für tiefgreifende Änderungen im Denken und Handeln verantwortlich gemacht werden können.⁴⁴

Wären Medien in einem strengen Sinne gegenüber den vermittelten Inhalten absolut neutral, so wäre zunächst nicht davon auszugehen, dass neue Medien einschneidende Veränderungen im Sinngefüge bewirken. Sybille Krämer führt gegen diesen Einwand ein einfaches, gleichsam empirisches Argument an: Wenn sich nicht alle Gelehrten getäuscht haben sollen, die das Mediale unseres Weltzugangs thematisierten, dann muss es Sinn machen, nach dem Sinn der Medien zu fragen und dieser muss in der Beteiligung der Medien an der Sinnproduktion liegen.⁴⁵ Dieses Argument gilt weiten Teilen

42 Vgl. zum Beispiel: Kamper/Wulf 1982, Vogel 1991, List/Fiala 1997, Becker/Schneider 2000.

43 Vgl. Kritik von Buchmann 1995.

44 »Doch diese Annahme, Medien seien nicht nur Vehikel, sondern auch Quelle von Sinn, schafft ein Problem: Sie steht quer zu unseren alltäglichen Erfahrungen im Umgang mit den Medien: Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm lässt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung. Die unverzerrte Botschaft hingegen macht das Medium nahezu unsichtbar«, Krämer 2000, S. 74.

45 Krämer (ebd.) nennt als Beispiele einer disziplinären Auseinandersetzung mit der sinnstiftenden Bedeutung von Medien: die klassischen Philologen, die zwei-

der Kultur- und Sprachwissenschaften inzwischen als Konsens. Mit dem Computer und der nahezu sämtliche Lebensbereiche durchdringenden Digitalisierung wurde das Mediale als eine Eigenthematik offenbar nahezu evident. Das grob skizzierte Wechselverhältnis von Medium, Wahrnehmung, Denken und Gegenstand, von dem bereits Benjamin ausging, wurde zu einem unter führenden Wissenschaftspositionen anerkannten Problemhorizont. Medien wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts unter dem Druck der technischen Entwicklungen buchstäblich als *Generationsproblem* anerkannt: als eine historisch spezifische, produktive Weise des Weltzugangs, die ihre je eigene Wirklichkeit *generiert*. Die Überzeugung, dass die technischen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere die der optischen Apparate und der telegrafischen Kommunikationsmedien, das *in der Welt Sein* des Menschen durch eine Veränderung seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten beeinflussen konnten und eine Zäsur im westlichen Denken provozierten, ist als eine Basis der weit verzweigten Medientheorie zu betrachten.⁴⁶ So wurde die historische Kontingenz des Wahrnehmbaren zunehmend zum erkenntnistheoretischen Gegenstand und der menschliche Körper zu jener paradoxen Größe, die gleichermaßen den natürlichen Ausgangspunkt wie das progressive Modell eines sich wandelnden Begriffes aufbieten sollte. Von den wechselnden Thesen zur Partialisierung oder Synästhetisierung der Sinne, der prothetischen Erweiterung oder Ersetzung einzelner Körperfunktionen bis zur Vision von der totalen Auf- oder Ablösung des Körpers setzt der medientheoretische Diskurs in seiner *Beweisführung* auf anthropomorphe Gleichungen. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kulminierte das Interesse an der Frage, ob und wie Medien Wahrnehmung, Bewusstsein und Unterbewusstsein strukturieren in der für die Medienwissenschaften konstitutiven Frage:

schen Mündlichkeit und Schriftlichkeit unterscheiden, die Literaturwissenschaftler, die die Bedeutung von Aufschreibesystemen als Produktionsbedingungen von Literatur untersuchen und die Philosophen, die nach dem Zusammenhang von Schrift, Metaphysik und Erkenntnis fragen. Um die Liste von Krämer zu erweitern, ließe sich auch auf die Künstler und Kunsthistoriker verweisen, die die Beziehung zwischen Idee, Inhalt, Material und formaler Umsetzung untersuchen, die Psychoanalytiker, die das Unbewusste als Sprache strukturiert sehen und die Naturwissenschaftler, die alte Fragen mit neuen Instrumenten beforschen, weil sie die *Wahrheit* des überlieferten Ergebnisses in Abhängigkeit von der Methode erkennen.

- 46 Als ein Beispiel der vielfachen Versuche, eine Differenzierung der Medienzeitalter im 19. und 20. Jahrhundert vorzunehmen, sei hier der Ansatz von Vivian Sobchack (1988) erwähnt, der sich an Frederic Jamesons Modell (1997) orientiert. Jameson zeichnet eine historische Stufung von Realismus, Moderne und Postmoderne nach. Er charakterisiert die durch Stildifferenzen zu markierenden Einschnitte um 1840, 1890 und 1940 als Schwellenzeiten, in denen kulturelle Werte sich in Korrelation zu einschneidenden technischen Veränderungen und Transformationen des Kapitalismus neu formierten. Sobchack ordnet nun diesem dreistufigen Modell die Medien Fotografie, Film und Video sowie Computer zu, die alle in je verschiedener Art ein In-der-Welt-Sein ausdrücken würden – (vgl. dieses Kapitel, Conclusio). Allerdings ist die Verdichtung der historischen Thesen Jamesons, die Sobchack zu einer Vereindeutigung einer medien-geschichtlichen Genealogie nutzt, insofern problematisch, als sie in dieser Form der Verkürzung tatsächlich relativ stark technikdeterministisch argumentiert und jedem Medium eine bestehende Spezifität zuspricht.

»Was ist ein Medium?«⁴⁷ Im Sinne der Kritik von Foucault aber ist jede technikhistorische Begründung epochaler Umbrüche auf die sich in ihr manifestierenden diskursiven Konstruktionen zu befragen.⁴⁸ Neben den Übereinstimmungen müssen die Unstimmigkeiten, die Ungleichzeitigkeiten und Diskontinuitäten mitgedacht werden, die eine Mediengeschichte allein schon wegen der steten Gleichzeitigkeit verschiedener Medien thematisieren kann. Denn zu keinem Zeitpunkt ist es ein einziges Medium, und sei es auch noch so diskursdominierend, über das sich das Verhältnis einer ganzen Gesellschaft zu sich selbst und zur Welt artikuliert.

Ich werde hier nun das Feld von hinten betreten und mit einer aktuellen Veröffentlichung beginnen, die die »Frage nach dem eigensinnigen und eigenwilligen Ort der technischen Medien in den Vordergrund« stellt.⁴⁹ Georg Christoph Tholen leitet den epistemologischen Gegenstand einer allgemeinen Medienwissenschaft in *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen* aus dem Überschneidungsbereich technischer, philosophischer, soziopolitischer und kultureller Transformationsprozesse in der Moderne ab.⁵⁰ Er nimmt die epochalen Umbrüche, die den Technologien von Funk, Fotografie, Film, Fernsehen und Computer von Benjamin bis Haraway zugesprochen werden, zum Ausgangspunkt einer *Wesensbestimmung* des Medialen, die in der Qualität des *Einschnitts* liege. Das von ihm vertretene Medienkonzept hält an der unbedingten Neutralität des Mediums gegenüber dem vermittelten Inhalt fest und lässt doch auch gleichzeitig das Mediale selbst zu einer Aussage werden. In Anlehnung an McLuhans Diktum, dass jedes Medium selbst wieder ein anderes Medium beinhalte, sieht Tholen die Medien in einer unendlichen Kette von Verweisungen miteinander verbunden.⁵¹ Jenseits ontologischer Fixierungen geht es ihm um einen Status des Medialen, der sich aus dem Ort des Dazwischen, dem nicht fixierbaren Raum der Differenz, als dem Ort an dem etwas »passiert«, herleiten, denken und im besten Sinne überhaupt erst formulieren lässt.⁵² Die metaphorischen Züge des Mediendiskurses sind für ihn kennzeichnend für das radikal Unbestimmbare der Medien, für ihr eigenes metaphorisches Wesen, das er, anders als in der aristotelischen Gegenüberstellung von Eigentlichem und Uneigentlichem, mit Lacan und Derrida als einen »Gestalt *verleihende*[n] Riss« versteht, der »keine ›eigene‹ Phänomenalität« besitzt.⁵³ So kann sich in dem Medium – verstanden als Metapher – kein Sinn beheimaten, was nach Tholen entgegen der anthropomor-

47 Beispiel für die bleibende Virulenz der Frage und ihre konstitutive Funktion ist die von Alexander Roesler und Stefan Münker konzipierte interdisziplinäre Tagung »Was ist ein Medium?« am Kolleg Friedrich Nietzsche in Weimar, 16.–18.12.2005 mit Beiträgen von Natascha Adamowsky, Lorenz Engell, Wolfgang Ernst, Elena Esposito, Wolfgang Hagen, Sybille Krämer, Dieter Mersch, Stefan Rieger, Lambert Wiesing und Hartmut Winkler.

48 Vgl. Foucault 1997.

49 Tholen 2002, S. 169.

50 Ebd.

51 »Denn der ›Inhalt‹ eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken. Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat«, McLuhan 1995, S. 37/38.

52 Vgl. Tholen 2002, S. 59.

53 Ebd., S. 58.

phen Metaphernlogik des instrumentellen Medienbegriffs auch heißt, dass das Medium nicht die Botschaft an sich sein kann. Vielmehr ist die Medialität für ihn die allen Wesensbestimmungen vorausgehende Qualität der Separation und Gestaltwerdung, ein »Aufschub der Differenz ›selbst«, die sich von sich als einer eigenen, eigentlichen Identität unterscheidet.«⁵⁴ Das, was demnach immer schon allem anderen vorausgeht, ist aus einer psychoanalytischen, differenztheoretischen sowie konstruktivistischen Perspektive das Ereignis der Repräsentation als solches.⁵⁵ Die darin formulierte paradoxe Crux, dass über Medien nicht außerhalb von Medien gesprochen und folglich auch nicht gedacht werden kann, markiert nach Tholen genau jene unaufhebbare anthropologische Kränkung, die den Menschen auf seine ewige Verwiesenheit selbst hinweist: Medien bilden eine Grenze, die tatsächlich unhintergebar ist und bleibt und so jeden Schein von Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung als trügerisch ausweist. Das aber bedeutet aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive, dass der Umgang mit Medien und das Nachdenken über ihr Wirken in zweierlei Richtung aufklärend sein kann: über das *Wesentliche* des Selbst sowie über das *Wesentliche* des Mediums. Tholen zufolge veranlasst die Medienreflexion also zum einen zu einer (An)Erkennung jener konstitutiven Spaltung des Subjekts, die Lacan im Anschluss an Freuds *Entdeckung*, »dass der Mensch nicht völlig im Menschen ist«⁵⁶, als eine Folge der Präexistenz des Symbolischen, das heißt als eine Folge des Eintritts in die Sprache beschrieben hat. Medien sind demnach aufklärend in dem Sinne, dass sie die *Ek-sistenz* des Subjekts, seine Dezentrierung erfahrbar machen – nicht ›ich spreche‹, sondern ›ich werde gesprochen‹, nicht ›ich sehe‹, sondern ›ich werde gesehen‹ usw. Zum anderen führt der ontologisch getriebene Versuch, das Wesen eines Mediums zu bestimmen, zwangsläufig in dessen wesenhafte Unbestimmtheit und wird so, wenn dieser Umstand nicht einfach gelehnet wird, zu einer Kritik am Denken eines metaphysischen Seinsgrunds:

Die Medialität der Medien konturiert den Horizont, in dem sie selbst nicht 'aufgehen' kann: Medien sind indifferent gegenüber dem, was sie speichern, übertragen und verarbeiten. Eben diese Gleichgültigkeit oder Indifferenz gegenüber dem Sinn der Botschaft ist vielleicht auch als In-Differenz lesbar, das heißt als Dazwischenkunft der uns teilenden und dadurch verbindenden Medien, mithin als das, was *uns* vorausgeht bzw. den anthropologischen Fixpunkt dieses ›Uns‹ oder ›Wir‹ dezentriert.⁵⁷

54 Tholen 2002, S. 58.

55 »Medien [...] ›seien Unterschiede, die einen Unterschied machen.‹ In einem Medium, heißt das, können Unterschiede gemacht werden, weil das Medium Unterschiede bereitstellt; in dieser Bereitstellung liegt die Leistung des Mediums. Der Begriff des Mediums verweist folglich auf einen Begriff dessen, was vermöge eines Mediums zur Auffassung und Ausführung kommen kann. Es ›gibt‹ Medien nur zusammen mit dem, was wir durch sie zur Kenntnis oder in Aussicht nehmen können – wie es umgekehrt das medial Vermittelte nicht ohne die Vermittlung der Medien gibt«, Seel 2000, S. 245. Diese Formulierung von Seel in Anlehnung an Gregory Bateson, hat auch Tholen aufgegriffen (2002, 24), um das *Eigentliche* der Medien zu definieren, das uneigentliche Wesen dieser immer vorausgehenden ›Als-Ob‹-Bestimmungen.

56 Lacan zit. nach Tholen 2002, S. 7.

57 Ebd., S. 8/9.

Diese psychoanalytisch an Lacan angelehnte und ebenso dekonstruktivistisch wie medientheoretisch formulierte Dezentrierung schon in Benjamins Versuchen lesen zu wollen, die Position von Produzent (Künstler, Autor, Filmer), Darsteller und Zuschauer gegenüber dem Apparat zu klären, wäre viel zu weit gegriffen. Und dennoch verbindet die beiden Medienauffassungen etwas, das es wert macht, mit der Fragestellung nach einer gesuchten Spezifizierung des Mediums Video hier anzuknüpfen. Denn Benjamins operatives Medienverständnis ist ebenso wie Tholens Differenzierung des Metaphorischen und des Medialen dazu geeignet, einen Medienbegriff zu konturieren, der sich nicht technikdeterministisch verhält und dennoch das Verhältnis von Selbstwahrnehmung, Körperbild und Repräsentationsgeschichte als Spezifikum des Mediendiskurses herauszupräparieren ermöglicht – wobei der Blick auf Benjamin für mich eine wichtige Wendung zur historischen Akzentuierung der Untersuchung des Medialen bedeutet.

Wo immer es um die Frage des Medialen geht, geht es um die Begriffe und die Wahrnehmung für ein Gefüge von Raum und Zeit und die Vorstellung von einem Körper, der sich zu diesem Gefüge in ein bestimmtes Verhältnis setzen lassen soll. In der seit den 1980er Jahren forcierten Rede vom *Verschwinden des Körpers* – einem Topos des Diskurses zu den Neuen Medien – zeigt sich, dass davon ausgegangen wurde, dass dieser Körper einen festen Ort innerhalb dieses Gefüges einnähme und eine geschlossene Gestalt besäße und dass folglich eine mediale Veränderung der raum-zeitlichen Koordinatensysteme eine Gefährdung seiner Grenzen bedeute und so zu seiner Auflösung führe. Damit ist die Gelenk- oder Schnittstelle zwischen Medien- und Körperdiskurs benannt. Claudia Benthien verdeutlicht in ihrer Untersuchung zur symbolischen Form der Haut und deren historischer Wandlung, dass dieses verletzbare Organ der diskursive Träger dieser Schnittstelle ist.⁵⁸ Die Vorstellung einer empfindlichen, cuticularen Grenze zwischen einem Außen (Raum und Zeit) und einem Innen (Seele, Leib, Bewusstsein etc.), die als notwendig für die Vorstellung von einer souveränen, handlungsfähigen Einheit gehalten wurde, gründete auf einer stabilen Vorstellung raum-zeitlicher Dimensionen. Wo die topologischen Begriffe von Raum und Zeit durch einen medialen Eingriff angetastet wurden/werden – davon wusste bereits Benjamins Operationsmetapher zu erzählen – muss(te) sich *der Körper* nach einem neuem Gesetz zusammenfügen. Daran heftet(e) sich der Wunsch und die Angst der Körper-Medien-Debatte des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Tholen problematisiert das postmoderne Dilemma des verlustretorisch konstatierten Verschwindens – von Raum, Geschichte, Körper etc. –, das zwangsläufig eine vormalige Präsenz der Dinge impliziert, von denen es spricht.

58 Vgl. Benthien 1999. Benthien fasst in ihrer Studie verschiedene Ergebnisse der Literatur-, Kunst und Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte zusammen und zeichnet die symbolische Form der Haut von frühen Folterpraktiken des Hautabziehens über medizinische Präparationstechniken und deren Darstellungskonventionen bis zu dem Diskurs um die taktile Interaktivitätsdimension von Cybersex und den selbstverletzenden Praktiken von Stelarc nach, dessen interaktive Performances explizit seine Haut zur Schnittstelle mit den elektronisch übermittelten Impulsen von anderen machen. Die historische Dimension des Körperbildes ist grundsätzlich aber auch schon vorher mit Blick auf die Geschichte der Repräsentation von feministischen Wissenschaftlerinnen erforscht worden. So hat etwa Sigrid Schade (1987) auf die Historizität des Phantasmas des Ganzen Körpers hingewiesen.

Denn auf diese Weise kann sich die teleologische Argumentation nie von den für verloren geglaubten Figuren verabschieden – im Gegenteil: sie beteiligt sich permanent an ihrer wiederkehrenden (Re)Konstruktion.⁵⁹ Tholen räumt der Medienkunst aber ein, die medialen Verschiebungen im Raum-Zeit-Gefüge auf einer anderen Ebene reflektieren zu können. Im Unterschied zu der wiederkehrenden Stabilisierung des Bildes vom ganzen Körper soll die Medienkunst dessen Konstruiertheit aufdecken und eine reale Auflösung der Vorstellung erwirken:

Im Sinne einer [...] Diskontinuität von Körper-Gestalten kann man davon sprechen, dass sich insbesondere in der heutigen Medien-Kunst der »feste« Ort des Körpers auflöst. Seine vermeintliche Festigkeit und Dauerhaftigkeit löst sich auf, und zwar so, dass seine normativen bzw. bio-politischen Vorgaben und kulturellen Zuschreibungen als Gestalt oder Kon-Figuration sichtbar werden. Und eben diesen Status von Körperbildern zu exponieren und zu dezentrieren ist das vorrangige Thema der Medien-Kunst, gleichviel, ob ihre ästhetischen und technischen Mittel solche der Malerei, der Photographie, der Videokunst oder der digitalen Auflösung analoger Bildgebungsverfahren verwenden. In diesen immateriellen oder virtuellen Gestalten zeigt sich die Logik der Blick-Fallen, die keine dingliche Unmittelbarkeit mehr bezeugen können oder wollen.⁶⁰

Was Tholen hier begrüßt, ist die Distanz, die eine Kunst, die sich mit ihrer eigenen Medialität beschäftigt – und das fängt eben tatsächlich nicht erst im Zeitalter der digitalen Medien an – zu jedweder Vorstellung von Natürlichkeit, Realismus und Unmittelbarkeit und den damit verbundenen, mächtigen Pathosformeln gewinnt. Da ich jedoch davon ausgehe, dass der Begriff einer Medienkunst enger als geläufig gefasst werden müsste, um zu diesem Urteil kommen zu dürfen, setze ich an dieser Stelle, meine Benjamin Lektüre fort, um den Anspruch an einen bewussten, künstlerischen Medieneinsatz im Sinne des Zäsurkonzepts zu konkretisieren. Dabei lese ich die (repräsentations-)politischen Überlegungen des historischen Autors zu den Grundbegriffen von Kunst und Kritik auf die Frage einer Differenzierung medienkünstlerischer Praktiken hin.

»Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik«⁶¹ - Arbeit an Begriffen

Was Benjamin in Angriff nimmt, ist die Trias von *Künstler*, *Betrachter* und *Werk* aufzubrechen und sie durch andere, gleichsam populärkulturell verträgliche Konzepte zu ersetzen: So taucht *der Künstler* im klassischen Sinne in diesem Text gar nicht auf. Die Bildproduzenten, die er stattdessen thematisiert, sind Apparat, Kameramann und Filmdarsteller. *Der Betrachter* wird pluralisiert und zum Publikum gemacht. Als Leser, das heißt als Konsument, kann er jedoch auch, wie Benjamin andeutet, jederzeit zum Schreibenden,

59 Vgl. Tholen 2002, S. 126f.

60 Ebd., S. 131.

61 Benjamin 1977a, S. 9, s. folgender Text.

das heißt zum Produzenten werden.⁶² *Das Werk* verschwindet als Kategorie eines auratischen Originals. An seine Stelle tritt etwas, das den RezipientInnen entgegen gebracht wird und eine neue Ordnung repräsentiert (wie der Film). Auf diese Weise aber ersetzt Benjamin nicht einfach die alten Einheiten durch neue, sondern führt Begriffe ein, die die semantischen Prozesse anders zu denken erlauben als gebunden an die alte autoritäre Ordnung, in der *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* in einer chronologischen und kausalen Beziehung zueinander gesehen werden. Das komplexe Bild wechselseitiger Durchdringungen innerhalb des (filmischen) Apparates aber erlaubt nicht nur eine Problematisierung der triadischen Beziehung von *Künstler*, *Werk* und *Betrachter*, sondern auch eine Kritik an deren kommunikationstheoretischem Fortleben im Modell von Sender, Kanal (Medium) und Empfänger.

Benjamins Perspektive hat ein politisches Ziel vor Augen, das die Richtung vorgibt: er wendet sich gegen die für ihn überkommenen und wie er einleitend anmerkt *faschistisch ausbeutbaren* Autoritätskonzepte des traditionellen Meisterdiskurses mit seinen Erzählungen zu »Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis« und führt dagegen die Einführung von Begriffen im Schilde, die eher »zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar sind«. ⁶³ Welche sind das? Der Filmapparat wird von der Szene der Aufnahme, der Frage der Kunst des Darstellers über die Technik der Darstellung (Beleuchtung, Schnitt, Montage etc.), die Vermarktung bis zu der Aktualisierung durch das Publikum zu einer neuen metaphorischen Situationsbeschreibung für das Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten: Die kontemplative Situationsbeschreibung traditioneller Kunstbetrachtung wird ersetzt durch ein Konzept einer produktiven Zerstreuung. Die Dimensionen von Distanz oder Ferne und Nähe werden als Kategorien erfahrbar, die soziale und kulturelle Ordnungen schaffen. Die Ferne oder Distanz ist Bedingung der Autorität einer Sache; ob es das Andere der betrachteten Natur ist, ob es der kultische oder auratische Wert eines Kunstwerks und dessen Einbindung in Kirche, Tempel oder Museum ist, das Ferne der Geschichte oder das zum Mythos erhobene Wesen eines Leinwandstars. Die moderne Zeit aber zeichne sich durch eine doppelte Bewegung als ein Zeitalter der Nähe aus: durch das in der Reproduktion entgegengebrachte Objekt und durch die eindringliche Perspektive der neuen Techniken.

62 Benjamin 1977a, S. 29. In *Der Autor als Produzent* (1934) zitiert Benjamin (1977c, S. 688) in voller Länge eine Passage des sowjetischen Schriftstellers Sergej Tretjakow von 1928, in der dieser die notwendige Alphabetisierung/Literarisierung aller Bevölkerungsteile betont, die es erst möglich mache, die Arbeit selbst zu Wort kommen zu lassen und jeden Arbeiter als Sachverständigen seines Tuns anzusprechen und darüber berichten zu lassen. Auf diese Weise würden die Leser zu Schreibenden – wie Tretjakow es in dem Projekt einer Kolchosenzeitung realisierte. Benjamin eignete sich diese Formulierung an und verwendete sie in seinem Sinne erweitert und übertragen auf die Funktion des Publikums für die Wirkmacht des Filmes.

63 Benjamin 1977a, S. 9, Hervorhebung W. B..

Aura und Choc. Die Abhängigkeit des Subjekts vom »sonderbaren Gespinst«

Benjamin nimmt in seinem Aurabegriff eine interessante, medienbezogene Thematisierung des *Hier und Jetzt* vor. Seine legendäre Definition der Aura lautet, dass es sich um eine »einmalige Erscheinung einer Ferne« handle, »so nah sie sein mag«. ⁶⁴ Sein Konzept der Aura erklärt ein magisch wirkendes Konstrukt, ein »sonderbares Gespinst von Raum und Zeit« ⁶⁵ – wie es aus kultischen Praktiken und rituellen Systemen bekannt ist. In dem Erleben einer absoluten Gegenwart verdichten sich Zeit- und Raumgefühl zu einer paradoxen Empfindung: Obwohl etwas greifbar nah ist, tut sich ein Abstand auf. Die auratische Dimension von etwas speist sich aus der Erfahrung von *Unnahbarkeit* – einer machtvollen Kategorie der Distanzierung, die nicht als eine selbstbestimmte oder gar analytische Abstandsetzung erlebt wird, sondern als Platzzuweisung durch eine höhere Ordnung. ⁶⁶ Der implizite Widerspruch der Aura des Originals ist eben diese machtvolle Geste des »Bitte nicht berühren«: Ein Ding, das einen nachweisbaren Ort und meist auch eine konkrete Zuordnung in der Zeit hat, wird durch die ihm zugewiesene Bedeutung entrückt. Benjamin charakterisiert nun die Auswirkungen der Reproduktionstechnologien als einen Eingriff in dieses bedeutungsvolle Gefüge: »Die Kathedrale verlässt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden«. ⁶⁷ Die Reproduktion kann »das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen.« ⁶⁸ Worauf es Benjamin in dieser Bewegung ankommt, ist das emanzipative Potenzial der medialen Intervention gegenüber der machtvollen Ordnung. Denn dieses Entgegenkommen ist lesbar als eine Preisgabe von Privilegien:

[D]ie technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. *In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.* ⁶⁹

64 Benjamin 1977a, S. 15 und Benjamin 1977b, S. 57.

65 Ebd., S. 57.

66 Vgl. Benjamin 1977a, S. 16, Anm. 7: »Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.«

67 Benjamin 1977a, S. 12.

68 Ebd., S. 13.

69 Ebd., S. 17/18. Anders als die viel zitierte Rede vom Verlust der Aura oft vermuten lässt, ist Benjamins Verständnis von auratischer *Echtheit* nicht an die Kategorie des Natürlichen gebunden – im Gegenteil: »Wenn das [der Verlust der

Aus diesem Zitat ließe sich eine gleichsam postmoderne Wendung herauslesen, die der erst wesentlich später gezielt zur ästhetischen Strategie erhobenen Praxis des *Reproduzierens* oder *Kopierens ohne Original* vorauszuweichen scheint. Benjamin erklärt eine politische Lesbarkeit der gegen den Originalitätsbegriff gerichteten Geste der Wiederholung. Was er an dieser Stelle jedoch nicht thematisiert, ist die Art, mit der auch die Reproduktion zur Steigerung eines auratischen Werts beitragen kann, indem sie auf das Original verweist und gleichzeitig verschieden davon bleibt. Die Reproduktion *mit* Original ist immer nur als Repräsentation eines abwesenden Anderen zu betrachten und damit tendenziell originalitätssteigernd.

An alten Porträtfotografien aus der Anfangszeit der Fotografie zeigt Benjamin auch, dass sich die fotografische Reproduktion nicht an sich dem Auratischen verweigert, sondern dass sie ebenso gut zu dessen Aufbau beitragen kann. Was er an der einen Stelle als Effekt der technischen Lichtführung betrachtet⁷⁰, charakterisiert er an anderer Stelle als den auratischen Eindruck einer realen, lebendigen Begegnung mit dem Fotografierten:

Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ›Kunst‹ wird eingehen wollen.⁷¹

Das insistierende Moment, auf das Benjamin mit der Frage nach dem Namen der Fotografierten und dem »was nicht zum Schweigen zu bringen ist« hinweist, deutet den *haften bleibenden Referenten* als das Spezifische des fotografischen Bildes an und lässt das von Roland Barthes später charakterisierte Phänomen als die auratische Qualität der Fotografie lesbar werden.⁷² Der indexikalische Wert des fotografischen Zeichens, von dem Barthes' Fotografie-theorie ausgeht, liegt in der (magischen) Anwesenheit eines Abwesenden: in den Händen hält man ein Bild, das sich nach Barthes durch eine unmittelbare Berührung mit dem Gewesenen auszeichnet; ein Bild, das folglich zum Greifen nah scheint und doch unabwendbar fern bleibt – *eine einmalige Erschei-*

Aura durch die technische Reproduktion und ihr Entgegenkommen, S.A.] auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt sondern entsprechend z.B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstande der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft«, ebd., S. 13.

70 »Es war eine Aura um sie [die alten Porträtaufnahmen, S.A.], ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt. Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten. [...] Wie auf Schabkunstblättern ringt sich bei einem Hill mühsam das Licht aus dem Dunkel: Orlik spricht von der durch die lange Expositionsdauer veranlassten »zusammenfassenden Lichtführung«, die »diesen früheren Lichtbildern ihre Größe« gibt. [...] Soviel vom technischen Bedingsein der auratischen Erscheinung«, Benjamin 1977b, S. 55.

71 Ebd., S. 49.

72 Barthes 1989.

nung einer Ferne, so nah sie sein mag. Barthes' Betrachtung des Bildes seiner verstorbenen Mutter, das er dem Blick der Betrachter vorenthält, zeugt davon, dass diese paradoxe Verschränkung von Nähe und Ferne Teil des inhärenten Todesbezugs der Fotografie ist. Die Aura des fotografischen Bildes ist die suggerierte Nähe zu dem sich entfernenden, dem fernen Moment. Die »Nabelschnur« durch die das Foto in der Aktualität mit dem Vergangenen in Verbindung bleibe, ist das imaginäre Band, das nicht durchtrennt werden darf, um den gleichsam magischen Zeichenwert des Fotos nicht zu gefährden.⁷³ Dass aber das Kind selbst – das Autorensujet Barthes – dasjenige Leben ist, welches von dem nicht gerissenen Band abhängig ist, macht Barthes in seiner komplexen Analyse des fotografischen Zeichens deutlich: Seine fotografiethoretische Selbstanalyse in *Die helle Kammer* beginnt damit, zu beschreiben, wie sehr er den kleinen, symbolischen Tod fürchtet, den jeder Schnapsschuss von ihm bedeute – und sie endet damit, dass er die durch die Fotografie erfahrene Tötung in einem Akt der Neuerschaffung imaginär zu überwinden erklärt, indem er die Nabelschnur-Metapher der Abhängigkeit förmlich umdreht und am Ende das Wesen seiner Mutter zu seinem eigenen Kind erklärt.⁷⁴

Benjamins »sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit« ist über den Vergleich zu Barthes als ein semiotischer Knoten zu verstehen, der sich untrennbar mit dem Selbstverständnis des Subjekts verknüpft. Die Frage von Nähe und Ferne ist für die Empfindungsrealität eine von An- und Abwesenheit, eine Frage der Präsenz – im konkreten wie im metaphysischen Sinn. Wie Lacan in seinen Überlegungen zum Spiegelstadium ausführt, ist das Subjekt, um sich der Existenz seiner eigenen Gestalt spiegelbildlich rückzuversichern, abhängig von der im Außen vorgefundenen und permanent wieder zu bestätigenden Präsenz der Dinge, mit deren Schwinden es ansonsten Gefahr läuft, sein eigenes zu verwechseln.⁷⁵ Der spiegelbildliche Umkehrschluss, den der

73 »Die Photographie ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind«, Barthes 1989, S. 90/91.

74 »Während ihrer Krankheit pflegte ich sie, reichte ihr die Teeschale, die sie liebte, weil sie daraus bequemer trinken konnte als aus einer Tasse, sie war meine kleine Tochter geworden, hatte in meinen Augen wieder zum Wesen des Kindes zurückgefunden, das sie auf ihrem ersten Photo gewesen war. [...] Letztlich erlebte ich sie, die so stark, die mir inneres GESETZ war, als mein weibliches Kind. So bewältigte ich, auf meine Weise, den TOD. [...] dann hatte ich, der ich mich nicht fortgepflanzt hatte, meine Mutter in eben jener Zeit ihrer Krankheit gezeugt«, Barthes 1989, S. 82. Zur weiterführenden Lektüre mit Blick auf Barthes' Fototheorie, ihre Vorläufer und imaginären Verstrickungen empfehle ich: Iversen 1994, Schade 1993 und 1996. Mit der Frage der Verlebendigung als Phantasie einer Schöpfung und als unheimliche Begegnung mit dem Blick des Bildes in der Betrachtung von Fotografien habe ich mich eingehend in dem Text *Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns (1894–1954) photographischen Selbstinszenierungen* (Adorf 2004a) befasst.

75 Lacan 1996, S. 89.

oder die Gläubige in der Erfahrung des Heiligen sucht, so könnte man Benjamins Konzept aus Sicht der Psychoanalyse wohl ergänzen, ist die Erfahrung des *Ichs*, sich selbst *nahe* zu sein, so *fern* es sich auch ist. In eben dieses stille, auratische – und narzisstische – Einvernehmen, jenes vielleicht nicht schöner denn als »Gespinst« zu benennende Konstrukt zwischen Subjekt und Objekt, greift nun die Erfahrung von Medialität ein. Benjamin selbst hat diesem Eingriff, den Film und Fotografie in die traditionelle Kunstform bedeuteten, »mit kaum mehr als sentimentalem Bedauern zusehen« können, um an den Schluss anzuknüpfen, zu dem die Filmtheoretikerin Laura Mulvey kommt, als sie die Chancen einer repräsentationskritischen Demontage des narrativen Kinos erörtert.⁷⁶ Für Benjamin bedeutet der Verlust der Aura, auch wenn er von melancholischen Untertönen begleitet bleibt, eine Distanznahme zu den mythischen Kultwerten, die eine kapitalistische, großbürgerliche Ordnung stützen. Dem Verlust der Aura spricht er eine gleichsam *aufklärende*, distanzgebende Qualität zu, die er auf eine von dem medialen Eingriff nahezu gewaltsam provozierte Wachheit (den »choc«) zurückführt. So erklärt er den Film zum »machtvollste[n] Agent« einer »Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe«.⁷⁷ An anderer Stelle, in *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), spricht er davon, dass die Aufgabe »in der Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen [besteht]«.⁷⁸ Benjamin bezieht seine Idee der »profanen Erleuchtung« auf den Eingriff der Fotografie: Der Schnappschuss erweist sich demnach als probates, dem Erwachen dienliches Mittel. Indem die Fotografie die wirklichen Dinge in ihrer schlichten Evidenz abbilde – so wie das automatische Schreiben das bloße Sosein der Sprache erfahrbar mache – entziehe sie die Dinge und Orte der gewohnten Wahrnehmung und mache sie damit einer neuen, analytischen Betrachtung zugänglich.

Auch bei Tholen ist es das Thema des medial erfahrenen Auraverlusts, um das sein Begriff von einer Zäsur der Medien kreist. So ist seine oben skizzierte Formulierung zur *Dazwischenkunft* des Medialen getragen von der Idee, dass das Medium selbst eben gerade nicht jene imaginäre, narzisstische Prothese sein könne, die *den Körper* oder das *Ich* virtuell vervollständigt, sondern dass seine Bedeutung gerade in dem gesucht werden müsse, was durch und mit dieser Vorstellung geleugnet wird:

Im Choc, Riss oder Trauma bekundet sich die Zwischen-Zeit der verfehlten Begegnung und der unterbrochenen Rückkehr; sie ist gleichsam eine Zeit des Kommens, die stets zur Unzeit kommt.⁷⁹

Tholen erweitert hier gewissermaßen den Radius der Theorie der Fotografie, die den impliziten Todesverweis der fotografischen Zeitlichkeit herausstellt. Bei Tholen sind es die Medien generell, die an die schmerzliche Paradoxie der Wahrnehmung erinnern, das *Jetzt*, den eigentlichen Augenblick des Ereignisses, nie bewohnen zu können, sondern immer schon zu spät zu sein. Wenn also die Reflexion des Medialen nahezu zwangsläufig zu einer Kritik

76 Vgl. Mulvey in Kapitel IV, S. 215ff.

77 Benjamin 1977a, S. 14.

78 Ders. 1977d, S. 300.

79 Tholen 2002, S. 201. Bemerkenswert scheint mir hier die Schreibweise von »choc«, die der bei Benjamin entspricht.

an Aura, Mythos und Bewusstsein führt, wer ist dann der Benjaminsche Operateur? Wer führt das Skalpell? Der im Science Fiction Genre bekannte Kampf zwischen Mensch und Roboter (Maschine oder Programm) illustriert das Dilemma, das den Menschen an seine phantasmatische Angst vor der Machtübernahme durch die Technik bindet. Regelmäßig boten und bieten neue technische Entwicklungen Raum für eine personifizierende Projektion auf den medialen Eingriff, der schon bei Benjamin erklärtermaßen von *anderer* Hand geführt wird.

Wer ist der Benjaminsche Operateur?

Benjamins Blick auf die eingreifende Perspektive von Kamera(mann) und Chirurg ist, wie Ulrike Bergermann hervorhebt, keinesfalls im Sinne einer Personalisierung zu lesen, die den Eingriff intentionalisieren könnte.⁸⁰ Denn auch wenn der Chirurg auf die Figur des Künstlers zu beziehen ist, so geht es in seinem Operationsbild eher um die mediale Dimension dessen, was als wirklich zu betrachten ist und nicht um die Frage des Erschaffens. Wie Benjamin an jenen poetischen Verfahren der Surrealisten darlegt, in denen der Macht der Sprache der Vortritt eingeräumt wird, geht es um nicht-intentionale Formen der künstlerischen Handlung. Dieser Aspekt aber verschiebt die häufig zu findende Analogisierung von Künstler und Chirurg in einem interessanten, mythische Vorstellungen von Meisterschaft entmachtenden Punkt.

Wie Sigrid Schade und Silke Wenk in *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz* darlegen, kam sowohl der Figur des Chirurgen als auch der des Künstlers bereits im Diskurs der Aufklärung eine hervorgehobene Stellung zu.⁸¹ Der Chirurg wurde zum Sinnbild einer eingreifenden, vordringenden Perspektive, die zu einer substantiellen (Mit)Gestaltung des Menschen befähigt sein sollte und die moderne Medizin prägte das Bild von Autorität. Im Unterschied dazu geht es Benjamin jedoch weder um den gesellschaftlichen Rang von Ärzten oder die Stellung des medizinischen Diskurses noch überhaupt um eine konkrete, von einem Individuum zu besetzende Subjektposition. Stattdessen wird bei ihm der filmische Apparat – als eine Mischung aus Technik, Akteuren (Darsteller, Kamera, Schnitt, Regie), Markt und Publikum – zum Operateur, das heißt zum handelnden Subjekt. Auf diese Weise knüpft seine Operationsmetapher an die Tradition des Meisterdiskurses an und verschiebt ihre Bedeutung: die im Bild des Chirurgen klassischerweise verhandelte Frage nach einer souveränen Schöpfungskraft wird als Frage nach dem Produzenten aus den Händen des Künstlers genommen und in die »Augen« des Apparates gelegt. Diesen »Augen« aber – das ist Teil der Benjaminschen Argumentation – ist immer schon der vorweggenommene Blick der Betrachtung zueigen, das heißt der Produktionsapparat ist hier nie allein auf die Ebene seiner technischen Verkörperung zu reduzieren, sondern muss als ein wirksamer Komplex von verschiedenen, an der Bedeutungsproduktion beteiligten Faktoren gedacht werden. *Künstler, Werk und Betrachter* sind demnach nur durch eine imaginäre Vereinfachung als voneinander zu isolierende Größen denkbar und können mit Benjamins

80 Vgl. Bergermann 2003, S. 106–107.

81 Vgl. Schade/Wenk 1995.

operativer Perspektive in ihrer komplexen Beziehung zueinander reflektiert werden.

Welche Funktion spricht also Benjamin den *Fotografen* und *Kameraleuten* zu, die einen neuen Typus von Produzenten verkörpern sollen, der sich nicht ausnimmt, sondern innerhalb der neuen Apparate operiert und »tief ins Gewebe der Gegebenheit ein[dringt]«⁸²? Auch wenn er nicht mehr nach individueller Meisterschaft fragt und das Problem der produktiven Handlung grundsätzlich vom Einzelnen auf mediale, interaktive und kontextgebundene Funktionen verlegt, so behält Benjamin doch auch die Frage bei, wie eine kritische, intentionale Position *innerhalb* des Apparates durch einzelne Autoren zu beziehen sei. In *Der Autor als Produzent* (1934) verdeutlicht er zunächst, dass die Kritik am vermeintlich autonomen Kunstbegriff, dem vorzuwerfen sei, dass er »ohne es zuzugeben, im Dienste bestimmter Klasseninteressen arbeitet«, nicht hinreiche, um mit der *richtigen* Tendenz eine künstlerische Qualität zu begründen – oder vielmehr, dass die Frage nach der richtigen Tendenz dahingehend präzisiert werden müsse, dass es nicht allein um eine zur Schau gestellte politische Haltung gehen könne, sondern »dass die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, dass die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt.«⁸³ Benjamin erklärt, dass es ihm um eine »dialektische Behandlung dieser Frage« gehe, die mit dem Werk als »starre[m], isolierte[m] Dinge« allein nichts anfangen könne und es »in die lebendigen, gesellschaftlichen Zusammenhänge einstellen« müsse.⁸⁴ Und so kommt er, die Dualität von Form und Inhalt überwindend, zu folgender Aufgabenstellung für die Kunst(kritik)⁸⁵:

Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische *Technik* der Werke.⁸⁶

Dieser an Brecht angelehnte, politische Begriff von Kunst ist weit reichend, da er die Autoritätsfigur der Autonomie aufgibt, ohne zugleich die Besonder-

82 Benjamin 1977a, S. 31/32. Vgl. Zitat zu Beginn dieses Kapitels, S. 148.

83 Ders. 1977c, S. 684f.

84 Ebd., S. 685.

85 Benjamin orientiert sich an dem Kunstbegriff Tretjakows, dessen Anspruch zur Verbindung von Form und Inhalt deutlich ausgesprochen war: »Der erste Fehler der ›Retter‹ bestand in der Annahme der Formel: Form - Inhalt, ›was‹ - ›wie‹ (an Stelle des vom LEF vorgeschlagenen: Material – Bestimmung – Form-Gegenstand) und in dem getrennten Operieren mit jeder dieser beiden Hälften. Der zweite Fehler ist, dass der stark herausgestrichene ›Primat des Inhalts‹ (das heißt einer völlig unbestimmten und undifferenzierten Erscheinung) sich in der Sache in jeder nur möglichen Herabsetzung der Form auswirkte. Das ›Wie‹ wurde in den Wind geblasen. Aber gerade das Umstandswort ›wie‹ hat sein Hauptwort ›Qualität‹, und gerade der Kampf um das »Wie«, die »Qualität«, ist der Kampf um die Form. Der Kampf um die Qualität in der Kunst wurde ersetzt durch den Kampf um die ›Vorkriegsnorm‹ der Schablone. Es ergab sich so etwas wie ein Wettlauf nach rückwärts«, Tretjakow 1998; S. 571.

86 Benjamin 1977c, S. 686.

heit ästhetischer Produktionen preiszugeben. Benjamin zufolge geht es nicht um das, was *durch*, sondern das was *in* und *als* Sprache kommuniziert wird.⁸⁷ Die sprachliche Produktion ist damit von vornherein in ihrer wirkmächtigen Position bezeichnet, Dinge zu benennen und in der Veränderung von Benennungen produktiv zu werden. In einer an Tretjakow angelehnten Unterscheidung von *operierenden* und *informierenden* Praktiken verdeutlicht der Autor hier, dass es ihm um kritische Interventionspraktiken geht, die die Kunst nicht aufgeben, sondern radikalisieren und transformieren und an den Bedürfnissen einer idealen Gesellschaft ausrichten.⁸⁸ Der revolutionäre, am Sozialismus orientierte Impetus seiner Aussage macht dabei ebenso wie seine wiederkehrende Idealisierung des Surrealismus deutlich, dass es nicht um eine am Geschmack der Masse oder der bürgerlichen Werte ausgerichtete Anpassung künstlerischer Praktiken geht, sondern um eine ambitionierte und explizit eigenständig entwickelte ästhetische Position, die aber ihre gesellschaftliche Funktion wahrnimmt. Die Kritik, die Benjamin in *Der Autor als Produzent* an dem autoritären Konzept einer individuellen Autorschaft der bürgerlichen Kultur anbringt, kann zwar nicht mit dem später proklamierten *Tod des Autors* gleichgesetzt werden, stellt ihm aber gewissermaßen den ersten Krankenschein aus. Benjamins eminent politischer Bezug seines anti-autoritären Erkenntnisinteresses verdeutlicht, auf welches Interesse auch später die Kritik am Autor bei Barthes und Foucault etwa stießen. Im Zuge einer sozialistischen Kritik am Hochmut und der ökonomischen Macht des Bürgertums sowie an der infamen Instrumentalisierung von Massenbewegungen im Faschismus stellt Benjamin »die Frage nach dem Existenzrecht des Dichters«, nach seiner Autonomie und »seiner Freiheit zu dichten, was er eben wolle«.⁸⁹ In Anlehnung an Brecht formuliert er mit idealistischem Verve den Anspruch, die Dichtung selbst als eine Produktion zu verstehen, die nur dann qualitativ sein könne, wenn sie nicht dem Erhalt des bestehenden Systems diene – selbst da, wo sie sich revolutionär gäbe (wie in der Neuen Sachlich-

87 Vgl. Benjamin 1992.

88 Vgl. ders. 1977c, S. 686. Bei Tretjakow hört sich die Forderung nach diesem einbezogenen Produzenten folgendermaßen an: »Die größte Errungenschaft der linken Kunst dieser Epoche jedoch ist die Durchsetzung des Prinzips der Produktionskunst, durch das der frühere unterhaltende und zerstreuende, sein Publikum verwöhnende Künstler, der Possenreißer und Illusionist, der Hofnarr der Gesellschaft sich mit aller Entschiedenheit in die Reihen der Arbeiter eingliedert, indem er das ästhetische Phantom durch das Machen nützlicher und vom Proletariat ernsthaft gebrauchter Dinge ersetzt«, Tretjakow 1998, S. 569. Auch Gerda Lampalzer stellt den Bezug zwischen dem operativen Medienbegriff von Sergej Tretjakow und Walter Benjamin in ihrem Abschnitt zu einer kritischen Medientheorie heraus und zitiert: »Unter dem operativen Charakter meiner Arbeiten verstehe ich ihre unmittelbare praktische Wirksamkeit« (Tretjakow zit. nach Lampalzer 1992, S. 40). Sie hebt hervor, dass die kritische Medientheorie der 20er Jahre im Vergleich zu den späteren Versuchen einer konkreten Operationalisierung sehr viel mehr Offenheit besessen hätte, die anregend für einen kreativen Umgang mit den technischen Bildmedien gewesen sei und dass Benjamin und Tretjakow zudem ganz dezidiert von einer Frage der Qualität und der unlösbaren Verbindung von Form und Inhalt ausgegangen seien – was sie von den zahlreichen Idealisierungen einer Demokratisierung der Informationsdistributionsmittel unterscheide, die lediglich auf die Partizipation von »Stimmen aus dem Volk« angelegt seien, vgl. Lampalzer 1992; S. 37–42.

89 Benjamin 1977c, S. 683.

keit oder im bürgerlichen Linksintellektualismus) –, sondern dieses von Grund auf »verriete« und seine Zustände »entdecke«. In Brechts *epischem Theater* sieht er beispielhaft jenes Modell eines »verbesserten Apparats«, der umso besser sei, »je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.«⁹⁰ Nur vor dem Hintergrund einer solchen Ausgangskritik erklärt sich die Idealisierung von Partizipation und Interaktion in den (Anti-)Kunstkonzepten der 1960er und 1970er Jahre. Die Ebene der Rezeption gehört bei Benjamin zu den Gegenständen seines Textes, an denen er den historischen Transformationsprozess nachzuweisen versucht. Er nähert sich der Perspektive des Publikums dabei aus unterschiedlichen Richtungen: Einerseits setzt seine Theorie auf die Brechtsche Hoffnung einer Emanzipation der Masse durch den Zugang zu den Medien, die jeden Leser potentiell zum Schreiber werden ließe. Andererseits geht es ihm dabei weniger um Formen der Ermächtigung, die mit einem möglichen Rollenwechsel ernst machen, als vielmehr um die semantische Funktion der Lektüre, die er nicht mehr allein als ein *Herauslesen* einer durch das Werk vorgeschriebenen Bedeutung versteht, sondern als ein *testen* und *experimentieren*, das den Produktionsaspekt der Rezeption ausmache. An dieser Stelle lässt sich der Reproduktionsbegriff im Sinne eines kritischen Repräsentationskonzepts bereits mit Benjamin über seinen Text hinaus denken: Der Akt der Betrachtung und Lektüre beteiligt sich an der *Re-produktion* der Bilder – das heißt an ihrer Wiederholung, Aktualisierung, Stereotypisierung und Transformation.

Der bei Brecht und Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochene Transformationsprozess gewann in dem Marxistischen Ästhetikdiskurs seit den 1960er Jahren erneut an Bedeutung und wird heute zumeist mit Blick auf Godards Filmästhetik als jene Verschiebung angesprochen, nicht mehr politische Filme, sondern den Film politisch zu machen. In *Politik der Bilder* definiert Jacques Rancière, dass es um ein »eigenständiges Regime der Bildlichkeit [*imagéité*]«⁹¹ gehe, in dem verschiedene Elemente und Funktionen an der Ähnlichkeit operieren, um durch Unterbrechungen, Verschiebungen oder Auslassungen, Momente wahrnehmbar zu machen, die aus dem System der Ähnlichkeit (der Repräsentation) herausführen. Er spricht von der politischen Funktion der »Alterität der Bilder« und erklärt:

Bild meint hier also zwei verschiedene Dinge. Es gibt einerseits eine einfache Beziehung, die die Ähnlichkeit zum Original produziert: etwas, das nicht unbedingt eine genaue Kopie des Originals sein muss, sondern einfach etwas, das den Platz des Originals einnehmen kann. Und es gibt andererseits das Spiel der Operationen, die das produzieren, was wir Kunst nennen, nämlich genau genommen eine Veränderung der Ähnlichkeit.⁹²

Der Filmemacher und Theoretiker Peter Wollen verdeutlicht, dass diese Operationen am Zeichensystem ansetzen, innerhalb der Zeichenfunktionen ihre Produktivität entfalten und im Sinne des Mythosbegriffs von Barthes als wirksame Formen der Entmythologisierung zu verstehen sind. Am Beispiel

90 Benjamin 1977c, S. 696.

91 Rancière 2005, S. 11. Der Autor bezieht sich in diesem Textabschnitt auf Filmbeispiele von Bresson und Godard.

92 Ebd., S. 13.

von Godard erklärt Wollen Techniken der Entkoppelung (Disjunktion) im Bild zu einer repräsentationskritischen Praxis, die den Effekten der Naturalisierung des Kulturellen entgegen wirkt, welche Barthes als Enthistorisierung alltagskultureller Phänomene problematisiert⁹³:

Für Godard entsteht Konflikt nicht – wie in Eisensteins Modell – einfach aufgrund von Kollision durch Nebeneinanderstellung, sondern als ein negativer Akt, als bewusste Trennung einer offensichtlich natürlichen Einheit, als Disjunktion. Godard begreift die bourgeoise Kommunikation als einen Diskurs, der seine Kraft aus seiner offensichtlichen Natürlichkeit gewinnt, aus dem Eindruck der Notwendigkeit, die einen Signifikanten an ein Signifikat bindet, einen Klang an ein Bild, um so eine überzeugende Darstellung einer Welt zu erzeugen. Doch er möchte nicht einfach eine alternative »Welt« oder »Weltsicht« präsentieren, sondern den gesamten Bedeutungsprozess untersuchen, aus dem eine Weltsicht oder eine Ideologie entsteht.⁹⁴

Auch schon bei Benjamin geht es nicht um einen konkreten antithetischen Weltentwurf, sondern um die Frage der Bedeutungsproduktion. So sollte seine Theorie von der filmischen Emanzipation der Zuschauenden weniger durch die ernüchternde Bilanz von Einschaltquoten und Umsatzkino als anachronistische, leicht zu desillusionierende Position entlarvt werden, als dass sie auf ihre alternativen Begriffe befragt werden muss, durch die Benjamin die Kippfigur von Produktion und Rezeption zu denken ermöglicht. Im Folgenden greife ich zwei Thesen auf, die auf vergleichsweise wenig Resonanz im Umgang mit seinen Konzepten und Begriffen stießen. Zum einen thematisiert Benjamin mit der Frage der kommentierenden und fokussierenden Beschriftung von Fotografien einen nach wie vor intentionalen Zugriff auf das technische Bild, der dessen Lektüre zu steuern versucht. Und zum anderen präzisiert er die Frage des Erstehens von Bildräumen durch die Rezeption in der den Kunstverkaufsatz abschließenden Idee eines architektonischen Zugangs, der die *Bewohnbarkeit* von Bildern zu einem Kriterium ihrer Wahrnehmbarkeit erklärt.⁹⁵ Beide Konzepte müssen meines Erachtens in der Nähe zueinander betrachtet werden, in die sie der abschließende Teil des Kunstverkaufsatzes rückt, denn sie eröffnen zwischen sich die Möglichkeit eines Umgangs mit Bildern, der weder allein auf der kritischen Distanz eines vergleichenden Sehens (*Lesens*) noch auf der alleinigen Hingabe an die Zerstreuung und Lust *im Bild zu sein* beruht.

Das lesbare Bild

Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen

93 Zu Barthes' Kritik an den *Mythen des Alltags* vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

94 Wollen, S. 171

95 Benjamin 1977a, S. 40/41.

ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, dass sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.⁹⁶

Atgets menschenleere Fotografien aus den Straßen von Paris werden von Benjamin als Tatortfotografien bezeichnet, die der Aufnahme von Indizien gedient hätten. Damit gibt er ihnen die Atmosphäre eines zu lösenden Rätsels und sie bekommen die Funktion einer zeugenaussagenartigen Beglaubigung, die Barthes später als »das neue Gen, das diese Erfindung in die Familie der Bilder eingeführt hat«⁹⁷, bezeichnet. Was aber ist über die Atmosphäre eines Tatorts und ihre metaphorische Indienstnahme bei Benjamin zu sagen? Was ist hier angesprochen, für das die »freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen« ist? Was kann nur im Gefühl der Beunruhigung wahrgenommen werden? Wenn es ein Verbrechen gab, so soll es Spuren – lesbare Zeichen einer nicht mehr sichtbaren, vergangenen Tat – enthalten. Und diese gilt es aufzuspüren. Dabei helfen offenbar, wie Benjamin in der zitierten Passage erklärt, die dem Bild zugeordneten Kommentare, die eine gezielte Blicklenkung vornehmen. Benjamin aber geht es nicht allein um die Wirkung der Bildunterschrift, sondern auch um die Beunruhigung der Betrachter durch die unheimliche Verweisstruktur, die sich einer abschließenden und hellsichtigen Durchdringung des Bildes zu widersetzen scheint. Liest man die Metapher des Tatorts im Umfeld seines Konzepts zum dialektischen Bild, so wird deutlich, dass Benjamin die politische Bedeutung des fotografischen Dokuments hier an der Schnittstelle zwischen Kriminologie und Traumanalyse ansiedelt.⁹⁸ Demnach zeigt sich die Vergangenheit nur in ihrer entstellten Form der nachträglichen Analyse. Und gleichzeitig, das verdeutlicht nun wiederum Barthes' Ausarbeitung des paradoxen Bildwesens der Fotografie, obliegt diese Vergangenheit dennoch nie allein einer gegenwärtigen Deutung, sondern irritiert durch eine Form *unbegreifbarer* realer Präsenz, die in Benjamins Aurbegriff als jenes sonderbare Gespinst von Nähe und Ferne angesprochen ist, das die gewöhnliche (gewohnte) raum-zeitliche Wahrnehmung durchkreuzt. »[A]ls sei es das Ektoplasma »dessen, was gewesen war«, wird Roland Barthes später die magische Qualität jener Berührung des unberührbar Fernen zu beschreiben suchen, »weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.«⁹⁹ Auch der Zeitgenosse Siegfried Kracauer reflektiert den paradoxen Zeugenstatus von Fotografien und ihren verwirrenden, das chronologische Zeitverständnis durchkreuzenden Zug.¹⁰⁰ Am Beispiel der Fotografie seiner Großmutter als junger Frau verdeutlicht er, dass es nicht die Ähnlichkeit des Bildes zu der ihm bekannten Frau sei, die ihn wissen ließe, dass es ein altes Bild von ihr sei, son-

96 Benjamin 1977a, S. 21.

97 Barthes 1989, S. 97.

98 Vgl. Benjamin 1983 (490–492). Sigrid Weigel hat Benjamins historisches Verfahren der Bildbetrachtung im Sinne der Traumanalyse gedeutet (vgl. Weigel 1994, S. 13 und S. 48ff).

99 Barthes 1989, S. 97.

100 Vgl. Kracauer 1977.

dern die Erzählung seiner Familie. Der Film aber, der auf der fotografischen Methode aufbaut, überführt die beunruhigenden fotografischen Bilder in eine zeitliche Form, die sie gleichsam lesbar werden lässt: Gemeinsam ist Kracauer und Benjamin, dass sie das Verhältnis von Bild und Text in den Illustrierten – oder im Falle Kracaurs auch das Verhältnis von Bild und Erzählung im privaten Erinnerungsraum – auf das Medium Film übertragen und die Kaderfolge, die (chrono)logische Abfolge der Bilder im Film, als jene Kontextualisierung verstehen, welche die fotografischen Einzelbilder in eine lesbare Folge brächte, sie also gleichsam beschrifte und kommentiere.¹⁰¹ Benjamin spricht davon, dass die »Direktive« der vorgegebenen Lektüre des Bildes im Film noch »gebieterischer« sei, da jedes Bild durch die vorangegangenen in einen bestimmten, der Abfolge entsprechenden Zusammenhang gesetzt ist. Die präzise Formulierung Benjamins aber verrät, dass bei aller Direktive durch den »directors cut« ein Hintertürchen für die Betrachtung offen bleibt, wenn er schreibt, dass die Form im Film gebierterischer »erscheint«.

Nach Kracauer und Benjamin ist das technische Bild durch ein *Zuviel* gekennzeichnet, das heißt dadurch, dass es scheinbar undifferenziert alles aufzeichnet, was in einem bestimmten Ausschnitt sichtbar ist, so dass es eines bewussten, reduzierenden und nachträglichen Zugriffs von außen durch die Beschriftung bedarf, um das Bild lesbar zu machen. Das Bemerkenswerte dabei ist, dass es demnach keine Festlegung innerhalb des Bildes dafür gibt, was der Rezeption zur Verfügung steht. Das aber bedeutet nicht, dass nicht auch fotografische Bilder mit kompositorischer Raffinesse aufgezeichnet werden können und eine gezielte Blicklenkung vornehmen, sondern, dass das Foto vom Wesen seiner Bildentstehung her eine andere Betrachtung nahe legt, als die, die sich ausschließlich mit der Frage der Intention des Produzenten befasst. Benjamin hat dieses *Mehr* als Möglichkeit eines »Optisch Unbewussten« angesprochen und damit eine Analogie zu Freuds Schematisierung der psychischen Instanzen gesucht. Demnach wäre das Foto jenem Gedächtnisort vergleichbar, der sich der bewussten Aneignung verschließt, zugleich aber *unheimlich* präsent ist – was sich mit der Definition des medialen Zäsurwesens bei Tholen vermitteln lässt. Auch Kracauer, der zwar keine vergleichbare Terminologie verwendet, verdeutlicht am Beispiel der Fotografie seiner Großmutter, dass es jenes *Mehr* des fotografierten Bildes ist, das die gewohnten Gedächtnisformen durchbricht und die Betrachtenden mit irritierenden Details und Eindrücken aus der sicheren Bahn eines chronologischen Denkens wirft.¹⁰²

101 Benjamin 1977b, S. 64. Elke Bippus weist in *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalismus* (2003) darauf hin, dass Benjamins Kunstwerk-Aufsatz und sein Reproduktionsbegriff erst mit den Kunstbewegungen der späten 1960er Jahren eine entscheidende Relektüre erfahren habe. Sie bringt die Idee der Beschriftung, die schon Benjamin aus der schlichten Logik fotografischer Untertitel löst und auf den filmischen Erzählstrang überträgt, mit dem Moment der Wiederholung von Elementen in der (post)minimalistischen Skulptur in Verbindung: Die Serialität wirkt als eine Form der Beschriftung anti-auratisch und fordert dazu auf, den Bruch mit der Abbildfunktion, dem System der Ähnlichkeit zu sehen und die Zeichen als eine spezifische Folge zu lesen (vgl. insbesondere S. 51 ff.).

102 Auch Sigrid Schade hebt die Beziehung zwischen der fotografischen Entstellung und dem Konzept des »Optisch Unbewussten« bei Benjamin hervor, vgl. Schade 1996, S. 38.

Das jüngst Vergangene, das Leben beansprucht, ist abgelebter als das vor Langem Gewesene, dessen Bedeutung sich gewandelt hat. Die Komik der Krinoline erklärt sich aus der Machtlosigkeit ihres Anspruchs. Auf der Photographie wird das Kostüm der Großmutter als ein abgeworfener Rest erkannt, der sich fortbehaupten möchte. Es geht in der Summe seiner Einzelheiten auf wie eine Leiche und gebärdet sich groß, als sei Leben in ihm. Auch die Landschaft und jede andere Gegenständlichkeit ist auf der alten Photographie ein Kostüm.¹⁰³

Demnach wäre das Problem der Fotografie, dass sie Dinge festhält, sammelt und zeigt, die vormalig ein anderes Verfallsdatum hatten. Die mit Beginn der Fotografie einsetzende Archivierungswut, die versuchte, aller Details und Momente im Foto habhaft zu werden, kündete von einer unheilvollen Allianz zwischen Eigentums- und Aneignungsdenken und dem dokumentarischen Versprechen des neuen Mediums. Kracauer aber legt die Ironie dieser neuen Technik der Inbesitznahme bloß: ein fixes Bild des noch lebenden Gestern irritiert die Wahrnehmung mehr als ein Bild einer fernen Vergangenheit, aus dem die Vielfalt der Geschichte gewissermaßen ausgezogen ist und das sich folglich viel besser als Projektionsfläche für eine schlüssige Erzählung eignet. Die Zeitlichkeit des Bildes, die Kracauer als lesbare Mode einer Inszenierung anspricht, ist damit keine reine Frage des Aufnahmedatums mehr, sondern sie ist, wie die sich nach und nach verlierende Komik der Krinoline verdeutlicht, vor allem eine Frage der Interpretation, das heißt des Zeitpunktes und Zeitortes der Bildbetrachtung. Die faszinierende Qualität der fotografischen Bilder, die von den drei genannten Autoren in den Überlegungen zur Irritation der Betrachter charakterisiert wird, ist also die dialektische Qualität, in der sich das technische Versprechen einer Vollständigkeit (dokumentarischer Zeugniswert) mit dem Eindruck eines Überschusses an Information und dem Verweis auf die eigene Begrenztheit (das Modische das heißt Zeitabhängige) der Betrachtenden durchmischt. Nicht eine Existenz des fotografischen Bildes an sich wird hier thematisiert, sondern die eigentümliche Erfahrung eines Zeitbildes – eines Bildes *von* sowie gleichzeitig *in* der Zeit. Benjamin und Kracauer thematisieren eine Bildbetrachtung, die einer Steuerung durch die Beschriftung, aber auch durch ihre eigene Zeitlichkeit unterliegt. Beides wird in der Betrachtung lesbar. Und gleichzeitig betonen sowohl die beiden historischen Autoren als auch Barthes jenen nicht (richtig) lesbaren Rest des Bildes, der den Betrachtenden beunruhigt, besticht und der sich, als ein Entzug des Lesbaren im Lesbaren selbst begründet.

Das *lesbare Bild* ist, wie Benjamin mit dem Gedanken der direktiven Beschriftung durch die Abfolge der Bilder im Film erklärt, ein Bild, das ein Vorher besitzt. Die vorangegangenen Bilder schaffen einen Erwartungshorizont (Kontext), der das Bild lesbar macht, insofern es sich in eine Erzählung fügt. Genauso gut aber stößt das Bild auf diesen Horizont oft ohne sich einzufügen. Es stößt den Betrachtenden zu. Ein Gedanke, den der häufig verwendete Begriff des *chocs* in Benjamins Theorie der ästhetischen Erfahrung aufwirft und der, wie im folgenden Kapitel auszuführen sein wird, ein wesentlicher Gedanke der Idee des dialektischen Bildes und der »profanen Erleuchtung« ist.

103 Kracauer 1977, S. 30/31.

Welche produktive Macht aber spricht Benjamin der Rezeption (des Filmes) zu? Dem klassischen Modell der kontemplativen Versenkung setzt er das Modell der Zerstreuung der Kinobesucher entgegen. Denn in der Zerstreuung werde der Film (der Sinn) eher mit Hand und Gefühl denn mit Auge und Erkenntnis erfasst – eine Wendung der Frage der Rezeption, die sich gegen die Meisterperspektive wendet, das heißt sowohl gegen die Vorstellung von der reinen Vermittlung der Intention des Autors als auch gegen die Meisterung des Werks aus der Perspektive der Kritik.

Zerstreuung. Eine Technik des *Begreifens*

Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein [...]. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich. Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten. [...] Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch.¹⁰⁴

In der Dichte dieser Argumentation gibt es drei Denkfiguren, die es im Folgenden kurz auszuformulieren lohnt: Erstens die antagonistische Unterscheidung von Kontemplation und Zerstreuung als zwei Formen von Versenkung; zweitens die Idee einer architektonischen Wahrnehmungsgrundlage und drittens die Dialektik von optischer und taktiler Weltaneignung. Benjamins Formulierung eines sich in der klassischen Kontemplationshaltung im Bild versenkenden Blicks, die er der zerstreuten und offenen Haltung eines Kinopublikums gegenüberstellt, welches das Gesehene gleichsam in sich versenke, deutet auf eine historische Wende hin. Benjamin spricht – wenn auch natürlich nicht in der expliziten Form, wie es der heutige Diskurs zu der Visualität der westlichen Kultur formuliert – die Entwicklungsgeschichte der optischen Medien im 19. Jahrhundert als eine Änderung der Subjektivierung an. Zwei epochale Figuren stehen sich hier gegenüber: der klassische Betrachter der

104 Benjamin 1977a, S. 40f. Barbara Schrödl hat diese Textpassage mit Bezug auf den Umgang der Kunstgeschichte mit ihrer eigenen Medialität gedeutet und die zunehmende Integration bewegter Bilder in den Archivierungsprozess und den Lehrbetrieb auf mögliche Veränderungen des akademischen Umgangs mit kunstgeschichtlichen Dokumenten befragt. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass das von Benjamin veranschlagte *Betrachter*-Modell dafür geeignet ist, der schnell um sich greifenden Angst vor der Zerstreuung die Hoffnung auf eine andere Methode des Umgangs mit Bildern entgegenzusetzen, die sich von der Autorität lösen könne, welche der Dozierende in der Kommentierung der Diafolien ausübe. Schließlich stecke in der Integration des Schemas einer filmischen Betrachtung in den analytischen Betrieb der Wissenschaft die Chance auf eine Neuorientierung, die sich von der männlich dominierten Positionierung von Betrachter und Kommentar löse und – in Anschluss an die von Hentschel (2001) vertretene These einer Feminisierung der Betrachterposition im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts – eine Wende erkennen lasse, die mit der traditionellen Blickordnung breche. Vgl. <http://www.gendernet.udk-berlin.de/download/gzine3_schroedl.pdf>, zuletzt: 07.07.04.

Kontemplation, der das cartesianische Subjekt der frühen Moderne verkörpert, und der Kinogänger, der für den Aufbruch der Moderne um 1900 steht und dessen Sehen im Unterschied zu dem seines Vorgängers als zerstreut, fragmentiert, multiperspektivisch und subjektiv charakterisiert wird. Das moderne Subjekt büßte die verlässliche Position eines zentralperspektivisch verorteten Blickpunktes ein. In der *Hingabe* an die illusionären Versprechen der neuen, technischen Bilder wurde, wie Linda Hentschel in ihrer Untersuchung *Pornotopische Techniken des Betrachters* darlegt, die Preisgabe einer meisternenden Perspektive gesehen.¹⁰⁵ Die Angst vor einer Entmachtung des distanzierten Blicks schürte die Diskreditierung der neuen Bilder, wie etwa Baudelaires despektierliche Äußerungen zu den Damen am Stereoskop erkennen ließen. Mit Verweis auf Siegfried Kracauers Text *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1927) vertritt auch Barbara Schrödl die These einer Effeminierung der Betrachterposition im 19. Jahrhundert und verdeutlicht die herabsetzende Haltung des Bürgertums gegenüber jenem Vergnügen, das für seine offensichtliche Beförderung von Verschmelzungsphantasien geringschätzig als weiblich und massenwirksam eingestuft wurde.¹⁰⁶ Gegenüber dem abschätzigen Umgang mit der vermeintlichen Passivität der Betrachtenden nimmt sich Benjamins Beschreibung des kinematischen Zuschauervergnügens jedoch different aus. Weder sexualisiert er die Positionen von Publikum und Film, noch ist die Zerstreuung bei ihm als ausschließliches Vergnügen von Ungebildeten deklariert. Sie führt auch nicht zwangsläufig zum Ausschluss kritischen Urteilsvermögens, sondern ist lediglich als ein anderer Modus der Betrachtung angesprochen, dem er zu seinem Recht zu verhelfen versucht.

Wenn Zerstreuung und Hingabe also nicht zwangsläufig mit Passivität gleichgesetzt werden können, welche Aktion beschreiben sie dann? Um dies zu klären, verweist Benjamin auf den Umgang der Masse mit Architektur. So sei es ein nicht aus der Welt zu denkendes Grundbedürfnis von Menschen, sich zu *behausen* und folglich biete der Umgang mit Architektur seit Langem

105 Hentschel bezieht sich kritisch auf Jonathan Crarys Generalthese, der zufolge die Entwicklung technischer Illusionsapparate und Bildmedien im Verlaufe des 19. Jahrhunderts für den Bruch mit dem kontemplativen Betrachtermodell verantwortlich sei, welcher zu einer Ablösung des objektiven Sehmodells der Camera Obscura durch ein subjektives Sehen geführt habe. Dagegen argumentiert sie für eine Lesart, die eher nach den Fortschreibungen des alten Sehmodells Ausschau hält. So sieht sie statt der Ablösung eher Prozesse der *Einverleibung* und *Verkörperung* am Werk, die den Flaneur als einen in Bewegung versetzten Camera Obscura Betrachter erkennen ließen, dem das Gehäuse der Kamera nun gleichseim zu seinem Körpergehäuse geworden sei – und damit mobil, vgl. Hentschel 2001, Kap 3 *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Die Kunst der maximalen Sichtbarkeit und die Grenzen des visuellen Feldes*, S. 61ff.

106 Ich möchte an dieser Stelle nicht ausführlicher auf den Text Kracauers zu sprechen kommen, der sicher eine differenzierte Lektüre verdient: Kracauer *benutzt* das Image des »kleinen Ladenmädchens« um seine Kritik an der ideologischen Grundierung der Liebesromanzen etc. zu formulieren, die darauf abzielt zu zeigen, welche Märchen das Kapital strickt, um seine eigenen Machenschaften zu verschleiern – so dass die Macht ein sympathisches Gesicht *erhält* und sich die Masse nicht auflehnt. Dabei allerdings spricht gleichzeitig so viel mitleidige Herabsetzung gegenüber den schlichten Bedürfnissen der *einfachen Mädchen* aus seinem Text, dass dieser selber eine problematische Machthaltung gegenüber einer unterdrückten Position einnimmt.

ein Modell dessen, wie auf bestimmte, zu Formen geronnene Gesten reagiert werde. Benjamins Idee eines Ertestens von Bildern im Sinne ihrer Bewohnbarkeit aber ist eine interessante Metapher für die Frage nach der Überschneidung von Bild- und Handlungsraum, da sie, wie er schreibt, Bilder einem Grundbedürfnis zuordnet. Diese Metapher lässt sich im Kontext des vorangegangenen Surrealismus Aufsatzes lesen und damit auf seine Idee des Leib-Bild-Raums beziehen. Benjamins Vorstellung von der »profanen Erleuchtung« als Dimension einer ästhetischen Erfahrung formuliert einen wichtigen Gedanken zur Wirksamkeit der Repräsentation, welcher der im Kunstwerk Aufsatz dargelegten Perspektive auf die wechselseitige Durchdringung von Medium, Körper und Bild entspricht. Mit Blick auf das surrealistische Misstrauen gegenüber Allem; vor allem aber gegenüber den Möglichkeiten des Verstehens beziehungsweise des Verstandes, spricht sich Benjamin kritisch gegen die repräsentative Logik eines Fürsprechens (des Vergleichs) aus und plädiert stattdessen dafür »im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum [zu] entdecken«¹⁰⁷. Dass ein solcher Bildraum, den er zugleich als Leibraum definiert, aber nicht im Sinne eines zu betrachtenden Tafelbildes verstanden werden kann, erklärt er unmissverständlich, wenn er schreibt: »Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen.«¹⁰⁸ Eine Passage, die er fast wörtlich wiederholt, wenn er im Kunstwerk Aufsatz schreibt, dass »*Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden [...] auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen [sind]. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*«¹⁰⁹ Die Nahtstelle zwischen den beiden Texten verdeutlicht, dass die Frage nach dem Eingewöhnen und dem Einwohnen von Bildern nicht von der Frage nach einer kritischen Wachheit gelöst ist. Und so heißt es zu der »profanen Erleuchtung« als einem Moment des Erwachens am Ende des Texts:

Es bleibt ein Rest. Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, dass alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt.¹¹⁰

Auch der zerstreute Kinobesucher des Kunstwerkaufsatzes, den Benjamin einen »Examinator« nennt, ertestet und ertastet die Bewohnbarkeit der Bilder unbewusst. Das Taktile bezeichnet im Unterschied zum Sehen einen Modus der Nähe, das heißt anstelle einer Distanzierung ein Verhältnis der Kontakt-

107 Benjamin 1977d, S. 309.

108 Ebd.

109 Ders. 1977a, S. 41.

110 Ders. 1977d, S. 310.

aufnahme, des *Berührt-Werdens* und *Be-greifens*. Dass diese Fähigkeit zur Wahrnehmung der Welt aber eine bildliche und leibliche Erfahrungsebene bezeichnet, in der Begriffe zwar Wirken aber das Bewusstsein sich noch keinen Begriff hat machen können, spricht Benjamin in der folgenden verschlungenen Form aus, die das Experimentierfeld der surrealistischen Erfahrung nachzuzeichnen versucht:

Überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frisst, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die ›gute Stube‹ ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so dass kein Glied ihm unzerrissen bleibt, miteinander teilen. Dennoch aber – ja gerade nach solch dialektischer Vernichtung – wird dieser Raum noch Bildraum, und konkreter Leibraum sein.¹¹¹

Die Idee eines taktilen Verhältnisses zu Filmbildern, das diese an das Bedürfnis binde, sie bewohnen zu wollen, scheint mir aus zwei Gründen geeignet, ähnliche Momente in der Videoästhetik der 1970er Jahre hervorzuheben: Zum einen spricht die feste Beziehung von Fernseher und Wohnzimmer für das Bedürfnis, sich mit und in Bildern einzurichten. Zum anderen aber ist es die Video- und Fernsehtechnik selbst, die oft als taktil beschrieben wird. Die häufige Verwendung von Nahaufnahmen in den frühen Produktionen fürs Fernsehen, die sich anzubieten schienen, da die schlechte, grobkörnige Bildauflösung und mangelnde Tiefenschärfe Panorama und Totale des Films unsinnig machten, verstärkte den Eindruck von Bildern, die zum Greifen nah schienen. Das Fernsehen arbeitete mit einem Versprechen von Nähe, das den taktilen Sinn reizt. So verwundert es nicht, dass Wolfgang Pauls frühe Kritik der *Tele-Visionen* bis in den Wortlaut an die Benjaminsche Definition der Aura erinnert:

Aber so nahe sie [die schöne Soubrette auf dem Bildschirm, S.A.] uns auch ist – sie ist ferner als alles andere auf dieser Welt. Wenn wir aufstehen, das Fenster öffnen und den Nachthimmel betrachten, während auf dem Bildschirm die schöne Soubrette sich zeigt, sind wir diesem Himmel mit seinen Sternen näher als der Chimäre in Weißgrau auf dem Bildschirm. Wir können nicht nach den Sternen greifen. Aber sie sind uns nahe. Nach den Stars können wir greifen. Obwohl sie uns nahe zu sein scheinen, erreichen wir sie nie.¹¹²

Die Unerreichbarkeit der Fernsehstars bei Paul erinnert auch an die Trauer Barthes', der mit dem Kinderbild der eben verstorbenen Mutter etwas in den Händen hält, was ein mehrfach Fernes ist, gleichwohl es ihm vertraut und zum Greifen nah erscheint. Nicht nur ist es der reale, aktuelle und unwiederbringliche Verlust, der ihn schmerzt, sondern es ist zudem das Kinderbild, das die Abwesenheit noch unbegreiflicher macht – eine Vergangenheit, die die Mutter schon zu Lebzeiten hatte und die jetzt, da sie fort ist, da ist und ei-

¹¹¹ Benjamin 1977d, S. 310.

¹¹² Paul 1958, S. 28.

ne Präsenz hat, die sich der Autor nicht anders denn als Magie und Seele, als Wesen der Mutter wie des Fotos zu erklären vermag. Jacques Rancière liest *Die helle Kammer* als Zeugnis für etwas, das in den mythologischen und semiologischen Studien Barthes' vorher zu kurz gekommen sei: die Beredtheit des stummen, wortlosen Bildes, das durch sein Schweigen zum Betrachter spreche.¹¹³ Erst in der Fototheorie der *helle[n] Kammer* sei es die Qualität der rohen Präsenz des Bildes, die Barthes zu *begreifen* suche und die ihn dazu bewege, das *Es-ist-so-gewesen* des Fotos mit dem Licht eines (verloschenen) Sterns zu vergleichen, das eine reale Berührung mit dem Vergangenen ermögliche, weil Licht hier »ein körperliches Medium, eine Haut« sei.¹¹⁴ Auch das Video- oder Fernsehbild arbeitet mit dem magischen Spiel von An- und Abwesenheit, welches die Sehnsucht zu wecken versteht, den gesehenen Dingen nah zu sein. Es schafft, wie ich am Beispiel der Arbeit von Farocki thematisiert habe, eine emotionale Verbindung zwischen Subjekt und Bild, bei der es vor allem darum geht, in welcher Weise sich der erweiterte Körper des Haut-Ichs der Betrachtenden imaginär durch die gezeigten Bilder berühren lässt.¹¹⁵ Konkrete Berührungen mit dem Fernsehbildschirm aber stellen, anders als das in die Hände genommene Foto, eine desillusionierende Erfahrung her – die Paul bereits Ende der 1950er Jahre als Erfahrung einer Zurückweisung charakterisiert:

Das ist das Fatale am Fernsehen. Es hat schon Männer zur Verzweiflung gebracht, die sich in ein Gesicht auf dem Bildschirm verliebten und auf das Gerät zutraten, um dieses Gesicht zu streicheln. Sie streichelten kühles Glas. Und ihre Sympathien erkälten sich. Uns wird Leben in die Stube gebracht, aber wir müssen es passiv dulden. Wir bleiben draußen.¹¹⁶

Video als eine Kunst, »die mit Einschnitten operiert«¹¹⁷

McLuhan ist weniger an der ent-täuschenden Erfahrung der Grenze als an ihrer scheinbaren Überwindung interessiert. Und auch er bemüht die Figur des Chirurgen und das Bild des operativen Eingriffs, um die Transformation der raum-zeitlichen Wahrnehmung zu erklären, die durch das elektronische Bild einer Live-Schaltung erwirkt werde – allerdings baut seine Argumentation auf die Evidenz des konkreten Beispiels und nicht wie bei Benjamin auf die Überzeugung des erklärtermaßen metaphorischen Vergleichs. Die Chirurgie dient McLuhan als Beispiel, um eine taktile (eingreifende) Dimension der visuellen, elektronischen Medien zu erklären, die er auf eine eigentümliche Verschränkung und Durchkreuzung von Nähe und Ferne zurückführt. Einleitend spricht er in *Die Magischen Kanäle. Understanding Media* (1964) zunächst davon, dass erst die Schrift eine Aufteilung des menschlichen Handelns in Aktion und Reaktion möglich gemacht habe und dass sich am Bei-

113 Rancière 2005, S. 17/18.

114 Barthes zitiert nach Rancière 2005, S. 17.

115 Vgl. Kap. I. S. 52f.

116 Paul 1958, S. 28.

117 Tholen 2002, S. 202 (s.u.).

spiel des Chirurgen am besten verdeutlichen lasse, welche Folgen diese Form der Distanzierung und Objektivierung für den Erwerb weiterer Möglichkeiten gehabt habe. So sei die Operation an einem lebenden Menschen nur aus einer an sich unbeteiligten, unbetroffenen Distanz, einer »Einstellung des Nichtbeteiligtseins«¹¹⁸ möglich. In seinen Ausführungen zum Medium Fernsehen verwendet McLuhan das medizinische Bild von der chirurgischen Operation jedoch auch zur Erklärung einer paradoxen Erfahrung *nächster Nähe*, die keine emphatische Anteilnahme am Schicksal des Anderen, sondern lediglich eine gefühlte Anwesenheit in der Szene bedeute:

Bei den über eine Fernsehanlage in die Hörsäle übertragenen chirurgischen Eingriffen haben Medizinstudenten von Anfang an eine merkwürdige Wirkung festgestellt – sie glaubten, nicht bei einer Operation zuzusehen, sondern selber zu operieren. Sie meinten, sie selber führten das Skalpell.¹¹⁹

Hier greift also ebenso die auratische Definition, wenn auch in ihrer Umkehrung, denn was hier geschieht, ist einerseits die Distanzierung des Chirurgen/der Chirurgin. Während sie operieren und dem Körper ganz nah sind, erfahren sie diesen als etwas Anderes, Entferntes. Und andererseits empfinden McLuhans StudentInnen vor dem Bildschirm eine *Nähe, so fern sie auch sein mag*, wenn sie der Operation folgen, als führten sie diese selber durch.

Vivian Sobchack hat dieses Erleben eines Im-Bild-Seins als einen von der jeweiligen Bildtechnologie abhängigen Modus des In-der-Welt-Seins charakterisiert.¹²⁰ Sie unterscheidet dezidiert zwischen einer Phänomenologie der stehenden, fixierten Momentdarstellung und einer Phänomenologie des bewegten Bildes. Den Film rückt sie daher trotz seiner fotografischen Materialität eher in die Nähe zum elektronischen Bild. Das fotografische Erleben sei, so Sobchack, geprägt durch das Habhaft-Werden eines im Bild fixierten Momentes. Die verschiedenen Formen des Bildersammelns und –archivierens, die seit dem 19. Jahrhundert von der Reisefotografie über ethnologische Dokumentationen zur Rassenlehre und kriminologische sowie psychopathologische Studien zur physiognomischen Typenlehre bis zum privaten Fotoalbum reichen, sprächen von den Gesten der Aneignung der Welt, die nicht zuletzt eine bis dahin undenkbare Weise des *sich selbst Besitzens* erschaffen hätten. Sobchack betont, dass diese Art der fotografischen Selbstvergewisserung jedoch an die Wirklichkeitsform des Vergangenen gebunden bliebe. Der Nachweis eines Gewesen-Seins aber sei grundsätzlich von der phänomenologischen Realität des Films zu unterscheiden, da dieser ein »Ins-Sein-Kommen« bedeute.¹²¹ Indem der Film zwar ebenso die Welt als eine sichtba-

118 McLuhan 1995, S. 16.

119 Ebd., S. 496.

120 Sobchack 1988.

121 So heißt es bei ihr: Der Film bedeute ein »Ins-Sein-Kommen« (eine Gegenwart, die sich beständig in Gegenwärtigkeit erschafft), Sobchack 1988, S. 420. Die Unterscheidung Sobchacks erinnert an die ebenso phänomenologisch und semiologisch gefärbte Mediendifferenzierung zwischen Fotografie und Film, die Barthes in seinem letzten Buch (*Die helle Kammer*) in betont subjektiv gefärbtem – und in der Wertung der Erfahrung deutlich von Sobchack abweichendem – Ton formuliert: »Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, dass die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den »konstitutiven

re objektiviere, seinen Gegenstand aber gleichzeitig animiere und so eine körperliche Dimension der Welterfahrung (»Beweglichkeit, Intentionalität, Subjektivität«) selbst abbilde, erschaffe er im Unterschied zur Fotografie einen Modus der Gegenwärtigkeit.¹²² Das bewegte Bild werde unabhängig von seiner mechanischen Optik als subjektiv und intentional gelesen und mache somit »die *Existenzform* des Sehens sichtbar«¹²³. Anders also als Benjamin, der mit dem Film ein *anderes* Sehen aufkommen sieht, sieht Sobchack in der filmischen Optik eine Objektivierung und Vermittlung des Sehens in einer überzeitlichen Ausprägung. Der Film sei sowohl Subjekt als auch Objekt der Wahrnehmung, sei Sehendes und Gesehenes und mache in seiner Verkörperung des Sehens somit die Körperlichkeit des Sehens selbst erfahrbar. Die Synthese, von der Benjamin spricht, wenn er die Teile des durch den Film fragmentierten Raumes nach einem neuen Gesetz zusammengefügt sieht, leistet nach Sobchack *der Körper*, der sich durch die Erfahrung des Films seiner selbst gegenwärtig werde:

Einen *Blickpunkt* kann es im Kino nicht geben; was es gibt, das ist ein bewegliches Geflecht von Subjekten/Objekten, deren Sehen/Sichtbarkeit ein panoramaartiges *Blickfeld* projiziert. In seinem Zusammenwirken mit der Film-Zeit ist der Film-Raum zugleich parzelliert und kompakt, wird er zugleich von innen und von außen erfahren. »Gegenwärtigkeit« hat hier viele Orte – sie kann sich in das »Da« vergangener und zukünftiger Situationen verlagern und diese Verlagerungen von einem »Hier« aus steuern, in dem sich der Körper befindet. Mit anderen Worten: so wie die Vielsträngigkeit und Diskontinuität der Zeit in einer besonderen Erfahrung des Körpererlebens synthetisiert und zentriert wird, werden die vielfältigen und parzellierten Räume in der Materialität eines Körpers zur Deckung gebracht.¹²⁴

Zeit und Raum werden bei Sobchack als ein korrelatives Gefüge betrachtet, dessen Stabilisierung über die Vorstellung eines ganzen, in sich abgeschlossenen (Wahrnehmungs-)Körpers erreicht wird. Die Materialität des Körpers bezieht die Autorin dabei sowohl auf den Körper des Filmes als auch auf den Körper der Betrachtenden. Der Film sei zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Sehendes und Gesehenes und unterläge damit einem *double-bind*, das heißt einer gleichzeitigen Erfahrbarkeit von außen und innen. Sobchacks Körperbild ist jedoch unscharf: Zwar sieht Sobchack in dem Medium Film eine Multiperspektivität und Polysemie am Werk, von einem auf Zentrierung angewiesenen Modell aber mag sie sich nicht verabschieden. Die Ort- und Zeitlosigkeit der filmischen Stränge soll sich in dem Körper des Betrachters zentrieren. Dieser Körper des Betrachters als Ort einer souveränen Synthese wird von der Autorin nicht weiter befragt und fungiert als eine unbestimmte Referenz. Die soziokulturelle und repräsentationsgeschichtliche Dimension des Phänomens, *ein Körper zu sein*, spielt darin keine Rolle. Folglich gibt es

Stil« (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie ist ohne Zukunft (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn, indes der Film weiterstrebt und somit nichts Melancholisches hat (was aber ist er letztendlich? – Nun, er ist ganz einfach »normal« wie das Leben auch)«, Barthes 1989, S. 100.

122 Sobchack 1988, S. 421.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 424

bei Sobchack auch keine Differenzierung verschiedener Körper, Betrachterpositionen und Wahrnehmungsrealitäten.

Das phänomenologische Konzept des *double-binds* bei Sobchack weist aber dennoch eine Schnittmenge sowohl mit Benjamins chirurgischer Metapher eines wechselseitigen Eingriffs als auch mit einigen feministischen Theorien auf, die das Subjekt Frau innerhalb der symbolischen Ordnung generell in dieser Form einer doppelten Bindung gefangen sehen. Das Changieren zwischen Subjekt- und Objektpositionen, zwischen Sehen und Gesehen Werden, das Sobchack für die Seite des Mediums beschreibt, haben viele feministische Theoretikerinnen und Künstlerinnen zum Ausgangspunkt einer Befragung ihres eigenen Körpers gemacht und zur Begründung und Erforschung der Schnittstelle von körperlicher Materialität, Sensualität und Sozialität herangezogen – was das Interesse der Künstlerinnen an den Medien des bewegten Bildes möglicherweise begünstigte.¹²⁵

Der Blick auf die Doppeltheit des Körpers ist schon für Benjamins Perspektive auf den medialen Eingriff und dessen Potenzialität zentral. Wenn Benjamin auf den Punkt beharrt, dass es »eine andere Natur« sei, die zur Kamera als die zum Auge spreche, so betont er eine Differenz, die das Subjekt mit einer ihm unzugängigen Perspektive des Apparates konfrontiert. Das Filmobjekt ist nicht das BetrachterInnensubjekt und umgekehrt ist aber auch das BetrachterInnensubjekt – das er ja gerade in Brechtschem Sinne als einen emanzipierten Leser auffasst – nicht einfach das Objekt, das der Film in der Position der Zuschauenden (vorher) sieht. Die Positionen, die der Film anzubieten und vorwegzunehmen scheint, sind, denkt man Benjamin hier weiter, nie zur Gänze einzunehmen und folglich auch nicht in der Vorstellung eines Körpers abzuschließen – auch wenn das narrative Kino zweifellos mit vielfältigen Schließungseffekten arbeitet. Die Idee, dass der oder die KinobesucherIn gleichsam im Rausch der Bilder ganz in den imaginären Raum glücklicher Verschmelzungen abdrifte, verstellt den Blick auf die empfundenen Differenzen. Eine Jede und ein Jeder weiß aus eigenen Kinoerfahrungen, dass dieses ozeanische Filmerleben zwar möglich und Teil des Genusses ist, dass es sich aber *beileibe* nicht durchweg einstellt und von Unterbrechungen durchzogen bleibt. Genauso aber weiß der/die KinobesucherIn auch von dem Gefühl der ohnmächtigen Hingabe an den Erzählfluss, den wider Willen fließenden Tränen und krampfenden Händen.

Gegenüber dieser Achterbahnfahrt der Gefühle im konventionellen Erzählfilm, *wirken* – das heißt nicht nur scheinen, sondern werden wirksam – die Videoarbeiten der 1970er Jahre extrem analytisch, was berücksichtigt werden muss, wenn sie – wie es häufig der Fall war – als narzisstische Arbeiten (miss)verstanden werden. Mein Einwand gegenüber Sobchack also wäre, dass es in der Erfahrung des bewegten Bildes immer auch um die Angst geht, *nicht ins Sein zu kommen*, also das Bild nicht einwohnen zu können. Frühe

125 Eines der besten Beispiele hierfür mag VALIE EXPORTs konsequente, über Jahre verfolgte Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Körper in seiner Doppel-funktion als Sprachkörper wie als sprechendem Körper sein, welche die Künstlerin in dem Experimentalfilm *Syntagma* Anfang der 1980er Jahre visuell *manifestiert*, das heißt manifestartig ausarbeitet. In dem Text *Das Reale und sein Double: Der Körper* (1992) stellt sie ihre ästhetischen Experimente zudem in einen theoretischen Zusammenhang mit der Idee des ausgedehnten Körpers, der Expansionsthese vom Menschen als Prothesengott, die schon Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* vorformulierte. Vgl. Adorf 2003b.

Videoarbeiten haben sich diesem paradoxen Erfahrungsraum im Umgang mit dem bewegten Bild zugewandt und gerade auch die Nichteinnehmbarkeit von Positionen, die mangelnden Übereinstimmungen und die Angst vor Kontrollverlust und Auflösung reflektiert. Deswegen schlage ich hier eine gewissermaßen dritte Indienstnahme der Operationsmetapher vor, die das Paradox ins Auge fasst, dass der mediale Eingriff an eben jenem imaginären Körper operiert, der sich medial auszudehnen vermag.

Das *Hier und Jetzt*, das Benjamin als ein durch die technischen Reproduktionsmedien *verletztes* Sinngefüge kennzeichnet, ist bei Sobchack als der Ort des Körpers deklariert, an dem dieser die Rezeptionsvorgänge steuert. Diesem bewussten in der Gegenwart Sein aber widersprechen andere Stimmen der medientheoretischen Debatte entschieden. So haben etwa Marie-Luise Angerer und Georg Christoph Tholen auf der Grundlage psychoanalytischer Konzepte (zur Realität des Traumas, der Wiederholung und der Nachträglichkeit des Bewusstseins) herausgestellt, dass es in der Präsenz-Erfahrung von Medien gerade um die Wahrnehmung der Unmöglichkeit gehe, *im* Ereignis, das heißt *im* Hier und Jetzt, zu *wohnen*. Die mediale Erfahrung klärt über die zeitliche Kondition von Bewusstsein und Gedächtnis auf. Benjamins Verweis auf die Bedeutung der Sprache für die surrealistische Erfahrung macht deutlich, dass es dabei generell um die Wahrnehmung im Modus der *Re-präsentation* geht. Eine Filmszene aus *Aimée und Jaguar*¹²⁶ illustriert die Vergeblichkeit, *im* Jetzt zu sein – diese existentielle und gleichzeitig triviale Paradoxie: Aimée sitzt mit ihren Freundinnen am Tisch beim Kartenspiel. Während draußen das feindliche Leben in Form von Luftangriffen auf Berlin seinen scheinbar unabwendbaren Lauf nimmt – der sich auch als ihr nahendes Ende in Theresienstadt ankündigt –, stiehlt sich die kleine, lesbische Gemeinschaft hier offenbar kostbare Momente in einer heimlichen, zurückgezogenen Privatsphäre. Auf das Anliegen der neuen Freundin nach einem Schwur für die ewige und einzige Liebe, trägt Aimée ihr Lebenskonzept vor, das sich ausschließlich auf den großartigen Moment des Glücks in seiner Kurzweiligkeit konzentriert. Auf den Tisch schlagend ruft sie, um diesen Moment zu kennzeichnen: *Und Jetzt! Und Jetzt! Und Jetzt!* ... und immer ist dieser Moment, das ist die unumgängliche Tragik, die hier spürbar wird, schon vorbei. Diese Uneinholbarkeit und die Sehnsucht, die dem Moment vorausgeht, definiert Jean-Francois Lyotard als die (tragische) Struktur des Ereignisses:

Da die darstellende Gegenwart absolut ist, ist sie nicht fassbar: sie ist entweder *noch nicht* oder *nicht mehr* gegenwärtig. Es ist immer zu früh oder zu spät, um die Darstellung selbst zu erfassen und darzustellen. Von dieser spezifischen und paradoxen Beschaffenheit ist das Ereignis. Dass etwas als Vorkommnis geschieht, bedeutet, dass der Geist enteignet wird. Der Ausdruck ›Es geschieht, dass...‹ ist ja geradezu die Formel dafür, dass das Selbst nicht Herr über sich selbst ist. Das Ereignis macht das Selbst unfähig, von dem, was es ist, Besitz zu ergreifen und es unter Kontrolle zu halten. Es bezeugt die grundsätzliche Empfänglichkeit des Selbst für eine rekursive Alterität.¹²⁷

126 *Aimée und Jaguar*, Deutschland 1999. Ein Film zu dem gleichnamigen Buch von Erica Fischer.

127 Lyotard zit. nach Tholen 2002, S. 128 und 201 (Wdh.).

Die von Lyotard angesprochene Unfähigkeit, angesichts der spezifischen Paradoxie des Ereignisses »Herr über sich selbst« zu sein, spricht eine Konfiguration zwischen Zeit- und Selbstwahrnehmung aus, die für den frühen Videodiskurs zu einem konstitutiven Thema wurde.

Now (Lynda Benglis: 1973)¹²⁸

Das Video *Now* von Lynda Benglis aus dem Jahr 1973 thematisiert die komplexe Beziehung zwischen der Fähigkeit, *Ich* zu sagen, der Kontrolle über das Bild und über die Zäsur der Zeit wie kaum ein anderes. Es setzt die von Lyotard angesprochene paradoxe und konfliktuöse Beziehung zwischen Ereignis und Subjekt bildlich als einen Dialog um, in dessen Zentrum der Orientierungsverlust und die Frage der Kontrolle stehen. In der ersten Einstellung sieht man einen Anschnitt von Benglis' Profil von rechts im Bild. Sie sagt: »I said, start recording.« Die Stimme wiederholt sich aus dem Raum heraus als eine Stimme aus dem Off. Sie klingt von der Tonlage her leicht versetzt. Wiederholend wird der Anfangssatz »I said, start recording« gesprochen, während das erste Gesicht verschwindet und dann zusammen mit einem weiteren, dahinter gezeigten, wieder auftaucht. Dazu hört man nicht nur die Stimme von Benglis im Hintergrund, sondern mindestens eine weitere Frauenstimme und einmal kurz eine Männerstimme. Benglis' Profil ist vor einem durch ein Flimmern als Bildschirmbild erkennbaren Hintergrund zu sehen, auf dem ihr Gesicht ein weiteres Mal, ihr seitenverkehrt zugewandt, erscheint. Dieses ist größer, ansonsten aber in einer spiegelähnlichen Beziehung zum ersten positioniert. Der Eindruck einer spiegelbildlichen Beziehung, der sich durch die eindeutige Ähnlichkeit einstellt, welche erkennen lässt, dass es sich um Aufnahmen der gleichen Person zur etwa gleichen Zeit handelt, wird jedoch durch die weitere Bildsituation verunklärt. Zwar scheinen sich die Gesichter in einem Spiel echohafter Nachahmung zu befinden, aber sie agieren merkbar asynchron. Das Gesicht auf der linken Seite ist aufgrund der Größe, der synthetischen Farbigkeit und der Flimmerstörungen als ein Monitorbild zu erkennen, vor dem sich Benglis' Gesicht auf der rechten Seite wie eine konkretere Realitätsform abhebt. Es ist jedoch Benglis' Bild im Hintergrund, das den Ton angibt: Es spricht, fragt, spitzt die Lippen und fängt an zu jaulen, worauf Benglis' Bild im Vordergrund reagiert. Diese Figur vorne versucht, die Dinge so schnell wie möglich nachzusprechen beziehungsweise nachzumachen, sodass eine Annäherung zwischen den beiden Bildern entsteht, die fast eine Gleichzeitigkeit erreicht. Immer wieder fragt die Stimme aus unterschiedlichen Richtungen oder Aufnahme-Ebenen: »Now?« Der Eindruck, das hintere Bild reagiere echogleich auf das vordere, ist stark irritierend, da das Bild im Hintergrund gleichzeitig als eine vorgezeichnete, vergangene Aufnahme erkennbar ist.

Indem die Person vorne auf jene hinten echoartig reagiert, verhält sich das Gesehene quer zu unserer videotechnischen Wahrnehmungskonvention. Das Echo, als welches man das Monitorbild im Hintergrund zu lesen geneigt ist, eilt der real wirkenden Person voraus. Durch eine solche Beschreibung sprachlich nachvollzogen, verliert sich die Irritation allerdings schnell. Die Gedanken ordnen sich analytisch eben gerade jener Chronologie unter, wel-

128 Dieses Kapitel ist bereits teilweise publiziert: Adorf 2007b.

che durch das Videobild gestört ist. In weiteren Sequenzen des Videos sieht man sich sogar einer Staffellung von drei Bildebenen gegenüber, die zeitlich nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Das Bild scheint in seinem Rahmen gefangen auf der Stelle zu treten. Die Ebenen sind *gleich-zeitig* und sind es nicht. Das Gesicht, welches gegenwärtig erscheint, wird dadurch, dass es ein anderes, ihm vorausgehendes nachahmt, zu einer bloßen Reaktion auf etwas, das, wenngleich es vergangen sein muss, zugleich zur Zukunft der Handlung wird. Immer wieder fragt die schwer zuzuordnende Stimme: »Now? Now? Is it now?« und reklamiert: »I said, start recording – now.« Die wiederholte Frage indiziert den Orientierungsmangel in einer Situation, in der die Gegenwart gleichsam von der Vergangenheit überholt wird.



Abb. 35: Lynda Benglis, *Now* 1973

Wer aber ist angesprochen? Die Anweisungen scheinen sich an einen *nicht konkreten* Dritten zu richten, der als Regie angerufen ist und eine Studiosituation vermuten lässt. In der wiederkehrenden Frage »Do you wish to direct me?« klingt ein Machtverhältnis an, das einen Kontrollverlust thematisiert. Ebenso wie sich die Frage an die »Regie« zu richten scheint, betrifft sie aber

auch die Beziehung der Gesichter zueinander – und greift schließlich auf die Betrachtenden des Videos über, die sich in der Form des ›you‹ angesprochen und in den Dialog einbezogen fühlen. Unklar bleibt, mit wem der Dialog geführt wird, da mehrere, miteinander interagierende Beziehungsebenen eine verlässliche Zuordnung der Positionen unmöglich machen.

In der Spannung zwischen der Anwesenheit der Frage und der Unge-
wissenheit ihres Adressaten, der außerhalb des Bildfeldes bleibt, macht sich et-
was bemerkbar, das ich als eine Art *videografische Einsicht* der frühen
1970er Jahre in die prekäre Präsenz des Subjekts betrachte – wobei ich den
Begriff der Einsicht wörtlich als jene Doppelfigur verstehe, die zwischen
dem Visuellen und dem Gedachten changiert, nicht im Sinne visualisierter
Gedanken und auch nicht im Sinne bildhafter Vorstellungen, sondern im Sin-
ne eines denkenden, begreifenden Sehens *in* und *mit* Bildern. Stuart Marshall
hat, wie oben dargelegt (vgl. Kap. 1, S. 82f.), das Medium Video als ein epis-
temologisches Instrument charakterisiert, das dem cartesianischen Subjekt
einen etwas anders gearteten Spiegel anbiete, durch den sich das Begehren
dazu veranlasst sehe, sich selbst gegenüberzutreten. Ich erinnere an Marshalls
Argument, dass der Dialog mit dem Selbst, wie ihn Benglis vorträgt, eine
Form der Spaltung metaphorisiere, die jenem Moment entspreche, den das
Subjekt in der Situation der Aufnahme erlebt. Dass diese irritierende, aber
eben auch aufklärende Begegnung mit dem Selbst nicht außerhalb von Zeit
stattfindet, sondern konstitutiv an die Erfahrung des Selbst *in* der Zeit gebun-
den ist, erklärt Marshall mit Blick auf die technischen Manipulationsmög-
lichkeiten des (Spiegel-) Bildes. So interagiere ein gegenwärtiges Selbst im
komplexen elektronischen Spiegel mit dem Bild ein oder mehrerer vergange-
ner *Selbsts*¹²⁹ – wie am Beispiel von Benglis' Arbeit *Now* unschwer nachzu-
vollziehen ist.

Liest man Benglis' Arbeit als eine Auseinandersetzung mit diesem Spie-
gelthema, so wird das Verhältnis zwischen Spiegelbild und Selbst hier also
als ein entzweites vorgestellt, dessen Trennung sowohl zeitlich als auch
räumlich begründet scheint, wenngleich keine klaren Koordinaten zur Orien-
tierung gegeben sind. Es überlagern sich mehrere Ebenen, die sich gegensei-
tig die Frage nach dem *Hier* und dem *Jetzt*, die Frage nach der eigentlichen
Präsenz, zuzuspielen scheinen. Welche Position aber hat dann darin das Sub-
jekt, jenes ›Ich‹, das die Anweisung, mit der Aufnahme zu beginnen, auch
selbst schon im Perfekt als eine Wiederholung formuliert: »I said, start recor-
ding.« Und wer ist in dem Off des Bildraums zu vermuten? Etwa doch jene
Stimme, die als Stimme der Künstlerin identifiziert wird?

Die bei Lyotard angesprochene Unmöglichkeit, »Herr über sich selbst zu
sein«, scheint hier in ein treffendes Bild gebracht: Die Fragen, deren media-
les Echo keine Antwort, sondern eine Fortsetzung, Verkomplizierung und
Entmachtung des »I said« ist, führen dazu, dass die Person im Video gewis-
sermaßen bildlich die Fassung verliert und damit beginnt, wie ein Wolf zu

129 »Mirrors frequently appear in video tapes, not only demonstrating this dialogue
with the self but also constituting a metaphor for the duality of self, as
witnessed in the taping session when the image being taped is available on a
monitor. Cameras and mixers equipped with mirror reversal and image
combination facilities allow for the making of complex electronic mirrors,
where a present self interacts with the image of one or many ›past‹ selves«,
Marshall 1976, S. 245.

heulen, was durch die Mehrlagigkeit der Bild-im-Bild- und folglich auch Ton-im-Ton-Struktur in ein dissonantes Rauschen übergeht. Die Ambivalenz der Beziehung zeigt sich besonders in dem Moment, in dem die rausgestreckte Zunge auf dem Monitorbild zunächst eine Annäherung zum Zungenkuss herauszufordern scheint, im nächsten aber droht, abgebissen zu werden. Auf der Ebene des Tons spiegelt sich die Hilflosigkeit der Gesten in dem Verhältnis der unsicheren Fragen und herrischen Anweisungen wider. Auch hier verwischen sich die Aufzeichnungsebenen zu einer echologischen Struktur, welche die Fixierung der Ebene realer Präsenz unmöglich macht.

Aktion und Reaktion, Präsenz und Repräsentation, Vorsagen und Nachsagen sind im *Hier* und *Jetzt* erkennbar in eine unentwirrbare, konfliktuöse Beziehung miteinander verstrickt. Das Verwirrspiel mit den sich überlagernden Ebenen von Bild und Ton bildet, indem es mit den videotechnischen Möglichkeiten der Feedback-Schleife arbeitet, eine Art Momentaufnahme, in der Bilder sich gleichsam auf der Stelle rück- und vorzuspulen scheinen und damit den Eindruck einer Gegenwart mit Momenten von Vorhergehendem und Nachkommendem, von Vergangenheit und Zukunft, durchkreuzen. Das Bild steht nicht still, und dennoch hat es keine Entwicklung, wie es die filmische Montage nahe legt. Benglis' Dialog mit dem Spiegelbild, der als ein Dialog mit dem Medium Video vorgeführt ist, inszeniert eine Zwiesprache, die die Konstitution des Subjekts beim Wort zu nehmen scheint und sich als Machtspiel um die aus Selbstliebe notwendige permanente *Unterwerfung* unter das Äussere der Zeit darstellt. Bei Benglis also ist die Anwesenheit der Autorin, der Ich-Perspektive, des Subjekts, als eine prekäre, ständig angefochtene und wieder behauptete Präsenz dargestellt. Das seit Ovid problematisierte paradoxe Verhältnis, in dem das Selbst ein Bild von sich zu sehen wünscht, das ihm immer einen Schritt voraus ist und sich auflöst, sobald es nach ihm greift (es begreift), wird im Dialog mit dem Medium Video als Reflexion der komplizierten (Nicht)Präsenz des Subjekts vorgeführt. Mit Benglis' Arbeit ließe sich das paradoxe *Now* des Selbst folgendermaßen fassen: *Ich sagte, also werde ich sein*.

Auch Angerer zieht diesen Nicht-Ort oder Un-Ort der Gegenwart des (Medien-) Ereignisses zur Charakterisierung des Verhältnisses von Körper und Bild heran. Auf Didier Anzieus Konzept des »Haut-Ichs« und Brian Massumis Begriff des »Affekts« gestützt, betont sie jenen Moment, der *nicht ist, aber nicht Nichts ist*.¹³⁰ Angerers Anliegen ist es, aus einer medientheoretischen und psychoanalytischen Annäherung an das nachträgliche Wirken von Ereignissen zu einem Begriff sexueller Differenz zu kommen, der sich in eben dieser Lücke *ansiedeln* lässt, an die nicht ranzukommen ist – ein Moment der eine Vergangenheit hat (ein *geworden Sein*) und eine Zukunft (ein permanentes *Werden*) aber keine Gegenwart:

Damit ist jenes Moment, das sich entzieht, benannt, das sich jedoch als Spur »unbewusst erinnert«, »füllt«, um in den Bildern seinem unbewussten Sein und seiner bewussten Ähnlichkeit nachzujagen. Eine Bewegung, in deren Wiederholung die Leere auflitzt, um sich als Bild und im Bild zu verdecken. [...] Geschlechtliche Identitäten sind dann als Bilder auf dem Hinter-/Untergrund der Körper-Spuren als Erinnerungsnarben zu begreifen. Und dieses ihr Bild-Sein verweist auf den Umstand,

130 Vgl. Angerer 1999, S. 176.

dass sie nie komplett sind, dass sie nie das sind, was sie vorgeben zu sein, wie Judith Butler es formulierte.¹³¹

Beide, Tholen und Angerer, greifen zum erklärenden Abschluss der von ihnen nachgezeichneten, komplexen und merkbar schwer zu benennenden Strukturen auf eine bildhafte Vorstellung zurück, die als eine Art illustrativer Nachweis platziert zu sein scheint: *die Videokunst*. Sie räumen dieser Sparte der Medienkunst damit einen hohen epistemologischen Wert ein, den sie zwar nicht weiter ausführen, mit dem sie sich aber in bester Tradition der von Anfang an üblichen Charakterisierungen dieses Kunstfeldes befinden.¹³² So endet Angerer mit einer parabelartigen Erzählung, die ihre Fokussierung auf die *Leere des Bildes* gleichsam mit einem Sampling verschiedenster Videoinstallationen und einem Zitat von Massumi beschließt:

Videomonitor. Menschen bewegen sich zwischen den Monitoren. Manchmal sehen sie sich in einem der Monitore, erkennen sich selbst, laufen auf sich zu. Im anderen Monitor jedoch kommt ihnen jemand anderer entgegen, oder es kommt ihnen niemand entgegen, obgleich sie auf den Schirm zugehen. [...] Und dann tritt mir eine Gestalt entgegen, die ich anzunehmen habe als die, die ich gewesen sein werde ... *in-between time after before but before after*.¹³³

Und Tholen stellt mit Bezug zu Sabine Flachs Thesen *Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen* folgende Besonderheiten dieser ästhetischen Praxis an das Ende seines Buches:

Insbesondere in der Geschichte der Videokunst, zu deren namhaften Vertretern neben Peter Campus und Dan Graham auch Vito Acconci, Tony Oursler und Bruce Nauman gehören, gewinnt mit der Frage nach dem Körper auch die Frage nach dem Ab-Ort der Kunst eine neue Gestalt. Sie führt zu einem Begriff der Medialität der Medien, der seinerseits den Begriff des Körpers nicht unberührt lässt. Drei Momente seien hier genannt: Der Körper ist nie vorgängig oder unmittelbar. Er findet seine Gestalt nur innerhalb der ihn einrahmenden kulturellen Vorbilder. Videokunst ist die sichtbare Unterbrechung des Übergangs von Abwesenheit und Anwesenheit. Und drittens erlaubt es die Videotechnik, die Zeitachsen der Vergangenheit und Gegenwart so zu manipulieren, dass die Identität des Betrachters durch den Spalt der Wiederholung (Closed Circuits) irritiert wird, und zwar so, dass die sich in überlagerten Spiegelbildern anschauende Identität des Betrachters als Effekt imaginärer Identifikationen sichtbar wird. Anders gesagt: Videokunst unterbricht den anthropomorphen Narzissmus, indem sie ihn ausstellt. Der Blick ist also nie bei sich. Das Sehen zu unterbrechen, zu verstellen, ist die Aisthesis der medialen *Kunst, die mit Einschnitten operiert*.¹³⁴

131 Angerer 1999, S. 180/181.

132 Vgl. Marshall 1976, Krauss 1976 und außerdem Lazzarato 2002.

133 Angerer 1999, S. 182.

134 Tholen 2002, S. 202, bezieht sich auf die Untersuchung von Sabine Flach (2003, bei Tholen angegeben mit 2002), Hervorhebung S.A.

Was diese Sicht auf die Körperthematik bei den namhaften Vertretern der Videokunst jedoch nicht erwähnt, ist, dass es vor allem die feministische Diskursentwicklung war, die es nötig und möglich machte, die Unmittelbarkeit des Körpers kritisch zu hinterfragen, denn die Frage, ob und wie der Körper »seine Gestalt nur innerhalb der ihn einrahmenden kulturellen Vorbilder« findet, war, wie bereits in Kapitel zwei dargelegt, konstitutiv für die feministische Repräsentationskritik. Blicke im Anschluss an die von Tholen mit Verweis auf Flach vorgetragene Argumentation also zu fragen, welche Zuspitzung die Frage nach der Nahtstelle von Körper- und Mediendiskurs erfährt, wenn die Liste der namhaften VertreterInnen erweitert und durch die Frage der *feministischen Botschaft* des Mediums Video spezifiziert wird. Aufgrund der paradoxen Verschränkbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart bot sich der Closed Circuit nicht nur dafür an, die von Tholen angeführte Frage der »einrahmenden Vorbilder« als Struktur zu reflektieren, sondern auch dafür, ganz konkrete historische Bildräume mit einer Gegenwart zu konfrontieren, die darin für Unterbrechungen, Interferenzen oder Rückkopplungen sorgte. Wenn etwa Ulrike Rosenbach und Hermine Freed mit klassischen, altmeisterlichen Bildvorlagen arbeiteten, in die sie sich mittels Video *hinein stahlen*, dann verwendeten sie die neuen Möglichkeiten des bewegten Bildes, um alte »Rahmenbedingungen« zu reflektieren und zu dynamisieren. Zum Ausgang der mit der Operationsmetapher begonnenen Frage nach einem interventionistischen Medienbegriff bleibt mir also ein letzter paraphrasierender Schritt: *Hier haben wir die Frage zu stellen: wie verhält sich der Kameramann zur Videokünstlerin? Zu ihrer Beantwortung sei eine Hilfskonstruktion gestattet, die sich auf den Begriff des Operateurs stützt, welcher von Benjamin her geläufig ist.*¹³⁵

135 Vgl. Benjamin 1977a, S. 32 (Zitat zu Beginn des Unterkapitels: Zum Verhältnis von Auge und Hand).

