

Das Verhältnis von Taktilität und Visualität in der Entwicklung zum fotografischen Sehen

Überarbeitete Version der Dissertation von 1997

**Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades in Philosophie von
Fabian Stech**

eingereicht im April 1996

**am Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften I
an der Freien Universität Berlin**

Tag der Disputation, Berlin, den 06.01.1997

Erster Gutachter Professor Dr. Gunter Gebauer

Zweiter Gutachter: Professor Dr. Dietmar Kamper

MEIN DANK GILT PROFESSOR GEBAUER FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG UND
INSPIRATION UND PROFESSOR KAMPER FÜR SEINE ZUSAGE ALS GUTACHTER.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Arbeitsschritte	9
3. Taktilität des Sehens bei Walter Benjamin	16
3.1 Das Optisch-Unbewußte	26
3.2 Historische Realität und Kamera-Realität: Benjamin versus Kracauer	41
3.3 Die Aura des Mythos – Der Mythos der Aura	48
3.3.1 Kunsthistorische Einflüsse bei Benjamin	65
3.3.2 Das wahrnehmbare Subjekt: individuelle Kontemplation versus Masse Eine historische Erläuterung	73
3.4 Benjamin und Klages	81
3.4.1 Nähe und Ferne in der Phänomenologie der Wahrnehmung von Erwin Strauss	92
3.5 Takt oder The Beat Goes On	95
3.5.1 Rhythmus als Konstruktionsprinzip in den Fotografien Rodtschenkos	99
3.5.2 Factice und Factografie	106
4. Fotografisches Sehen als Beziehung von Sehen und Nicht-Sehen	109
4.1 Jonathan Crarys Beobachter	118
4.1.1 Kritik W.J.T Mitchells	121

4.2 Die Mechanisierung des Auges	124
4.2.1 Kritik an Crombie	129
4.3 Descartes' Blinder	131
4.4 Diderots „Lettre sur les aveugles“	153
4.4.1 Das Molyneuxproblem	157
4.4.2 Diderot und das Molyneuxproblem	162
4.5 Goethe	165
5. Mythos	167
5.1 Taktilität in der griechischen Kunst	168
5.2 Die Hierarchie von Taktilität und Visualität und das transzendente Subjekt zwischen Arbeit und Denken	169
5.3 Arbeit und transzendentes Subjekt	179
5.4 Engels	188
5.5 Freud Prothesengott	190
6. Taktil und visuell in der Fotografie	194
6.1 Der Druck auf den Auslöser	198
6.2 Ça a été	206
6.3 Zusammenfassung, Literatur, Abbildungsnachweis	218

Das Verhältnis von Taktilität und Visualität in der Entwicklung zum fotografischen Sehen.

"So gilt, um ein Beispiel von dem fixen Gegensatze dieser Reflexionsbestimmungen anzuführen, das Licht überhaupt für das nur Positive, die Finsternis aber für das nur Negative. Aber das Licht hat in seiner unendlichen Expansion und der Kraft seiner aufschließenden und belebenden Wirksamkeit wesentlich die Natur absoluter Negativität. Die Finsternis dagegen, als Unmannigfaltiges oder der sich nicht selbst in sich unterscheidende Schoß der Erzeugung, ist das Einfache mit sich Identische, das Positive. Sie wird als nur Negative in dem Sinne genommen, dass sie als bloße Abwesenheit des Lichts für dasselbe ganz und gar vorhanden sei, - so dass dieses, indem es sich auf sie bezieht, sich nicht auf ein Anderes, sondern rein auf sich selbst beziehen, also diese nur vor ihm verschwinden soll. Aber bekanntlich wird das Licht durch die Finsternis zum Grau getrübt; und außer dieser bloß quantitativen Veränderung erleidet es auch die qualitative, durch die Beziehung darauf zur Farbe bestimmt zu werden."

Hegel, Logik, Bd. II. S.71.

Mr. Hyde: "He had never been photographed."

R.L.Stevenson, The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

1. Einleitung

Diese Arbeit legt den Satz "Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit, als dass diese taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht"¹ unters Mikroskop. Der Satz ist aus Benjamins Text "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" geschnitten. Ungefähr so wie Wittgenstein an seinem Schreibtisch von

¹ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften Bd. I. 2. Frankfurt am Main 1972. S. 466. Erste Fassung. Benjamin bezieht seinen Satz über das Übergreifen der Taktilität in die Visualität auf den Film und "die Chockwirkung seiner Bilderfolge". Film und Fotografie werden als Techniken der Reproduktion von Benjamin nicht eindeutig unterschieden. Die mikroskopischen Aufnahmen werden sichtbar machen, dass die taktile Komponente auch in der fotografischen Wahrnehmung Gültigkeit hat. Die "Chockwirkung der Bilderfolge" entsteht durch die Montage. Bedingung für das bewegte Bild war die Demontage der Bewegung in der Momentfotografie von Marey und Muybridge. Für die Funktion der Taktilität bei Benjamin siehe N. Bolz, Theorie der neuen Medien. München 1990. S. 67-111.

Fotografien winzige Stückchen abschnitt, bis er mit dem erzielten Ausschnitt zufrieden war², mit dem Unterschied, dass sich diese Arbeit nicht um den erzielten Ausschnitt kümmert, sondern um die abgeschnittenen Schnipsel.

Benjamins Satz ist ein solcher Schnipsel, aus dem ein Präparat hergestellt werden soll. Dabei drücken andere Texte den Satz wie Deckgläschen auf den Objektträger. Unter dem Objektträger sammelt der Spiegel das Licht, um es umzulenken und den Satz zu durchleuchten. Dabei kommt ein sehr unscharfes Bild zustande. Trotz der Unschärfe ist es jedoch nicht wertlos. "Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? - Ist eine unscharfe Fotografie überhaupt das Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen. Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?"³ Wittgenstein wendet sich gegen Gottlieb Frege, der den Begriff mit einem Bezirk vergleicht und für den ein nicht klar begrenzter Bezirk kein Bezirk ist, und der deshalb Sprache, neu und schärfer gefasst, schaffen wollte. Wittgenstein verdeutlicht mit dem Beispiel der unscharfen Fotografie, inwiefern ein solches Vorhaben, dem auch er zuerst zugeneigt war, in die Irre führt. Der Begriff des Sprachspiels funktioniert aufgrund seiner Unschärfe, und zwar wie der zu jemandem gesprochene Satz "Halt dich ungefähr hier auf" und die ihn begleitende zeigende Geste.

Ähnlich wird der Satz von Benjamin untersucht. Es wird an verschiedenen Beispielen gezeigt, wie man diesen Satz verwenden kann und was passiert, wenn man versucht sich ihn näher zu bringen. Als Vergrößerung dienen vier verschiedene Objektive oder Thesen, die aus einer unendlichen Vielfalt von Möglichkeiten ausgewählt wurden.

Die erste und kleinste Vergrößerung ordnet den Satz in das Umfeld von Benjamins Texten ein. Benjamin bezieht sich auf das Verhältnis von Taktilität und Visualität im fotografischen Sehen nur mit einigen Bemerkungen. Es gibt von ihm keinen Text der die Begrifflichkeiten genau analysiert. Folgt man der hier vorgelegten Interpretation des Verhältnisses, dann zeigt sich der Zusammenhang, in dem die Taktilität und die Visualität mit Benjamins Begriff der Aura und seiner Formulierung des Optisch - Unbewussten steht. Sein Ansatz zur Interpretation der Fotografie steht in einer Tradition, die schon früh Kunsttheorie mit ein bezieht, um sich zu inspirieren, und Denker wie Ludwig Klages rezipiert er, ohne sich ihrem Denken auszuliefern.

Das nächste Objektiv, plötzlich verdunkeln sich beide Tubusse. Schwärze, nichts ist mehr zu sehen. Sonnenfinsternis oder Wolke, das fehlende Licht im Spiegel des Mikroskops macht aufmerksam auf die Beziehung zwischen Sehen und Nicht - Sehen. Mit der nun eingestellten Brennweite soll der Mechanisierung des Auges auf die Spur gekommen und der Beziehung

² Vgl., Fania Pascal, Meine Erinnerungen an Wittgenstein. In: Rush Rees (ed.), *Recollections of Wittgenstein*. Oxford 1984. Ludwig Wittgenstein: *Porträts und Gespräche*. Frankfurt am Main 1987. S. 56.

³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*. Werksausgabe Bd. 1 Frankfurt am Main 1984. S. 280.

nachgegangen werden, die zwischen dieser Mechanisierung und der zunehmenden Bedeutung des Paradigmas des Blinden in der Philosophie und Optik besteht. Zwei grundlegende Texte dienen als Bezugspunkte: Jonathan Crary, "Techniques of the Observer" und Alistar Crombie, "The Mechanistic Hypothesis and the Scientific Study of Vision". Deutlich sichtbar wird hier die enge Verknüpfung von Epistemologie und Optik.⁴ Aber nicht nur die Optik spielt eine entscheidende Rolle als Beschränkung der Erkenntnistheorie, sondern auch der Tastsinn hatte modellhaft Einfluss.⁵

Die Mechanisierung des Sehens gipfelt in Descartes, für den Sehen durch die Parallelität mit dem Tasten ganz der ausgedehnten Substanz zugerechnet wird. Im Molyneuxproblem, das Medizin und Philosophie eng zusammenführt und die Fähigkeiten eines operierten Blinden direkt nach dem Eingriff befragt, findet eine Neubewertung statt, die auf Descartes' Beispiel des Blinden basiert.

Das dritte Objektiv öffnet dem Blick einen noch weiteren Raum. Mit seiner Hilfe wird versucht die Funktion der Begriffe Taktilität und Visualität genauer zu bestimmen. Was ist die Bedeutung der Taktilität für den Menschen im Umfeld der Entstehung der Philosophie, welches die der Visualität? Es wird gezeigt, wie beide Begriffe völlig unterschiedlichen Komplexen zuordenbar sind und doch voneinander nicht zu trennen sind. Taktilität bezieht sich auf Arbeit, während Visualität die überwachende Funktion erfüllt und sich somit auf Herrschaft bezieht. Diese Tendenz lässt sich vom Anfang der Philosophie bis hin zu Kant und Freud an Beispielen belegen.

Das letzte Objektiv richtet sich auf das Verhältnis von Taktilität und Visualität im Sehen von Fotografien. Dabei kommen die Schwierigkeiten zum Ausdruck, dieses Verhältnis anhand der Wahrnehmung einzelner Fotografien zu belegen. Es handelt sich um einen abstrakten Sachverhalt, der einen historischen Zusammenhang erläutert. Die Quantität der fotografischen Reproduktionen und die veränderte Umgehensweise mit ihnen wird als formale Bestimmung der Fotografie benutzt, die die Wahrnehmungsweise verändert.

⁴ Si l'on prend au sérieux cette fonction archétypale de la vision, on doit conclure que chaque grande mutation de l'optique a pu entraîner une transformation de la théorie de la connaissance. Et il convient d'entendre par là, non seulement l'idée qu'on s'est faite de l'établissement correct d'une vérité, mais plus profondément sans doute la manière dont on a pensé que les choses doivent se présenter à notre regard intérieur pour livrer immédiatement ou médiatement ce qu'elles sont. C'est donc bien la conception des objets du savoir qui était en question chaque fois que l'optique modifia elle-même l'objet de son investigation. Mais, en retour, la définition technique par l'optique de la vision fidèle ou trompeuse dépendait conceptuellement de l'idée générale qu'on se faisait du savoir et du chemin qui y conduit. L'histoire de la vision et celle de la connaissance se sont spontanément entrelacées." Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*. Paris 1988. S. 17/18.

⁵ Ebd., "Elle le faisait avec d'autant plus de force que la vision a toujours servi, concurremment avec le toucher, de modèle métaphorique à la connaissance théorique." Hier spricht Simon von einem metaphorischen Modell. Er geht aber in dem vorherigen Zitat wesentlich weiter, indem er die Objekte des Wissens über das Sehen konstituiert sieht. Es handelt sich also nicht nur um eine metaphorische Konstitution in der Wissen um ein Objekt beschrieben würde: "Ich sehe als", sondern das Objekt des Wissens wird durch das Sehen gebildet.

Es schließt ein Versuch an, den taktilen Aspekt des Noemas der Fotografie, das "ça a été", zu analysieren. Eines der Ergebnisse dieser Arbeit ist die Widerlegung der Interpretation des "ça a été" von Roland Barthes. Barthes macht in der Bestimmung des Noemas der Fotografie auf einen wesentlich ostentativen, d.h. taktilen Aspekt der Fotografie aufmerksam. Aber die Fotografie ist ihm vor allem Zeugnis für das Abgebildete, "das ist gewesen" oder "so ist es gewesen". Sie bezeugt vor die Wahrheit eines Sichtbaren. Insofern wurde Fotografie eine "Kantsche Technik"⁶ genannt, da sie sich in den reinen Formen der Anschauung bewegt.

Das "ça a été" steht dem "ce qui avait été une fois ne pouvait pas ne pas avoir été"⁷, d.h. dem Satz vom Widerspruch entgegen. Fotografie steht zwischen der Realität und dem Imaginären. Sie partizipiert auf eine besondere Weise an dem, was sie darstellt, und sie stellt sich diesem Dargestellten entgegen, sie nichtet es. Sie ist etwas und gleichzeitig nichts und fällt damit aus den Maschen der Kantschen Philosophie, die auf dem Aristotelischen Satz vom Widerspruch gründet, heraus. "Wenn ich also wahrnehme, dass etwas geschieht, so ist in dieser Vorstellung erstlich enthalten: dass etwas vorhergehe, weil eben in Beziehung auf dieses die Erscheinung ihr Zeitverhältnis bekommt, nämlich nach der vorhergehenden Zeit, in der sie nicht war, zu existieren. Aber ihre bestimmte Zeitstelle in diesem Verhältnisse kann sie nur dadurch bekommen, dass im vorhergehenden zustande etwas vorausgesetzt wird, worauf es jederzeit, d.i. nach einer Regel folgt; woraus sich denn ergibt, dass ich erstlich nicht die Reihe umkehren, und das, was geschieht, demjenigen voransetzen kann, worauf es folgt; zweitens dass, wenn der Zustand, der vorhergeht, gesetzt wird, diese bestimmte Begebenheit unausbleiblich und notwendig folge."⁸ Auch wenn es Kant an dieser Stelle um seine transzendente Analytik geht und er also nicht über die notwendige Logik der Erscheinungen und deren Ursache spricht, sondern über die Abfolge der Vorstellungen dieser Erscheinungen und damit über den Erkenntnisgrund, also die Voraussetzungen des Denkens, besteht doch ein Bezug zu der Umformulierung des Satzes vom Widerspruch, wie sie oben genannt wurde. Der Unterschied ist allein, dass es sich nicht um Regeln der Wirklichkeit handelt, sondern um Regeln der Wahrnehmung und Erkenntnis von Wirklichkeit. "Wenn es nun aber ein notwendiges Gesetz unserer Sinnlichkeit, mithin eine formale Bedingung aller Wahrnehmungen ist; dass die vorige Zeit die folgende notwendig bestimmt (indem ich zur folgenden nicht anders gelangen kann, als durch die vorhergehende): so ist es auch ein unentbehrliches Gesetz der empirischen Vorstellung der Zeitreihe, dass die Erscheinungen der vergangenen Zeit jedes Dasein in der folgenden bestimmen, und dass diese, als Begebenheiten, nicht stattfinden, als so fern jene ihnen ihr Dasein in der Zeit bestimmen, d.i.

⁶ "Il s'agit strictement d'un appareil kantien" Francois Wahl, *Le singulier à l'épreuve*. In: Roland Barthes et la photo: *Le pire des signes*. Cahiers de la photographie. Paris 4e trimestre 1990. S. 15.

⁷ Léon Chestov, Athènes et Jérusalem. *Un Essai de Philosophie Religieuse*. Übersetzt von Boris de Schloezer. 3e. éd. Paris 1993. S. 231.

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Werksausgabe Bd. III. Frankfurt am Main 1974. B 243, 244 / A 198, 199.

nach einer Regel festsetzen. Denn nur an den Erscheinungen können wir diese Kontinuität im Zusammenhänge der Zeiten empirisch erkennen."⁹ Die Begründung für diese von Kant aufgestellte Analogie findet sich im Satz vom zureichenden Grund. Der Satz vom zureichenden Grund stellt die Möglichkeit der Erfahrung als sukzessive sicher. Die Folge ist in der Einbildungskraft nicht als ein vorher und nachher bestimmt, in der Einbildungskraft kann durchaus eine eingebildete Ursache auf eine eingebildete Folge gründen. "Ist aber die Synthesis eine Synthesis der Apprehension (des Mannigfaltigen einer gegebenen Erscheinung), so ist Ordnung im Objekt bestimmt, nach welcher etwas notwendig vorausgehen, und wenn dieses gesetzt ist, das andere notwendig folgen müsse."¹⁰ Der Satz des Kausalverhältnisses ist der Grund der Möglichkeit von Erfahrung. Die Konstatierung dieses Kausalverhältnisses durch das "ça a été" der Fotografie scheint jedoch nicht gerechtfertigt.

Warum wendet man sich der Untersuchung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität in der Fotografie zu? Abgesehen von den textuellen und wissenschaftlichen Gründen ist mir vor allem eine Geschichte in Erinnerung, die in meiner Kindheit passierte. Eines Tages kam mein Bruder auf mich zu, nachdem er den ganzen Vormittag herumgetrieben hatte und hielt mir die Rechte zum Handschlag hin. Durch dieses ungewohnte Verhalten alarmiert, zögerte ich zuerst, da wir uns nie so förmlich Aufmerksamkeit bezeugten, und gab ihm dann doch meine Hand, um ihn zu grüßen. Er legte bei diesem Gruß etwas in meine Hand und lachte. Ich sah in meine Handfläche, die meinen Blick erwiderte. Sie enthielt ein kugelförmiges Auge, dem noch der Sehnerv anhing. Er hatte beim Schlachten zugesehen und um das Schweinsauge gebeten. Das Auge war Beweis dessen, was nur er gesehen hatte. Dieses dritte Auge spiegelte meinen Blick in meiner Hand und hat mich seitdem auf die ein oder andere Weise immer wieder beschäftigt. Eine jener Beschäftigungen ist diese Arbeit.

2. Arbeitsschritte

In einem ersten Arbeitsschritt wird die Taktilisierung des Sehens bei Benjamin dargestellt. Diese Taktilisierung lässt sich zweifach beschreiben. Einerseits ist sie eine Veränderung des Umgangs mit Fotografien. Andererseits verändert dieser Umgang die optische Wahrnehmung intern. Das Verhältnis von Taktilität und Visualität bestimmt aber auch sein Konzept des Optisch - Unbewussten seine Auffassung der Aura und sein Geschichtsverständnis. Diese Zusammenhänge werden in einzelnen Kapiteln dargestellt. Der Raum des Optisch - Unbewussten wird durch die Fotografie erst sichtbar. Er ist gekennzeichnet durch ein 'zwischen' das dem bloßen Auge und der Hand entgeht.

Auch der Aurabegriff lässt sich in seiner ganzen Ambivalenz am Verhältnis von Taktilität und Visualität festmachen. Nähe und Ferne als Tastraum und Sehraum sind an die

⁹ Ebd., B 245 / A 200.

¹⁰ Ebd., B 248 / A 202, 203.

Verschiedenheit der Gebrauchsweisen der Kunstwerke geknüpft. Insofern Benjamin das Mythische durch den Aurabegriff mit in die Fotografie hineinträgt und gleichzeitig die Fotografie als nicht-auratische-Bildform beschreibt, versucht er den Mythos zu überwinden und doch seinen utopischen Kern zu retten. Das utopische Moment ist an die Taktilisierung der Bildwahrnehmung insofern gebunden, als diese eben dem Geschichtsbild Benjamins zugrunde liegt. Im Momenthaften Aufblitzen eines Bildes von Vergangenheit wird die Gegenwart verändert und von der Vergangenheit berührt. Das Aufblitzen deutet auf die zeitliche Gebundenheit und Komprimiertheit des Bildes hin. Stabilisiert sich ein Bild, wird es Ideologie und verliert sein utopisches Moment. In der Fotografie ist dieses momenthafte Aufblitzen vorgezeichnet.

Die Geschichtsauffassung Benjamins ist auf den Begriff der Konstruktion bezogen. Genau wie das fotografische Bild konstruiert, muss auch der materialistische Historiker konstruieren. Benjamin distanziert sich von einem Geschichtsverständnis, das rekonstruiert "wie es gewesen ist". Er lässt sich somit von einer Position absetzen, die Siegfried Kracauer in seinem letzten posthum erschienenen Buch „Geschichte –Vor den letzten Dingen“ vertritt. Geschichte wird bei Kracauer in Analogie zur Fotografie stärker auf die rekonstruierende „realistische Tendenz“ festgelegt.

Die Form der internen Taktilisierung der optischen Wahrnehmung von Kunstwerken wird anhand der Rhythmisierung von Wahrnehmung, wie sie im Hinblick auf eine Industrialisierung der Sinne in der russischen Avantgarde Verwendung findet, besprochen. Der Einfluss auf Benjamin ist durch Ludwig Klages vermittelt, der für Sergei Eisensteins Montagetheorie und Alexander Rodtschenkos sogenanntes „Neues Sehen“ eine wichtige Rolle spielte.

Die Veränderung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität insbesondere in geschichtlichen Wendezzeiten soll als ein Prozess an ausgewählten Stellen der historischen Entwicklung aufgesucht werden. Die Taktilisierung des Visuellen wird bezogen auf die Entwicklung der Optik durch mechanistische Hypothesenbildung. Eine Trennung vom taktilen und visuellen Phänomen, die bei Newton und Descartes ihren Höhepunkt findet wird aufgezeigt. Wichtiges Bild dieser Trennung ist das Modell des Blinden, das als konstitutive Hilfskonstruktion immer wieder zur Erläuterung des Sehprozesses verwendet wird. Der Blinde ist mythologisch aufgeladen, schon in der Antike wird er zur Erläuterung des Sehens verwendet und hat gleichsam immer die Funktion des wirklich Sehenden, desjenigen der wie Tiresias, auch in die Zukunft sehen kann.

Die Veränderung des Verhältnisses von taktiler und visueller Wahrnehmung steht in einem Kontext des Fortschreitens der Aufklärung in der sich Apparate, technische Entwicklung und Theoriebildung reziprok beeinflussen.

Descartes entwertet die Theorie des Sehens einerseits als regressus ad infinitum in dem Sehen als Sehen des Sehens immer nur wieder auf sich selbst verwies. Er macht dabei

Gebrauch von einer vorher dargestellten Entwicklung, in der in einer mechanistischen Hypothesenbildung das Sehen in unabhängige Teilbereiche getrennt worden war, von denen letztlich nur die physikalischen Fragestellungen beantwortet wurden. Die bildverarbeitende Funktion wurde schon von Kepler in den Bereich des Wunders verbannt und somit als nicht erklärbar dargestellt. Descartes kritisiert diese Entwicklung. Er versucht die ontologische Dichotomie zwischen Welt und Sehen-von-Welt, die zu dem regressus ad infinitum führt, zu überwinden. Seine Unterteilung der Welt in zwei Substanzen, die *res cogitans* und *res extensa* führt ihn dazu, Sehen als Tasten zu erklären. Tasten ist ihm dabei Modell. Er konnte in seiner Theorie Das Sehen lies sich in seiner Theorie nur widerspruchsfrei Denken, indem er es über das Ausgedehnte mechanisch erklärte.

Das Bild als Abbildung von etwas wurde von ihm nicht über den Modus der Ähnlichkeit erklärt, sondern über eine geregelte Unähnlichkeit, d.h. als ein Zeichenprozess.

Die an die Wahrnehmung gestellten Anforderungen in geschichtlichen Wendezeiten wurden bei Benjamin als Verhältnis von Taktilität und Visualität bestimmt. In der Auseinandersetzung mit Descartes und der anschließenden Betrachtung des Molyneuxproblems wird das Verhältnis von taktil und visuell als interne theoretische Problematik in der Philosophie gekennzeichnet, die sich in der technischen Entwicklung der Fotografie nach außen kehrt.

In einem weiteren Schritt möchte ich darstellen, wie bereits der Entstehung der Philosophie als theoretischem Diskurs eine entscheidende Verschiebung Verhältnisses von Sehen und Tasten zugrunde liegt. In der philosophischen Kritik des mythischen, anthropomorphen Verständnisses von Welt wird die Verbindung von taktilem arbeitendem Subjekt, das im griechischen Götterhimmel in der Entsprechung von handwerklichen Fähigkeiten, die wiederum verschiedene historische Entwicklungsepochen widerspiegeln abgelöst. Diese Verbindung wird ersetzt durch den einen Gott als unbewegten Beweger. Philosophie installiert sich als Machtinstanz des im Logos fundierten Denkens gegenüber dem Mythos als erzählendem Denken.

Der eine Gott als unbewegter Beweger, der nicht mehr arbeiten und taktil handeln muss, sondern nur visuell herrscht und der Philosoph als sein Stellvertreter, der ebenfalls "sehend" ist und zwar im Hinblick auf die Verbindung von Sehen des Guten und Schönen, übernimmt die Stelle des arbeitenden Subjekts.

Klaus Heinrich an dessen Interpretation dieses Arbeit sich anlehnt, versucht hier materialistisch einen Entfremdungsprozess nachzuweisen, den er bis zu Kant verfolgt, bei dem die taktile, handelnde Auseinandersetzung mit der Welt, Arbeit entwertet wird und der den Prozess des taktilen als entfremdete Arbeit ins Bewusstsein verlegt.

Friedrich Engels ist Ausgangspunkt einer Reflexion des Verhältnisses von Hand und Bewusstsein, deren gegenseitige Abhängigkeit er als evolutionären Prozess interpretiert.

Daran anschließend wird Freuds Interpretation der technischen Entwicklung unter den Vorzeichen der Abhängigkeit des Menschen von Prothesen in den Blickpunkt gerückt. Auch Freud konstatiert eine Entfremdung des Menschen von einer taktilen handelnden Auseinandersetzung, hin zu einer Degradation des Körpers als Bewusstseinsmaschine.

Ein Problem dieser Arbeit ist die Konzentration auf das materialistische Verständnis der Taktilität bei Benjamin, das sich in der Betrachtungsweise durch alle Teile der Arbeit zieht. Es gibt eine primäre Verwendungsweise des Konzepts Taktilität als schlichtes Anfassen von Fotografien. In dieser Verwendung überwiegt der Gebrauchswert des technischen Bildes vor dem Kultwert anderer Darstellungstypen. Benjamin, der die Begrifflichkeit der Taktilität von Riegl und Wölfflin übernimmt, hat ein sehr begrenztes Verständnis dessen was Taktilität bedeutet. Er bezieht sich zu großen Teilen ausschließlich auf den Bezug zur Hand. Die gesamte Körperoberfläche der Haut als Projektionsfläche für Wahrnehmungsreize und Gefühle scheint nur begrenzt vorzuliegen und ausschließlich im Konzept der Zerstreuung aufzuscheinen. In weiten Teilen folgt diese Arbeit deshalb dieser Einschränkung und bezieht neuere Forschungsansätze wie den von Claudia Benthien in ihrem Buch „Haut“¹¹ vorgelegten nur am Rande mit ein. Die Arbeit beschränkt sich darauf den utopischen Rest aus Benjamins These herauszuarbeiten und wirkt durch dieses etwas krampfhaftes Festhalten an einem nicht wirklich dialektischen Verständnis von Aufklärung manichäistisch. Benjamins Kunstwerkaufsatz war, zu nicht unerheblichen Teilen als eine Kampfschrift gedacht, die sehr pointierte Thesen verwendete, um die Medien Fotografie und Film einem „revolutionären“ Verständnis zugänglich zu machen. Dennoch weist sie eine enge Beziehung zu erkenntnistheoretischen Überlegungen von Benjamin aus.

Eine zweite Verwendungsweise der Taktilität versteht sie als einen dem Sehen integrierten Prozess. Diese interne Taktilität von Wahrnehmung in Fotografien konnten nicht offen gelegt werden. Dazu wäre eine Betrachtung auf wahrnehmungspsychologischer Ebene nötig gewesen, die diese Arbeit nicht leisten konnte. Es können nur Hinweise geliefert werden.¹²

Der Prozess der Verschiebung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität wird generell beschrieben als eine Emanzipation des Menschen vom Mythos und vom theologischen Denken. In dieser Emanzipation bedient sich der Mensch, der sich selbst perfektionierenden Technik wie eines Spiegels, um das Bild seiner eigenen Schöpferkraft zurückzuwerfen. In dieser Reflektion vollendet und bestätigt sich schließlich die Emanzipation, nicht ohne schließlich erneut einen theologischen Charakter anzunehmen. Fotografie, deren Schwerpunkt

¹¹ Claudia Benthien, Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Hamburg 1999.

¹² Wahrnehmungstheoretische Untersuchungen haben gezeigt, dass der Mensch zwei voneinander unabhängige Gesichtswahrnehmungen haben kann. Es wurden in der Neuropsychologie Fälle beschrieben bei denen teilweise um den Sehsinn gebrachte Menschen Objekte in ihrem blinden Feld verorten, umgehen und greifen konnten. Dieses Phänomen wurde von Laurence Weiskrantz mit dem Begriff des "blindsight" belegt. Auch bei Tieren sind solche Fähigkeiten des "blindsight" nachgewiesen worden. Siehe dazu, Francis Crick und Christoph Koch, In: Nature von 11.5.1995. Siehe auch: Lawrence Weiskrantz, Consciousness Lost and Found. Neuropsychological Exploration. Oxford University Press, New York 1999.

augenscheinlich in der Visualität des durch das Auge vermittelten Bildes liegt, macht einen Teil dieser Entwicklung aus. Durch die Taktilisierung des Umgangs mit Fotografien im Gebrauch und das daraus hervorgehende Wesensmerkmal der Fotografie, als auch in der Visualität von der Taktilität geprägter Wahrnehmungstypus, kommt es jedoch zu einer Integration des Körpers und seiner Handlungsmöglichkeiten ins Bild. Auf dieser Stufe wiederholt sich der Prozess des scheinbar nicht entfremdeten arbeitenden Subjekts, und der utopische Kern des Mythos macht sich säkularisiert in der Fotografie geltend.

Das Verhältnis der Taktilität und Visualität in der Fotografie lässt sich auch als das Verhältnis von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit lesen. Fotografie steht in einem doppelten Spannungsfeld, der völligen Sichtbarkeit eines Phänomens, das uns beinahe ewig erhalten zu bleiben scheint, obwohl es aus Papier ist, und etwas Geheimnisvollem, das uns den Blick auf genau dieses Phänomen als ephemeres verstellt. Fotografie erzeugt ein Bild von etwas und stellt sich zwischen uns und dieses etwas. Sie ist Platzhalter. Auf der einen Seite also ihre klare technische Evidenz: Erzeugung eines Lichtbildes. Auf der anderen eine dunkle Qualität, die des Schattens.

Die Fotografin Diane Arbus beschrieb diese Schattenseite der Fotografie wie folgt: "Ein Photo ist ein Geheimnis über ein Geheimnis. Je mehr es verrät, desto weniger weiß man."¹³ Fotografie ist immer ambivalent. Zuerst ist da das Geheimnis des Objekts. Man mag ihm auf die Spur kommen, es ablichten, und doch bleibt immer ein Schleier, der das Antlitz verbirgt. Dann ist da der technische Prozess. Das Sehen wird Bild durch den Auslöser und den Prozess der Entwicklung mit seinen geheimen Verbindungslinien zur Alchemie. Nie eindeutig, entsteht in der Fotografie eine befremdliche Bewegung aus Licht und Schatten, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Sehen und Erblinden.

Die für die Fotografie gültige Ambivalenz von sichtbar und unsichtbar findet sich auch auf der biologischen Ebene des rezeptiven Organs. Die Augen funktionieren nur aufgrund der Momente, in denen sie nicht funktionieren. Ohne das Dunkle, ohne den Schatten, ohne das Unsichtbare existiert nichts Helles, kein Licht, keine Sichtbarkeit. Das Augenzwinkern und der Schlaf stellen die Funktion des Auges sicher.

Der Fotoapparat als Fortsatz und Vorsatz des Auges unterliegt dem gleichen Mechanismus. Auch die Wirkungsweise des Fotoapparates beruht auf Ambivalenz. Die Formen der Sichtbarkeit, welche er erzeugt unterliegen der Unsichtbarkeit, die seine Funktion konstituiert. Unsichtbarkeit konstituiert den Fotoapparat insofern, die Kamera in der das Bild eingefangen wird, eine dunkle Kammer, eigentlich immer noch eine Camera obscura ist. Die Entwicklung findet in einer zweiten Dunkelkammer statt. Die Unsichtbarkeit in diesen beiden Räumen konstituiert die Sichtbarkeit der Fotografie. Sie bleibt auch in den Printern für digitale

¹³ Patricia Bosworth, Diane Arbus. Eine Biografie. München 1984. S. 11.

Fotoabzüge erhalten, die analoge oder digitale Klischees in Abzüge auf Fotopapier umsetzen, obwohl der Bildschirm und seine Projektion die Unsichtbarkeit kaschieren.

In Hinsicht auf Benjamins Aufnahme der Fotografie als Reproduktionstechnik bedeutet Unsichtbarkeit, dass eine Bewegung weg vom Visuellen hin zum Haptischen oder Taktilen stattfindet.

Haptisch oder taktil muss hier gelesen werden als: 1. dem Sehen untergeordnete Funktion die: 2. Sehen gleichzeitig strukturiert und philosophiegeschichtlich an wichtigen Stellen zur Erklärung der visuellen Wahrnehmung dient und: 3. als eine Funktion die, ist man allein auf sie angewiesen, Sehen ausblendet. Das Verhältnis zwischen taktil und visuell soll deshalb mit Blick auf das Motiv des Blinden geklärt werden.

Die historische Position der Fotografie ist zum eine technische, zum anderen ist sie ein theoretisches Problem philosophisch-naturwissenschaftlicher Texten. Als Technik geht Fotografie aus der Camera obscura hervor. Doch schon diese eigentlich evidente Aussage muss relativiert werden, da nach Jonathan Crary mehr Differenzen als Gemeinsamkeiten zwischen beiden Artefakten existieren. Anhand der untersuchten Texte entsteht eine philosophische Genese der Fotografie vor ihrer eigentlichen Entdeckung als technischer Bilderzeugungsprozess. Ohne künstlich einen Teleologie zu unterstellen, geht aus den Texten hervor, dass Fotografie eine Geschichte vor der Fotografie hat.

Die Vorgeschichte und die Geschichte der Fotografie wird dabei unter dem Aspekt des geblendeten Auges gelesen. Sicher gibt es andere mögliche Lesarten aber diese zeigt die Parallelen zu erkenntnistheoretischen Entwicklungen und einer Hierarchie der Wahrnehmungen auf.¹⁴ Alle drei oben genannten Punkte werden im Hinblick auf die These untersucht, dass der Blinde, oder das Blinde zentraler Fixpunkt in der Entwicklung zum fotografischen Sehen ist und Fotografie nur unter Berücksichtigung dieser Entwicklung als spezifischer Wahrnehmungstypus verständlich wird.

Der "Blinde" und das "Blinde" fungieren im Text nicht ausschließlich als Metapher, d.h. beides wird nicht nur auf der Textebene des Sprachbildes für die Fotografie relevant. Das Blinde erscheint als Verselbstständigung des Tastsinns, die modellhaft zur Beschreibung der Funktion des Sehens generell dient. Dieses Modell hat bereits seit der Optik des Ptolemäus Gültigkeit¹⁵. Unterscheiden lassen sich, das Phänomen des Blindseins, das Phänomen des Blinden als Person, und beides wird bestimmt in Negation zum Sehen und zum Sehenden. Nur in dieser Negation scheint das Phänomen Bestand zu haben. Die Substantivierung bedeutet den Versuch, die Metapher als Begriff zu verwenden. Metaphorische und

¹⁴ Sybille Krämer, Sinnlichkeit, Denken, Medien: Von der Sinnlichkeit als Erkenntnisform zur Sinnlichkeit als Performanz. S. 24 –39. In: Der Sinn der Sinne, Schriftenreihe Forum Bd.8 Symposium. Der Sinn der Sinne. Hrsg. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Bonn, Göttingen 1998.

¹⁵ Gérard Simon, a.a.O. S. 93. Schon bei Hipparch ca. 190-120 v. Chr. taucht der Vergleich mit der Hand auf. Vgl. S. 33. Ptolemäus konzipiert das Sehen als eine Funktion der Farben, die für ihn im Gegensatz zu seinen Vorgängern essentiell sichtbar sind. Der Blick vermittelt über die Farben zu einer Berührung auf Distanz. Vgl. S. 99.

begriffliche Verwendungsweisen lassen sich nicht klar trennen. Das vermindert jedoch nicht die Funktionalität des "Blinden" für das Nachdenken über Fotografie. Der Begriff führt zu einer Interpretation, die ihn als unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis des visuellen Erkenntnisprozesses deutet.¹⁶

Fotografie erscheint auf den ersten Blick als eine Technik des reinen¹⁷ Sehens. Reines Sehen bedeutet, dass es dem Sehen nur um sich selber geht, insofern es sich nicht unmittelbar auf ein Objekt bezieht, sondern mittelbar auf die Präsentation der Erscheinung eines Objektes. Die Fotografie ist die Präsentation eines Objektes für den Sinn und erst in der Reflektion ein Objekt mit eigenen Eigenschaften. Welche der beiden Ordnungen der anderen vorausgeht, ist nicht einwandfrei festzustellen. Zeige ich jemanden ein Foto mit seinem Hund wird er einmal sagen, er sieht ein Foto, ein anderes Mal sieht er seinen Hund und sagt, "Oh mein Hund, wie schön er damals war." Ein drittes Mal beschreibt er das ihm vorgehaltene Bild mit dem Satz, "Ein Foto von meinem Hund". Ob er das Objekt Foto und seine Eigenschaften vor oder nach dem Objekt Hund und seinen Eigenschaften erkennt, ist von unzähligen Faktoren abhängig und variiert nach der Fragestellung, der Geste, der Situation, den Anforderungen an seine Wahrnehmung und seinen Erfahrungen. Reines Sehen soll das Sehen einer Fotografie genannt werden, weil das auf dem Foto präsentierte Objekt und seine Eigenschaften ausschließlich dem visuellen Sinn erscheinen und keiner anderen Wahrnehmung Halt bieten. Es handelt sich formal um einen reinen Akt des Sehens, der frei ist von anderen, auf das präsentierte Objekt bezogenen Sinneswahrnehmungen.

¹⁶ In einer Exposition ihres Forschungsprojekts benennt Noelle Batt die strikte Unterscheidung von Metapher und Begriff als ein falsches Problem. Ihrer Meinung nach wechseln Metaphern aus ihrem ursprünglichen Gebrauch zu Begriffen. Metaphern werden als Begriffe gebraucht und Begriffe als Metaphern. Vgl. Noelle Batt, *Littérature et cognition. Vers une épistémocritique?* In: *Interfaces. Image, Texte, Langage*. Université de Bourgogne. Dijon 1992. S. 22/23. Sie bezieht sich auf ein Buch von Judith Schlinger und Isabelle Stengers, *Les concepts scientifiques. Invention et pouvoir*. Paris 1991, als Referenz. Siehe auch: Isabelle Stengers (ed.), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*. Paris 1987. In diesem Aufsatzband, der Autoren aus verschiedenen Disziplinen vereint, wird der Wechsel von Begriffen in andere wissenschaftliche Bereiche dargelegt. Die Problematik Metapher und Begriff wird nicht thematisiert.

Eine weitere Rechtfertigung der Anwendung einer Metapher - die nicht nur Metapher ist - in einem wissenschaftlichen Kontext, in dem sie nicht nur als Metapher gebracht wird, bietet Nelson Goodman. Für ihn sind Metaphern an Welterzeugung ebenso beteiligt wie Beschreibungen oder Abbildungen. "Die Metapher ist kein bloß rhetorischer Schmuck, sondern eine Weise, in der wir unsere Termini vielfache Nebenaufgaben erfüllen lassen. Ob geschrieben, gemalt oder gespielt, die Fiktion trifft in Wahrheit weder auf nichts noch auf durchsichtige mögliche Welten zu, sondern, wenn auch metaphorisch, auf wirkliche Welten." Für Goodman liegen "die sogenannten möglichen Welten der Fiktion innerhalb von wirklichen Welten". Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main 1984. S. 129 ff.

¹⁷ Der Begriff des Reinen wird hier in Anlehnung an Platon gebraucht. Die wichtige Rolle die bei Platon das Reine einnimmt, beschreibt Cohen folgendermaßen: "Plato operiert mit diesen beiden Wortbildungen (Logos und Nous), und er verschärft die Gefahr, indem er die mancherlei Wendungen für das abstrakte Denken doch wieder mit den mancherlei Ausdrücken für Sehen und Schauen in Verbindung setzt. Er ermöglicht diese Verbindung selbst durch den umfassenden und genauen Gebrauch, den er vom Reinen macht. Neben dem reinen Denken gibt es bei ihm auch reines Schauen. Die Sinne werden nicht so verworfen, dass sie der Reinheit entrückt, der Kompetenz der Reinheit entblößt werden." H. Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*. Berlin 1902. S. 4-5.

Weiterhin wird bei der Fotografie die Präsentation im Gegensatz zu anderen Präsentationen eher von technischen als von menschlichen Faktoren determiniert, d.h. die Rolle, die der Apparat spielt, ist ausgedehnter als in der Malerei und Zeichnung. Die Funktion der Hand, die das sich in einer Camera obscura abbildende Bild überträgt, wird in der Fotografie substituiert durch Auswahl und Augenblick des Auslösens, das Kairos und die augenblickliche Übertragung. Diese Faktoren determinieren die spätere Behandlung in der Dunkelkammer.

Inhaltlich bestimmt sich deshalb das fotografische Sehen als rein in Hinsicht auf: 1. Sehen eines Objektes durch eine Kamera, 2. Sehen der Präsentation eines Objektes, dass sich durch die Kamera abgebildet hat.

Reines Sehen ist nicht an Raum und Zeit gebunden. Es bewegt sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der Ort der Aufzeichnung ist nicht der Ort der Wahrnehmung. Genauso wenig wie der Moment der Aufzeichnung, der des Sehens der Fotografie ist. An einem Moment im Wahrnehmungskontinuum sieht man, was andere für uns gesehen haben. Fotografien sind Platzhalter des Blicks.

3. Die Taktilität des Sehens bei Walter Benjamin

"Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Weg der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung bewältigt."¹⁸ Benjamin definiert in diesem Zitat nicht, was er unter geschichtlichen Wendezeiten versteht. Der Plural zeigt an, dass es sich um einen iterativen Prozess handelt, der sich in verschiedenen Epochen vollzieht. Benjamin bezieht diese Wahrnehmungsveränderung in geschichtlichen Wendezeiten zum einen auf seine eigene historische Situation. Beim Kunstwerkaufsatz handelt es sich um politische Kampfschrift, mit der er beansprucht Kunsttheorie für den „Faschismus vollkommen unbrauchbar“¹⁹ zu machen. Die andere Referenz ist der Bezug auf die Kunsthistoriker der Wiener Schule, die als erste die Wahrnehmungsproblematik zur historischen Situation in Beziehung setzten. Sinneswahrnehmung ist nicht nur „natürlich, sondern auch geschichtlich“²⁰ bedingt. Benjamin kritisiert, dass es Ihnen nicht gelang die Wahrnehmungsveränderung auf die „gesellschaftlichen Umwälzungen“²¹ zurück zu beziehen. Er selbst will diesen Bezug herstellen und mit Blick auf seine historische Position, die gesellschaftlichen Bedingungen des Verfalls der Aura aufzeigen.

¹⁸ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 505.

¹⁹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 438.

²⁰ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 478.

²¹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 479.

Die Aura ist bei Benjamin durch das Verhältnis der Nähe und Ferne bestimmt: die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“²². Das Verhältnis von Nähe und Ferne verschiebt sich zugunsten der Nähe, in der Benutzung durch die tastende Hand. Im oben angeführten Zitat setzt Benjamin die Gewöhnung der taktilen Rezeption gleich, die Optik aber der Kontemplation. Gewöhnung korrespondiert dem Gebrauch und der Benutzung. Wie im Kapitel über die Aura weiter ausgeführt werden wird, spielt auch in diesem Begriff das Verhältnis von Seh- und Tastsinn die entscheidende Rolle.

Die Wahrnehmung wird von Benjamin in einem dialektischen Prozess betrachtet. Durch die Quantität und die Mechanisierung der Bildherstellung verändern sich ihre Bedingungen. Sie fördern einen veränderten Umgang mit den technischen Bildern, laut Benjamin bedingt durch Gewöhnung und Gebrauch. Die Industrialisierung im allgemeinen und die Industrialisierung der Bildherstellung im besonderen stellt so neue Aufgaben an die Wahrnehmung für deren Lösung in den technischen Bildmedien gleichzeitig die Mittel der Anpassung geliefert werden. Eine Form der Anpassung an die veränderten Bedingungen ist die verstärkte taktile Rezeption. In diesem dialektischen Prozess ist die Entdeckung von Fotografie und Film einerseits ein Umschlagspunkt in der historischen Entwicklung der realistischen Abbildungsform, wie sie sich seit der Renaissance durchsetzt und andererseits nur eine Etappe im historischen Gesamtlauf.

Die taktile Rezeption erklärt Benjamin anhand der Architektur. Dabei überträgt er kunsthistorische Analysen des Verhältnisses von Taktilität und Visualität auf eine historische, gesellschaftspolitische Analyse. Da die Architektur schon immer in Zerstreung und durch das Kollektiv rezipiert wurde stellt sie den Prototyp dieses Verhältnisses dar. Ein Gebäude wird benutzt und sein ästhetischer Wert liegt in diesem Gebrauch begründet. Gewohnheit und Zerstreung sind die taktilen Komponenten, die im Gebrauch in die optische Wahrnehmung übergehen.²³ Für Benjamin hat diese Rezeptionsweise der Architektur unter "gewissen Umständen kanonischen Wert"²⁴. Er überträgt sie auf den Film und, weil er Film und Fotografie nie klar unterscheidet, auf die Fotografie.

Natürlich ist die Bestimmung der Fotografie und des Films durch den Gebrauch und ihrer Illustration durch die Architektur auch von seiner Beschäftigung mit dem Marxismus geprägt. Die zentrale Stelle aus dem Fetischismuskapitel des Kapitals zitiert Benjamin in seinen Aufzeichnungen zum Passagenwerk in einem Fragment, dass vor dem Juni 1935 erschienen ist. Am 5. Juni hatte er von Adorno eine erste Erwiderung auf das Exposé zum Passagenwerk erhalten in der ihn Adorno explizit auf den Fetischbegriff hinweist, um die Verwandtschaft und Kommunikation ihres Denkens zu unterstreichen²⁵. In einem zweiten Brief vom 2. August

²² Ebd.

²³ Vgl. ebd, S. 504.

²⁴ Ebd. S. 505.

²⁵ Ebd. S. 124. In dem Brief spricht Adorno davon, dass die „wahre Vermittlung von Gesellschaft und Psychologie nicht in der Familie, sondern im Warencharakter und dem Fetisch gelegen, dass der Fetischismus das eigentliche Korrelat der Verdinglichung sei.“

1935, der eine ausführliche Kritik des Exposé enthält, moniert Adorno jedoch das Fehlen eines direkten Verweises auf Marx: „Der Fetischbegriff der Ware muss, wie es wohl in ihrer Absicht liegt, mit den zuständigen Stellen dessen belegt werden, der ihn fand.“²⁶ Benjamin hat in dem Brief Adornos mit Bleistift angemerkt: „Fetischcharakter `Entfremdung` Schriften über Marx und Hegel.“²⁷ Zwar schreibt Benjamin in dem Exposé zum Passagenwerk, dass er an Adorno geschickt hatte, auch über Photographie, genauer gesagt über die Daguerreotypie und die Panoramen, aber das Konzept des Gebrauchs spielt ebenso wie in seiner 1931 erschienenen „Kleinen Geschichte der Fotografie“ noch keine Rolle. Vielmehr bestimmt ein soziologischer Ansatz und sein Bezug auf Gisèle Freund sein Denken. Auch wenn es auf den ersten Blick keinen direkten Zusammenhang zwischen dem Passagenprojekt und dem Kunstwerkaufsatz gibt, wie Rolf Tiedemann feststellt²⁸, sind doch die Architektur und die Definition der Reproduktionsmedien durch den Gebrauch Verbindungslinien zwischen beiden Texten. So wie für Benjamin die Pariser Passagen Bild und Ausdruck des neunzehnten Jahrhunderts sind, wird die Architektur und ihr Gebrauch Paradigma von Fotografie und Film.

Die Definition der Wahrnehmung, in der der Gebrauch das Verstehen von Bildern vermittelt, scheint dabei auch von der Marxschen Unterscheidung in Gebrauchswert und Tauschwert mitbestimmt. Benjamin verankert so den Fetischismusbegriff ohne direkten Hinweis auf dem Grund des Wahrnehmungsverhältnisses selber. Der Tauschwert einer Ware wird durch die in ihr versteckte Arbeit bestimmt und nicht durch den davon unabhängigen Gebrauchswert. So wie in der Religion die Produkte des menschlichen Kopfes selbstständige Gestalten zu bilden scheinen, „so in der Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand.“²⁹ Einzig und allein durch den Prozess der Arbeit ist es möglich den Gebrauchswert der Ware zu transformieren. Marx nennt die Verdeckung des Verhältnisses der menschlichen Arbeit in den Waren durch den Tauschwert eine gesellschaftliche Hieroglyphe, die es zu entziffern gilt und der der gleiche gesellschaftliche Charakter zukommt wie der Sprache. „...die Bestimmung der Gebrauchsgegenstände als Werte ist ihr gesellschaftliches Produkt (das der Menschen, Anmerk. d.A.) so gut wie die Sprache. Die Warenform spiegelt den Menschen den gesellschaftlichen Charakter ihrer eigenen Arbeit, als Natureigenschaften der Dinge zurück. Deshalb bedarf die Warenform wie die Sprache der Aufklärung über dieses Verhältnis und der Interpretation.“³⁰ Im ersten Kapitel des Kapitals kommt auch eine der seltenen Beschreibungen einer Gesellschaftsform vor, die nicht dieser Verhüllung unterliegt vor. Marx beschreibt einen Verein freier Menschen, der nicht mehr dem Fetischismus der Ware unterliegt. Wie bei Robinson auf seiner Insel sind alle Produkte unmittelbar Gebrauchsgegenstände.

²⁶ Benjamin Adorno Briefwechsel 1928 – 1940. Frankfurt am Main 1994. S. 147.

²⁷ Ebd. S.482. (Lesarten)

²⁸ Walter Benjamin, Das Passagenwerk. Frankfurt am Main 1983. Mit dem G.W. seitenidentische Ausgabe. Vorwort des Herausgebers. S. 12.

²⁹ Karl Marx und Friedrich Engels Werke Bd. 23. Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie. Berlin 1962. S. 86.

³⁰ Vgl. Marx Engels, Werke, Band 23. S. 86.

Diese positive Besetzung des Gebrauchswertes fließt bei Benjamin in seine Definition der Reproduktionsmedien ein. Marx stellt der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer spezifischen Verdeckung des Gebrauchswerts durch die Warenform das Christentum als entsprechende Religionsform an die Seite.³¹ Einerseits benutzt Benjamin die Fotografie um die bürgerliche Kunstrezeption anzugreifen. Durch den Begriff des Gebrauchs und seine Nähe zum marxistischen Konzept des Gebrauchswerts projiziert er andererseits in einer Analogie den religiösen Gehalt in die Medientechnik und zwar sowohl denjenigen, den die Religion selbst birgt als auch den der sich im Marxismus finden lässt.

In der "kleinen Geschichte der Fotografie" beschreibt Benjamin die Reproduktionsmethoden als "Verkleinerungstechnik". "Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und verhalfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welchen sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen."³² Einerseits wertet Benjamin den Objektcharakter der Fotografie auf. Fotografie ist, ein durch einen technischen Prozess hergestelltes Ding, ein Gebrauchsgegenstand. Fotografie und die Reproduktionstechniken verkleinern Kunst und machen so ihre Verwendung überhaupt erneut möglich. Durch die Benutzung des Gebrauchsgegenstands Fotografie wird das Kunstwerk, das als Repräsentation dem Handeln entzogen war, wieder in die Handhabung, in die Handlung integriert. Das ist die essentielle Aufgabe der Verkleinerungstechnik Fotografie. Die „Herrschaft über die Werke“, die der Mensch dank der Kamera über die großen Werke bekommt, hängt eben von der Benutzungsweise durch die Hand ab. Gleichzeitig findet eine Verschiebung vom Individuum zum Kollektiv statt. Ohne Reproduktionstechniken und ihre kollektive Rezeption finden große Werke keine Verwendung mehr. Sie werden förmlich durch die Rezeption des Kollektivs erst geschaffen³³.

Andererseits findet durch die Veränderung dieser technischen Produktionsweise in einer historischen Entwicklung des Produktionsmittels Fotografie eine Absorption des Repräsentationscharakters der Fotografie in ihren Objektcharakter statt. Wir verstehen sie im Gebrauch, einem „beiläufigem Bemerkten“, und nicht in der Kontemplation, einem „gespannten Aufmerken“³⁴, einer sich konzentrierenden Versenkung in das Kunstwerk. Das Adjektiv „gespannt“ unterstreicht die Art und Weise des kontemplativen Wahrnehmens als zielgerichtete, konzentrierte, kontrahierende, also eine Art und Weise der Perzeption, die einen Aufwand des Subjekts fordert und eine gewisse Bildung und Klassenzugehörigkeit voraussetzt. Das „beiläufige“ bringt hingegen den Zufall in die Wahrnehmung und bezieht sich auf eine ständig sich deplacierende Wahrnehmung, die ihr Vorbild durchaus in Gedichten aus den „Tableaux Parisiens“ von Baudelaires finden kann. Benjamin spricht diesen

³¹ Vgl. ebd. S. 92.

³² Ebd. Bd. II. 1. S. 382.

³³ Ebd. Kleine Geschichte der Fotografie. Bd. II. 1. S. 382

³⁴ Ebd. Bd. I. 2. 1. Fassung S. 466 und 2. Fassung, S. 505.

Zusammenhang selbst an, wenn er darauf hinweist, dass bei Baudelaire der Verfall der Aura in der Chiffre des Blicks zum Ausdruck kommt.

Die Erwartung „die dem Blick des Menschen entgegendrängt,“ wird enttäuscht³⁵ Baudelaire's Gedicht „A une Passante“ mag als Beispiel dienen.

³⁶

An eine, die vorüberging

Der Straßenlärm betäubend zu mir drang.
In großer Trauer, schlank, von Schmerz gestrafft,
Schritt eine Frau vorbei, die mit der Hand gerafft
Den Saum des Kleides hob, der glockig schwang;

Anmutig, wie gemeißelt war das Bein.
Und ich, erstarrt, wie außer mich gebracht,
Vom Himmel ihrer Augen, wo ein Sturm erwacht,
Sog Süße, die betört und Lust die tötet, ein.

Ein Blitz ... dann Nacht! – Du Schöne, mir verloren,
Durch deren Blick ich jählings neu geboren,
Wird in der Ewigkeit ich dich erst wieder sehn?

Woanders, weit von hier! Zu spät! Soll's nie geschehn?
Dein Ziel ist mir und Dir das meine unbekannt,
Dich hätte ich geliebt, und du hast es geahnt!³⁷

³⁵ Ebd. Bd. I. 2. Über einige Motive bei Baudelaire. S. 648.

³⁶ Baudelaire Les fleurs du Mal. Stuttgart 2002. übersetzt von Monika Fahrenbach-Wachendorff.
A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait,
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue,
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté.
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus dans l'éternité ?

Ailleur, bien loin d'ici! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Der zufällige Blick des Flaneurs fällt in die Augen einer flüchtigen Schönheit, die sofort von der Menge auf der Straße weiter fort gezogen wird. Dieser Augenblick liegt der Poesie des Verschwindens und Erscheinens zugrunde. Als Motiv klingt auch die Beziehung von Nähe und Ferne an. Aber anstatt des auratischen Blick-Aufschlagens der Dinge stellt der Schock in diesem Sonett das eigentliche Zentrum dar. In seinem Text: „Über einige Motive bei Baudelaire“ stellt Benjamin an dem Gedicht besonders heraus, dass auch der Körper des Flaneurs sich krampfhaft zusammenzieht „crispé comme un extravagant“, eine Lesart, die in der Übersetzung verloren geht.³⁸

Der Schock in diesem Gedicht weist ebenfalls eine Parallele zum fotografischen Prozess auf. Nachdem der Blick wie ein Blitzlicht aufscheint, fällt er in die Nacht zurück und die Schönheit verflüchtigt sich in der Masse. Wie die Belichtung eines Fotos kommt der Blick, der den Flaneur träumen lässt in einem kurzen Augenblick zu Stande. Das Auratische lässt sich nicht fixieren. Es verschwindet im fotografischen Bild, wie in der sich bewegenden Masse. „Die Masse ist die Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren wird.“³⁹ schreibt Benjamin, um den Abschnitt über die taktile Rezeption einzuleiten. So wie es sich bei dem Zusammentreffen im Gedicht Baudelaire nicht mehr um zwei Individuen handelt, sondern um einen Betrachter, der in den lärmenden Straßen der Stadt einen kurzen Blick auffängt, der sofort wieder in der Masse und der Zerstreuung verschwindet, formt sich auch die mediale Wahrnehmung auf diese Art und Weise. Die Quantität der einstürmenden Eindrücke wird in eine neue Qualität der Zerstreuung umgewandelt.⁴⁰

Das schockförmige der Wahrnehmung liegt dabei auch der Rezeption des Films zugrunde. Es findet seinen Ausdruck in der Anpassung des Arbeiters an die Gleichförmigkeit des Rhythmus' der Maschine in der Produktion und der rhythmischen Rezeption im Film.⁴¹ Doch der Schock schließt die Beiläufigkeit des Bemerkens nicht aus. Unachtsamkeit und Zerstreuung liegen der körperlichen Überwältigung durch den Schock zugrunde und somit der Zertrümmerung der Aura. Die Übung, jenes „gespannte“ Wahrnehmen korrespondiert der auratischen Perzeption. Diese wird durch den Fotoapparat abgelöst. Gleichzeitig beschreibt Benjamin eine Entwicklung, die zur Mechanisierung der Gestik des Menschen führt und die mit der Erfindung des Streichholzes in der Mitte des 19. Jahrhunderts anhebt. Das „Knipsen des Fotografen“ ist für ihn die folgenreichste Entwicklung. „You push the button, we do the rest“ wie ein Werbespot von Kodak es später formulieren sollte. Der Fingerdruck verewigt den Augenblick indem er ihm die Aura austreibt. Auch im Text über einige Motive bei Baudelaire, der den Benjamin aus dem Passagenwerk ausgegliedert hat, stellt er dem

³⁸ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 622.

³⁹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 464.

⁴⁰ Vgl. Benjamin, G. S. ebd.

⁴¹ Ebd. S. 631.

haptischen Moment des Auslösens eine optische Erfahrung an die Seite. Er spricht von der Wahrnehmung des Inseratenteils einer Zeitung als einer „Folge von Chocks und von Kollisionen“, die entstehen, wenn man sich durch ihn hindurchbewegt.⁴²

Benjamin definiert in dieser Arbeit die Aura noch in einer anderen Form, als die Vorstellungen, die sich im „*mémoire involontaire*“, um einen Gegenstand der Anschauung gruppieren. Es handelt sich also um Assoziationen und Bilder, die aus einem scheinbar beiläufigen Wahrnehmungsereignis hervorgehen. Prousts Konzept des «*mémoire involontaire*»⁴³ strukturiert dessen gesamten Roman „*A la recherche du temps perdu*“. Die Madeleine oder das Stolpern über einen Pflasterstein rufen in einem individuellen Automatismus Bilder und Assoziationen und Gefühle hervor. Das auratische Ereignis setzt Benjamin in eine Parallele zur Übung, derer man bedarf, um einen Gebrauchsgegenstand zu nutzen. Um die Aura eines Anschauungsgegenstandes zu sehen oder zu fühlen ist eine gewisse Form von Übung und Vorwissen also unabdingbare Voraussetzung, auch wenn Benjamin nur eine Analogie zwischen Anschauungsgegenstand und Gebrauchsgegenstand offen legt. Die Übung entspricht dabei der kontemplativen Wahrnehmungsweise in der bürgerlichen Kunstbetrachtung. „Die auf der Kamera und den späteren entsprechenden Apparaturen aufgebauten Verfahren erweitern den Umfang der *mémoire volontaire*; sie machen es möglich, ein Geschehen nach Bild und Laut jederzeit durch die Apparatur festzuhalten. Sie werden damit zu wesentlichen Errungenschaften einer Gesellschaft, in der die Übung schrumpft.“⁴⁴ Benjamin scheint in diesem Text mit unterschwelligem Bedauern zu konstatieren, was er im Reproduktionsaufsatz zu einem positiven Programm gewendet hatte. Diese Ambivalenz dem Aurabegriff gegenüber bleibt bei Benjamin durchgehend in Kraft.

Die Übung entspricht dem konzentrierten Aufmerken, dass er gegen das zerstreute Bemerken abzusetzen sucht. Obwohl Übung beide Komponenten enthält, die der Aufmerksamkeit während der Benutzung und die der Gewohnheit eines Gegenstandes, setzt Benjamin beide voneinander ab. Die Rezeption der modernen Medien vollzieht sich wie die der Architektur einzig durch Gewohnheit in der Zerstreuung.

Im Reproduktionsaufsatzes, der in mehreren Fassungen vorliegt, und der zuerst in französischer Übersetzung erschien, um dann nach mehrjähriger Bearbeitung unter anderem mit Blick auf eine Publikation in Russland und die Kritik Adornos in seiner jetzigen zweiten Fassung auch auf deutsch publiziert zu werden, verstärkt Benjamin die These der Wahrnehmungsveränderung durch die Verwendung von Fotografie und Film weiter. „Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind.“⁴⁵ Diese antikontemplative

⁴² Ebd. S. 630.

⁴³ Siehe dazu: Fabian Stech, Proust' Ästhetik und ihr Verhältnis zur Fotografie. In: Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medien. Wien 2000. S. 45 – 49.

⁴⁴ Benjamin, G.S. Bd. I. 2. S. 645.

⁴⁵ Ebd. Bd. I. 2. S. 466 und S. 505.

Wahrnehmungsweise wird im Film eingeübt, macht sich aber auf anderen Gebieten der Kunst bemerkbar. „Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung ist, hat in den Kinos ihren Platz. Und hier, wo das Kollektivum seine Zerstreuung sucht, fehlt keineswegs die taktile Dominante, die die Umgruppierung der Apperzeption regiert.“⁴⁶

Benjamin kennzeichnet einen Paradigmenwechsel in der Apperzeption. Das „unter der Hand“ weist einen doppelten Sinn aus. Es handelt sich um eine versteckte Veränderung und es bedeutet, dass diese Entwicklung „unter“ dem Leitmotiv „der Hand“ steht. Sie evoziert also das Taktile der Fotografie und im Film die „Chockwirkung seiner Bilderfolge“⁴⁷ von der er wenige Zeilen später spricht. Auch die oben benannte Verbindung zum Fetischismusbegriff von Marx, d. h. die scheinbare Unabhängigkeit der Produkte der Hand von der Arbeit fließt in das „unter der Hand“ mit ein. Gewöhnung und Zerstreuung werden so durch ‚die Hand‘ bei Benjamin miteinander verklammert, obwohl sie sich scheinbar einander ausschließen. Zerstreuung hat dabei eine doppelte Bedeutung auf die in einem späteren Kapitel noch eingegangen werden wird.

Die Benutzung von Fotografie und Film verändert nicht nur den handelnden Umgang mit Bildern in der Weise, dass sie überall zugänglich, berühr- und gebrauchbar werden. Sondern diese Art der taktilen Rezeption verändert intern die visuelle Wahrnehmung. Die Interpretation Benjamins zeigt, dass die Verschiebung vom visuellen Sehen in der Kontemplation zum taktilen Sehen in der Zerstreuung ein zentrales Moment in seiner Betrachtungsweise von Kunst ist und durch die strukturelle Veränderung auch seine Interpretation der Wahrnehmung von Welt überhaupt beeinflusst. Der Schock wird ebenso durch die sich verkleinernde Fotokamera ausgelöst wie durch den Film. „Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige Augenblicke und geheime Bilder festzuhalten, deren Schock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum stehen bringt“. Fotografie ist ein verkleinerndes Bild und der Apparat selbst verkleinert sich ebenfalls ständig.⁴⁸ Die taktile Geste beschränkt sich also nicht ausschließlich auf die Rezeption des fotografischen Bildes, steht doch die Herstellung durch Druck auf den Auslöser ebenfalls in einer Reihe einer Mechanisierung der Geste, auf die Benjamin aufmerksam macht. Herstellung, Rezeption und Interpretation des technischen Bildes unterliegen in Benjamins Denken denselben Bedingungen. Er betrachtet Fotografie als eine Einheit und nimmt keine implizite Unterscheidung der Fotografie als Objekt und der Fotografie als Bild von etwas vor. Der Umgang mit der Fotografie als Herstellung, Rezeption und Interpretation verändert sich, weil die historischen, die gesellschaftlichen und die Produktionsbedingungen sich verändern.

⁴⁶ Ebd. Bd. I. 2. S. 466. In der zweiten Fassung spricht er vom Film als „eigentlichem Übungsinstrument“. der Rezeption in der Zerstreuung. Vgl. S. 505.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. Bd. II.1. S.385.

Als Reproduktion von etwas ist die Fotografie immer an das Abgebildete gebunden. Sie stellt es auf die eine oder andere Art und Weise dar. Diese Repräsentation lässt sich beschreiben als die Relation zwischen Objekt, Fotografie und betrachtendem Subjekt. Sie ist auf verschiedene Weisen zugänglich, beschreibbar mit semiotischen Theorien oder durch wahrnehmungspsychologische Ansätze. Die Abbildungsrelation in der Fotografie ist weitreichend untersucht⁴⁹ und wird in dieser Arbeit außer acht gelassen, nicht weil Benjamins Ansatz der einzig brauchbare wäre, oder weil das Problem als gelöst betrachtet werden kann, sondern weil der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf dem Verhältnis von Taktilität und Visualität liegt und für dieses Verhältnis die produktive Seite der Fotografie, in der ein Foto ein hergestelltes Objekt ist, wesentlich ist. Das aus diesem Verhältnis Konsequenzen für die Abbildungsrelation in der Fotografie hervorgehen, kann und soll nicht ausgeschlossen werden.

Ist nicht das Foto als Objekt an seine Bestimmung als Foto von etwas gebunden, d.h. wenn man es seiner Funktionsweisen entledigt, ist es dann nicht derart Sinn entleert, dass eine theoretische Betrachtung überflüssig wird? Der tastende, berührende, taktile Akt zielt nicht auf ein Foto als Repräsentation. Eine Fotografie als Repräsentation schließt außer der visuellen Empfindung alle anderen Sinnesfunktionen aus. Sie können nie als über die Sinne vermittelte in Kraft treten. Ihr Bezug kann einzig in der Vorstellung stattfinden. Der Sehsinn allein vermittelt das dargestellte Objekt der Vorstellung, und an diese Vorstellung können vorgestellte Sinnesempfindungen sich anschließen. Dennoch geht für Benjamin, wie auch für seine kunsthistorischen Vordenker die Taktilität in den Sehsinn ein. Die Vorgeschichte dieser Taktilisierung soll weiter unten dargestellt werden.

Das Objekt Fotografie ist der taktilen Handhabe und den anderen Sinnen ebenso zugänglich wie alle anderen Objekte auch. Was ist also der Unterschied zwischen einer Fotografie und einem Gebrauchsgegenstand? Ein Hammer ist ein Objekt, das sich durch seine Funktion beschreiben lässt. Er enthält ein Handlungsangebot. Er ist nicht die Repräsentation von etwas, das aussieht wie ein Hammer. Dennoch kann der Hammer als Gegenstand als Repräsentation von etwas dienen. Im Museum ausgestellt, repräsentiert er den historischen Entwicklungsstand einer Gesellschaft. Die Auffassungsweise ist kontextabhängig. Doch die Bestimmung des Hammers als Repräsentation ist zweitrangig. Wesentlich ist er bestimmt durch die mögliche Umgehensweise mit ihm. Das Handlungsangebot, das uns eine Fotografie zur Verfügung stellt, ist das der Möglichkeit der Darstellung von etwas. Auch diese Möglichkeit der Darstellung ist kontextabhängig. Ein Foto von einem Tatort und ein Urlaubsfoto funktionieren jeweils abhängig von dem Kontext in dem sie benutzt werden, das eine als Beweis des Zustands eines Ortes zu einem bestimmten Zeitpunkt nach einer Tat, das

⁴⁹ Es kann auf die Schriften von Gombrich, Goodman und J.J. Gibson verwiesen werden sowie auf Barthes frühe Studien zur Semiotik der Fotografie und die Arbeiten von Christian Metz.

andere als pittoreske Repräsentation der Erinnerung an einen Ort oder als Beleg, das man diesen Ort gesehen hat. Es ist der jeweilige hinzugefügte Information, der Kontext, welcher das Urlaubsfoto zum Foto eines Tatorts machen kann und umgekehrt das Tatortfoto zum Urlaubsfoto.

Fotografie ist durch einen doppelten Rahmen beschreibbar: Der äußere Rahmen trennt dargestellte Realität und Realität und stellt gleichzeitig den Übergang zwischen beiden dar. Der innere Rahmen ist die Begrenzung, der Ausschnitt, der repräsentierten Realität. Die Verschiebung des Interpretationsschwerpunktes auf die Benutzung einer Fotografie ist dann Veränderung des Verhältnisses dieser Rahmen zueinander. Der innere Rahmen bestimmt das Handlungsangebot der Fotografie als Bild von etwas. Die Fotografie fordert dazu auf, den durch den inneren Rahmen bestimmten Bildraum in der Vorstellung zu ergänzen und so den abgebildeten Ausschnitt lebendig und mit Sinn angefüllt erscheinen zu lassen. Diesem kognitiv komplexen Akt dessen Anlass die Wahrnehmung eines Fotos ist und der Wissen, Analyse und Assoziation beinhaltet, steht der bloße Gegenstand Fotografie gegenüber, der äußere Rahmen. Die Fotografie als die Grenze zwischen Bild und Welt erfordert zuerst den taktilen Gebrauch der Papierunterlage, des Negativs oder der Buch- und Zeitschriftenseite. Zum historischen Zeitpunkt von Benjamins Analyse der Medien Fotografie und Film fand eben diese Verschiebung der Repräsentationsfunktion zugunsten von einer taktilen Rezeption der Fotografie statt. Die Repräsentationsfunktion wird dem Gebrauch unterordnet und von ihm bestimmt. In dieser Unterordnung der Repräsentationsfunktion der Fotografie unter die Taktilisierung, liegt ein Grund für die von Benjamin benannte Zerstörung der Aura von reproduzierten Kunstwerken durch den Gebrauch. Die Fotografie ist Träger dieser Zerstörung. Aber Benjamins Verhältnis zur Aura ist nicht nur in Hinsicht auf Fotografie ambivalent. Das wird sich im folgenden Kapitel zeigen. Die Taktilisierung des Kunstwerks in der Fotografie birgt im Kern eine Entwicklung, in der das technische Bild zum Träger von Handhabung und Handlung wird und in der sich die Absorption des Taktilen in das Visuelle durch eine Taktilisierung des Umgangs mit Bildern fortsetzt. Das bedeutet, dass die Möglichkeit der Bewegung innerhalb von Bildern, wie sie sich in der Vermittlung von Bildwirklichkeit und den weiteren Sinnen, vor allem der Hand, im Cyberspace entwickelt, in der Fotografie angelegt ist.

Historisch fand in den 80iger Jahren dabei etwas statt, was man Reauratisierung der Fotografie nennen könnte. Sie wurde der taktilen Handhabung entzogen und unter die Künste aufgenommen, in den Museen nur noch dem Auge nicht mehr der Hand zugänglich gemacht. Fotografen der Düsseldorfer Schule wie Andreas Gursky, Candida Höfer oder Thomas Ruff begrenzten Abzüge und limitierten Auflagen und vergrößerten die Abzüge bis an die Grenze des technisch Machbaren. Das fotografische Bild wurde einerseits der Hand entzogen. Andererseits fand in Annäherung an das Plakat eine zweite Stufe der Taktilisierung statt, in der der Betrachter vom Bild umgeben ist wie von einer realen Szenerie.

3.1. Das Optisch-Unbewusste

Fotografie präsentiert auch Unbewusstes, Ungesehenes, dem Auge nicht zugängliches. Walter Benjamin schreibt ihr, analog zur Psychoanalyse, die Funktion der Sichtbarmachung des "Optisch-Unbewussten"⁵⁰ zu. Benjamins Gleichsetzung der Technik der Psychoanalyse mit der Technik des Fotoapparates ist nur scheinbar eine oberflächliche Analogie, führt sie doch auf den unmittelbaren Zusammenhang zwischen diesen beiden Techniken der Interpretation hin und postuliert für die Kamera des Films und die der Fotografie eine theoretische Relevanz. Diese wird wieder nicht ausschließlich aus dem Sehen hergeleitet, sondern bezieht über die Raummetapher die taktile Komponente mit ein. Benjamin geht dabei so vor, dass er das „ganze sprachliche Umfeld abfragt“⁵¹. Er macht so auf eine essentielle Verknüpfung zwischen Wahrnehmung, Technik und Interpretation aufmerksam. Filmkamera und Fotokamera werden in seiner Argumentation nicht explizit voneinander geschieden. Das Optisch-Unbewusste wird sowohl in dem Aufsatz "Kleine Geschichte der Fotografie" als auch in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" gebraucht.⁵²

Die Stellen, an denen Benjamin vom "Optisch-Unbewussten" spricht, sind dem Zitat zum Opfer gefallen. Der eigentliche Kern dieses Satzes bleibt durch seine Plakatierung verborgen. Die Kamera seziert nicht nur unsichtbare, kleinste Teile und Schichten, die dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen nicht zugänglich sind, vielmehr ist ihre Art aufzuzeichnen und die Produkte dieser Aufzeichnung auch dem Träumen ähnlich. Beide Techniken, die Psychoanalyse und die Kameratechnik, machen also in ihrer Funktionsweise Dinge und Zusammenhänge sichtbar, ein "Zwischen" das sonst im Unsichtbaren vegetiert. "Ist uns schon im groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich *zwischen* Hand und Metall dabei eigentlich abspielt..."⁵³ Auch andere optische Artefakte, die Brille, das Mikroskop und Linsen machen unsichtbare Bereiche zugänglich. Doch Benjamin bezieht sich ausschließlich auf Fotografie und Film. Alle anderen optischen Hilfsmittel zergliedern die Bewegung jedoch nicht in ihre kleinsten Einheiten, wie die Fotografie es tut. Die einzelnen Phasen der Bewegung, welche in Raum und Zeit stattfindet, wären dem menschlichen Auge ohne Fotografie nicht zugänglich. Sie ist wie ein Ort, an den man vor der Erfindung der Fotografie nicht gelangen konnte.

Technische und medizinische Zusammenhänge sind der Kamera näher als andere Bildtypen. „Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik Medizin zu rechnen

⁵⁰ Ebd., S. 371. Siehe auch ders. G. S. Bd. I. 2. 1. Fassung S. 461 und 2. Fassung S. 500.

⁵¹ Ulrich Rüffer, Taktilität und Nähe. In: N. Bolz, R. Faber (Hrsg.) Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins Passagen Würzburg 1986. S. 183.

⁵² Miriam Hansen schreibt dazu, Benjamin ginge einer Differenzierung der beiden Medien förmlich aus dem Weg. Miriam Hansen, Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". In: New German Critic N.Y. 1987. Nr. 40. S. 209. Für "optical unconscious" Vgl. ebd. S. 207-212. In Hinsicht auf die Verschiebung vom Kultwert des Bildes zum Ausstellungswert spricht Benjamin ebenfalls von Fotografie und Film gemeinsam: „So viel ist sicher, dass gegenwärtig die Fotografie und weiter der Film die brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis geben.“ Benjamin G.S. Bd. I. 2. S. 484.

⁵³ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 500. Hervorhebung vom Verfasser.

pflegen – all dies ist der Kamera ursprünglich verwandter als stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt⁵⁴. Obwohl Benjamin die fotografischen Analysen von Jules Etienne Marey und Edward Muybridge nicht erwähnt, kann man davon ausgehen, dass er sich implizit auf sie bezieht. In der kleinen Geschichte der Photographie spricht Benjamin davon, dass man sich vom Gang der Leute noch Rechenschaft geben könne, aber vom „Ausschreiten“ erst durch die Fotografie und ihre Hilfsmittel weiß. Er nennt die Zeitlupe – eigentlich ein Mittel des Films und die Vergrößerung. Die wichtigsten Bilder von Bewegungsabläufen sind schon am Ende des 19. Jahrhunderts aufgenommen worden und hatten bei Muybridge und Marey zur Visualisierung des Pferdegallops des menschlichen Gangs und verschiedensten anderen Bewegungsprozessen (Vogelflug, Bewegungen eines Rochens und eines Seesterns usw.)⁵⁵ geführt. Mareys Anwendung seiner graphischen Methode zusammen mit der erhöhten Lichtempfindlichkeit der Gelatinebromemulsion und dem technischen Dispositiv des Verschlusses brachten die Chronophotographie hervor. Technische Apparaturen, wie das photographische Gewehr, die Chronophotographie auf einer fixen Platte, die Chronophotographie auf einer bewegten Platte, und die Chronophotographie auf beweglichem Film erlaubten in der Folge die wissenschaftliche Fixierung von Bewegungen.⁵⁶ In Mareys Fotografien verschwindet der Autor hinter der Wissenschaftlichkeit seiner Bilder⁵⁷. Die zentrale Funktion seiner Fotografien ist gerade, das fotografierte Phänomen aus dem Raumzeitkontext herauszulösen, um es als Bild der wissenschaftlichen Beweisführung und Analyse darzubieten. Das Bild substituiert sich in der Wissenschaft dem Phänomen, macht es mess- und interpretierbar. Durch den Indexcharakter und die visuelle Evidenz des fotografischen Bildes, kam ihm so eine ganz andere Verständlichkeit zu, als einem Text.⁵⁸ Die Zeitmessung spielte dabei eine entscheidende Rolle für die wissenschaftliche Vergleichbarkeit der Bilder⁵⁹. Die Bewegung wurde durch sukzessive Momentaufnahmen fixierbar, durch kürzeste zeitliche Unterbrechungen.⁶⁰ Ein ganz neuer Realitätsbereich wurde so der Beobachtung zugänglich gemacht wie Michel Frizot in seinem Buch über Marey festhält⁶¹. Obwohl sich Benjamins Konzept des „Optisch–Unbewussten“ in der kleinen Geschichte der Photographie vor allem auf die wissenschaftliche Fotografie bezieht, nennt er Karl Blossfelds Pflanzenaufnahmen als Beispiel. Blossfeld hatte seine systematischen Pflanzenaufnahmen

⁵⁴ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 371.

⁵⁵ Siehe dazu, Jules - Etienne Marey, *Le mouvement*. Nimes 2002. Michel Frizot, *Etienne Jules Marey, Chronophotographie*. Paris 2001. Frizot legt hier eine Studie vor, die erstmalig seine dreißig Jahre währenden Studien zu Marey zusammenfasst. Er analysiert Mareys wissenschaftliche Arbeit, die von mechanischen Aufzeichnungen der Bewegung und des Blutkreislaufs ausging. Vgl. Fabian Stech, *Let's move*. Michel Frizot. In: *Camera Austria International*. Heft 79. Graz 2002. S. 89 – 90.

⁵⁶ Siehe: Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey. Chronophotographie*. Paris 2001. S. 55 –65.

⁵⁷ Ebd. S.19.

⁵⁸ Ebd. S. 18 und S. 120.

⁵⁹ Ebd. S. 15.

⁶⁰ Michel Frizot nennt dieses Prinzip „*intermittence périodique*“, periodische Unterbrechungen. Ebd.107.

⁶¹ Frizot stellt fest, dass Mareys Chronophotographie den Status der Realität verändert. «L'observabilité par le biais de la physique, redéfinit le statut de la réalité; à travers la chronophotographie, la surface photographique inaugure un renouvellement et une extension prodigieuse du «réel» dans les années 1880.» S. 73.

ursprünglich jedoch ausschließlich für pädagogische Zwecke aufgenommen. Sie dienten ihm als Demonstrationsmaterial an der Kunstgewerbeschule in Berlin, an der er als Professor tätig war. Die Wissenschaftlichkeit dieser Nahaufnahmen ist durch den Versuch bestimmt strukturelle Ähnlichkeiten in der Natur auf künstlerische und industrielle Anwendungen zu übertragen. Für Benjamin machen diese fotografischen Bildwelten „die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable“⁶² sichtbar. „So hat Blossfeld mit seinen erstaunlichen Pflanzenfotos in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im Straußfarn den Bischofsstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornspross Totembäume, in der Webergarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht.“⁶³ In den natürlichen Formen der Pflanzen werden sakrale Formen: Säulen, Totembäume und gotisches Maßwerk sichtbar. Ohne das Benjamin in dem 1931 erschienenen Aufsatz die Unterscheidung von Kult- und Ausstellungswert schon nennen würde, scheint sie an dieser Stelle im Gegensatz von natürlichen und religiösen Formen schon durch Blossfelds Bilder zeigen die Differenz von Magie und Technik als historische Variable auf, weil das technisch-wissenschaftliche Bild in sich die Magie der religiösen Sphäre als Struktur birgt. Historische Variable ist sie, da im technischen Prozess der Bildaufnahme das Auratische aufgehoben wird und so als Akt der Interpretation sichtbar wird. Gleichzeitig handelt es sich nicht nur um einen Akt der Interpretation, sondern auch um „Urformen der Natur“⁶⁴ wie Benjamin in Rezension von Blossfeld Buch „Urformen der Natur“ schreibt. Solche Urformen sind eben gerade nicht Interpretationsbedingt. Sie sind „als Urformen in allem Geschaffenem am Werke“. In dieser Rezension stellt Benjamin Blossfelds Bildern Grandvilles Karikaturen gegenüber in denen aus den Pflanzen Menschen und Waren hervorgehen. Für Benjamin stellen beide Bildtypen die zwei Seiten einer Medaille dar. Alte Natur und neue Natur, Magie und Technik stehen sich in einem dialektischen Verhältnis einander gegenüber.⁶⁵ Ihre Differenz ist historisch bedingt. Obwohl Magie immer durch die Technik determiniert war, wird erst im fortschreitenden historischen Prozess die Differenz beider erkennbar und die Inkorporation der Magie in die Technik lesbar. In den Pflanzenaufnahmen Blossfelds ist die Differenz und die Ähnlichkeit in den sich korrespondierenden Formen festgehalten worden und die Technik wird deshalb zum Platzhalter und Indikator des historischen Prozesses.

Doch die Technik selbst ist nicht neutral, sondern gleichfalls affiziert. Als Technik ist sie, in bester dialektischer Manier, „ein geheimnisvolles Erlebnis“⁶⁶, dem eine magische Funktion zukommt. Die Aura als das „Augenaufschlagen der Dinge“ wird als magischer Prozess sogar

⁶² Benjamin, G.S. Bd. II. 1. S. 372.

⁶³ Ebd. S. 372.

⁶⁴ Benjamin, G. S. Bd. III S. 152.

⁶⁵ Susan Buck – Morss, die in ihrem Buch die Karikaturen Grandvilles auch abbildet, zeigt wie Benjamins Idee das Kulturgegenstände ein mythisches Element enthalten mit dem zentralen Thema der Vergänglichkeit zusammenhängen und belegt das dieser Gedanke auf die Analyse des Allegoriebegriffs in Benjamins Trauerspielbuch zurückgeht. Vgl. Susan Buck – Morss, Dialektik des Sehens, S. 191 – 201.

⁶⁶ Ebd.

in der Werbung verwendet: Tiere, Menschen, Babys „sehen dich an“⁶⁷. Diesem „Angesehen werden“ korrespondiert wiederum, dass „man sich nicht traute die ersten Daguerrotypen „lange anzusehen“⁶⁸ Benjamin montiert die Zitate in dieser Form, um zu zeigen, dass Fotografie selbst, als Variable und Indikator der Differenz von Magie und Technik, in ihre Synthese verstrickt ist. Obwohl die Großaufnahme die Differenz als historische Variable sichtbar macht und Fotografie als Apparatur der Zertrümmerung der Aura dient, enthält die Fotografie ein auratisches Moment, dass ihr eben aus ihrer historischen Position zuwächst. Das „Zwischen“ welches sie sichtbar macht und als technisches Bild objektiviert, kommt der Fotografie als Bildform selbst zu. "Zwischen" den verschiedenen Bewegungen, das in ihren verschiedenen Abläufen erst durch Fotografie sichtbar wird, scheint in gewissem Sinne als historischer, fotografischer und psychologischer Raum erst durch Fotografie konstituiert zu werden.⁶⁹ Benjamin betrachtete die Wissenschaftlichkeit der fotografischen Zergliederungen von Bewegung und Großaufnahme auch analog der 'Wissenschaftlichkeit' der Psychoanalyse.

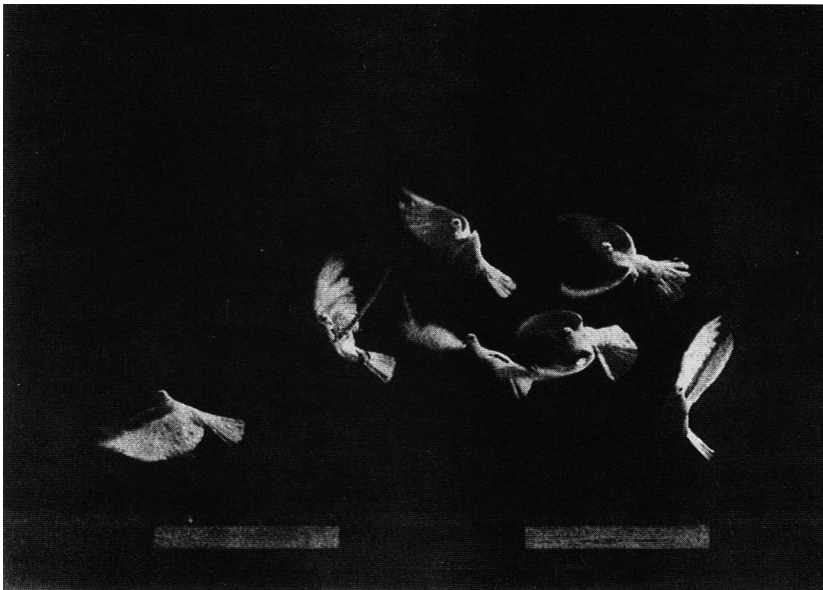


Abb. Nr. 1 Marey. Vol d'un oiseau. Chronophotographie Musée Marey. Beaune

Das Herauslösen des Einzelbildes aus dem Kontinuum, als das "Zwischen", entspricht nämlich auch der Wahrnehmung des Psychotikers, der Halluzination und des Traumes, wie Benjamin im Kunstverkaufsatz anführt. "Und so sind jene Verfahrungsweisen der Kamera ebenso viele Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung des Publikums die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers und des Träumenden zu eigen zu

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, London 1993. S. 178. "With the photographs of Muybridge or Marey undoubtedly in mind, he speaks of how the naked eye cannot penetrate movements of even the most ordinary kind." Zu Marey, siehe: *La passion du Mouvement au XIXe siècle: Hommage à Etienne-Jules Marey*. Beaune 1991. Ausstellungskatalog. Siehe auch: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie*. Berlin 1992. Ausstellungskatalog. Siehe ebenfalls die Dissertation von Marianne Schnelle, *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Diss. Bochum 1988.

machen vermag."⁷⁰ Die spezifischen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers und des Träumenden benennt Benjamin nicht weiter. Die Vermengung von Zeit und Raumkomponenten, aber auch ihre extreme Differenzierung, die in der mythischen Wahrnehmung, wie in der psychotischen und der des Träumenden eine Rolle spielen, tauchen in der Fotografie eines Blossfeld oder Marey wieder auf. Benjamin nimmt diese drei Wahrnehmungsweisen in einer instrumentalisierenden Art und Weise für sich in Anspruch, indem er sie auf das Verhältnis von Individuum und Menge anwendet. Die individuellen Formen der Wahrnehmung gehen in kollektive Formen über. Er zieht Konsequenzen aus der Benutzung der Medien Fotografie und Film im Aufkommen des Faschismus. Der Benutzung durch die faschistische Propaganda will er eine eigene Verwendung entgegensetzen.

Es ist der Technisierung zu verdanken, dass das Kollektiv die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers und des Träumenden erfahren kann. Sie führt laut Benjamin zu Spannungen, die vom Faschismus benutzt werden können und sie bieten gleichzeitig die Möglichkeit "psychischer Impfungen" gegen Massenpsychosen. Ein möglicher Impfstoff kann das "kollektive Gelächter" sein.⁷¹ Charlie Chaplin und Mickymaus dienen Benjamin als Beispiel. Dabei sind Impfstoff und Vergiftung dasselbe. Disneys Filme sind "therapeutische Sprengung des Unbewussten". Ebenso ist die "erdumkreisende Mickeymaus"⁷² Zeichen der Vermischung von psychotischer und träumender Wahrnehmung mit standardisierter Wahrnehmung von Realität. Kameras sind hier nicht aufklärerische Apparate der Bewusstmachung, sondern eine Medizin, die in der richtigen Dosis heilt, in der falschen Dosis Unheil bringt.⁷³

Benjamin vertritt die These einer Katharsis durch Fotografie und Film. Diese findet nicht visuell und individuell statt, sondern durch die Wahrnehmung werden kollektive Verhaltensweisen, wie das Lachen ausgelöst, die den Umgang mit der eigenen Situation erlauben, und das Individuum der Ideologie abspenstig machen sollen. Das Bild operiert dabei in Analogie zur Sprache, wie der Versprecher in Benjamins Beispiel dem Gespräch eine neue Dimension gibt, eröffnet auch das fotografische Bild einen neuen Blick auf die Dinge. Die Funktion der Katharsis hebt die Kamera über den bloßen Horizont der Sichtbarmachung und des Konstatierens von Fakten hinaus. "The adaption of human perception to industrial modes of production and transportation, especially the radical restructuring of spatial and temporal relations, has an aesthetic counterpart in the formal procedures of the photographic media -

⁷⁰ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 462.

⁷¹ Ebd., Dazu schreibt Adorno in einem Brief: "Das Lachen der Kinobesucher ist...nichts weniger als gut und revolutionär, sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll;" Adorno Benjamin Briefwechsel. Frankfurt am Main 1994. Brief 47. S. 171/72. Adorno macht an dieser Stelle den Schritt weg von der Aura des Kunstwerks hin zum technischen Reproduktionsmittel, das jedem zugänglich ist, nicht mit und bezichtigt Benjamin einer anarchistischen Romantik. Letztendlich versucht Adorno so die Kunst zu retten.

⁷² Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S.462. Benjamin macht in einer Anmerkung zu dem verlorenen Typoskript auf den Zusammenhang Faschismus und Disney aufmerksam: "Die Verwendbarkeit der Disneyschen Methode für den Faschismus." G. S. Bd. I. 3. S. 1045. Sinnigerweise ist Benjamins Beispiel heute noch stärker als omnipräsentes Symbol des sogenannten amerikanischen (Kultur) Imperialismus verschrien, als es bereits damals der Fall sein mochte.

the arbitrary moment of exposure in photography and the fragmenting grip of framing and editing in film."⁷⁴ Die Restrukturalisierung von räumlichen und zeitlichen Relationen gilt auch für den Zugang zum Optisch-Unbewussten. Der Zugriff auf diesen Raum verändert dessen Struktur.

"So wird handgreiflich, dass es eine andere Natur ist, die zur Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, dass an Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkter Raum ein unbewusst durchwirkter tritt."⁷⁵ Benjamin kehrt die Vorstellung des Bewusstseins als Raum um wie einen Handschuh. Das Bewusstsein (als Raummeter) wird von der Psychoanalyse erhellt wie von einer Lampe. Gleichzeitig ist der Raum durchwirkt mit Bewusstsein, mit menschlichen Wahrnehmungen.⁷⁶ Und so wie im Bewusstsein Platz ist für das Unbewusste, ist auch der Raum mit Unbewusstem ausgestattet. Mit „Bewusstsein durchwirkter Raum“ bedeutet, wir bewegen uns im Raum und erfassen Objekte in einer dreidimensionalen Struktur, in der Tast- und Gesichtswahrnehmung zusammenwirken. Dieses Erfassen ist abhängig auch von der Zeit. Nur im Nacheinander der Zeit ordnet das Bewusstsein die Erscheinungen. Mit der Kamera wird dem Auge auch der unbewusste, unzugängliche Teil klar; folglich ändert sich die Wahrnehmung. Die technischen Diapositive der Kamera Zeitlupe, Großaufnahme, Chronophotographie, sorgen dafür, dass das Taktile, und damit die grundlegende, Einheit bildende Komponente des Nacheinander, in die Optik eintritt. Abläufe, die nicht mehr fühlbar und sichtbar sind, werden visualisiert. Der unbewusst durchspinnene Raum konstituiert Raum zeitlich, denn die Dreidimensionalität des Raums wird zum Nacheinander in der Zeit. An den Fotografien von Marey wird dieser Prozess deutlich. Die raum-zeitliche Kontinuität, die in den Bewegungen nicht zugänglich sind, wird zu einem distinkten Nacheinander in der Zeit. Die zeitliche Abfolge der Einzelbilder stellt die Bewegung im Raum als Nacheinander dar. Als simultaner Ablauf war Bewegung immer sichtbar, erst ihr Nacheinander in der Zeit macht sie begreif- und analysierbar.

Für die Nahaufnahmen Blossfelds gilt eine ähnliche Relation. Die Verschiebung von fern und nah machen die Strukturen sichtbar und zeigt die magische Komponente der Pflanzen. Der Raum, als Relation von nah und fern und die Zeit als Nacheinander, definieren bei Benjamin den Begriff der Aura, auf den wir später noch zurückkommen werden. Im Moment nur soviel: Aura ist für Benjamin ein "Gespinnst" aus Raum und Zeit.⁷⁷ Der Raum ist "durchwirkt" von Unbewusstem. "Gespinnst" und "durchwirkt" weisen eine textile Struktur aus. Eine textile Struktur besteht aus Kette und Schuss. In einem feinen Gewebe verdeckt der Schuss die Kette. Die Kette bleibt unsichtbar, doch einer genauen Analyse bleibt sie nicht verborgen, denn sie konstituiert das Gewebe. Die Kamera dringt immer weiter ein in diesen

⁷⁴ Miriam Hansen, a.a.O.S.184.

⁷⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 461

⁷⁶ Zu beachten ist hier der Unterschied der beiden Fassungen. Siehe ebd., S. 499-503 und S. 460-466.

⁷⁷ Vgl. ebd., G. S. I. 2. S. 440.

unsichtbaren Bereich und die Fotografie war nur der Anfang der wissenschaftlichen Bildbenutzung, die Computertomographie in der Medizin, das Elektronentunnelmikroskop in der Physik machen ganz andere, noch miniaturhaftere Bereiche der Analyse zugänglich.

Der unbewusst durchwirkte Raum ist kein Raum des Unbewussten⁷⁸, denn dort wäre das Unbewusste verschlossen, unzugänglich abgetrennt vom Bewussten des Raumes. Das Auge und die anderen Wahrnehmungsorgane sind die bewusste Struktur, die von einer operativen unbewussten Struktur, der Kamera ergänzt wird. Aber die Kamera kann nur entdecken, was vorhanden ist. Also gibt es ein "Gewirk" aus Fäden, die als Grundlage oder Referent dessen dienen, was die Kamera entdeckt und was das bewusste Auge daraufhin wahrnimmt: die zweite oder andere Natur. Die „andere Natur“, die zu der Kamera spricht, bezieht sich zum einen auf die historische Epoche der industriellen Revolution, aus der die Kamera als technisches Dispositiv hervorgeht und nicht zuletzt deshalb entdecken kann, was dem Auge verborgen blieb⁷⁹, sie bezieht sich auf die Katharsis des Kollektivs und somit auf das kollektive Unterbewusste der Betrachter, und sie bezieht sich auf die Form, die neue Art und Weise in der maschinell gesehen wird, d.h. die Distanz von fern und nah in der Aura, sowie das Aufbrechen der Simultanität ins nacheinander der einzelnen Momente. Zentral ist dabei auch, wie oben gezeigt die Wissenschaftlichkeit der neuen Technik.

Es lässt sich jedoch vermuten, dass der Kamera ebenfalls, genau wie der Psychoanalyse eine konstruktive Funktion zukommt. In gewissem Sinne schafft die Kameratechnik jene andere Natur⁸⁰ der Dinge erst. Mithilfe der Kamera stellt sich der Mensch die Umwelt dar. Sowohl die Psychoanalyse als auch die Kamera bringen das Phänomen des Unbewussten also erst hervor; die Psychoanalyse für den "Raum" des Unbewussten und die Kamera für das Unbewusste des Raums. Benjamin verschmilzt in seiner Analogie beide Räume. Psychoanalyse ist in diesem Sinne eine Interpretationsleistung, die ihren Gegenstand erst kreiert. Projektionen, Sublimierung und Übertragung, dienen der Interpretation von "Krankheit" und entspringen doch nur einer Interpretation von Sprache und Traumbildern. Im technisch erzeugten Bild wird ebenfalls der konstruierte Sachverhalt, der Interpretation durch

⁷⁸ Rosalind Krauss stellt diese berechtigte Frage: "But what can we speak of in the visual field that will be an analogue of the "unconscious" itself, a structure that presupposes first a sentient being within which it operates, and second a structure that only makes sense insofar as it is in conflict with that being's consciousness? Can the optical field - the world of visual phenomena: clouds, sea, sky forest - have an unconscious." Rosalind Krauss, a. a. O. S. 179.

⁷⁹ Vgl. Susan Buck –Morss, *Dialektik des Sehens*. Frankfurt am Main 2000. S. 93. Buck Morss weist darauf hin das es, zumindestens im Passagenwerk keinen Bezug zu Lukás marxistischer Kategorie der „zweiten Natur“ gibt.

⁸⁰ Die illusionäre Natur des Films ist Ergebnis des Schnitts. "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 durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 458.

die Sprache zugeführt.⁸¹ „Es ist eine andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht.“⁸² Mit „Bewusstsein durchwirkter Raum und „unbewusst durchwirkter Raum“ bilden eine Einheit, die des Wachzustandes und des Traums. Beide sind nicht voneinander geschieden. Sie bilden „Modifikationen der Wahrnehmung“⁸³. Der Traum ist dem Optisch-Unbewussten ähnlich. Er ist geschaffen einzig im zeitlichen Nacheinander der Traumgestalten, auch wenn dieses Nacheinander in messbarer Zeit auf einen winzigen Augenblick schrumpft.

Der Begriff des Traums hat bei Benjamin eine spezifisch erkenntnistheoretische Färbung. In einem der wenigen, sich direkt auf den Taktilitätsbegriff Benjamins beziehenden Aufsätze schreibt Ulrich Rüffer dazu: "Dabei ist `im Traum der Rhythmus des Wahrnehmens und Erlebens derart verändert, dass alles - auch das scheinbar Neutralste - uns zustößt und betrifft. Um die Passagen aus dem Grunde zu verstehen, versenken wir sie in die tiefste Traumschicht, reden von ihnen so als wären sie uns zugestoßen.` Offensichtlich ist nicht nur das Aufwachen aus dem Traum intendiert, sondern auch angestrebt, dessen spezifische Wahrnehmungsqualitäten (Schnelligkeit, Intensität, Schockcharakter) für die Politisierung von Geschichte zu nutzen. Analog nimmt Benjamin an anderer Stelle die `Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfasst` auf, um die von ihr gemeinte `Chockwirkung` der `Politisierung der Kunst` dienlich zu machen."⁸⁴ Schockwirkung, die mit dem Erwachen einhergeht, ist eine spezifisch taktile Komponente, aber auch im Traum wird der Träumende, angestoßen und ist taktil involviert und partizipiert keineswegs nur visuell an vorbeigleitenden Bildern. Das Erwachen ist das Ziel, aber dieses Erwachen ist ein dialektisches, d.h. eines, das den Traum aufhebt und bewahrt. "Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewusstseins und der Antithesis des Wachbewusstseins?"⁸⁵ Politisierung von Geschichte bezieht sich auf die Veränderung der Ansicht, die das Vergangene als eine feste beschreibbare Einheit sieht. Sie wird dadurch ersetzt, dass "das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachenden Bewusstseins" werden soll.⁸⁶ Benjamin gebraucht die Metapher des Erwachens für den historischen Prozess, den es zu beeinflussen gilt, für den Wahrnehmungszustand, von dem das Erwachen nur eine Modifikation des Traums und des Wachbewusstseins ist und für die

⁸¹ Kennzeichnet man Psychoanalyse wie René Girard als ein Ritual, dann ließe sich die Fotografie im Vergleich von Benjamin ebenfalls als ein Ritual lesen. Vgl. René Girard, *Systeme du délire*. In: *Critique dans un souterrain*. Lausanne 1976. S. 187 ff.

⁸² Benjamin, G. S. II. Bd.1 S. 371. In der zweiten Fassung übernimmt er den Satz leicht abgeändert: „So wird es handgreiflich, dass es ein andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. S. 500. Vgl. Miriam Hansen, a. a. O. S. 209. "As Freud has altered our awareness of language, he argues, cinematic techniques such as close-ups, time lapse and slow motion photography and, above all, montage have changed our perception of the visual world".

⁸³ Heiner Weidmann *Erwachen / Traum*, In: *Benjamins Begriffe*, hrsg. Von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000, S. 341.

⁸⁴ Ulrich Rüffer, *Taktilität und Nähe*. In: N. Bolz, R. Faber (Hrsg.) *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins Passagen Würzburg* 1986. S. 185.

⁸⁵ Benjamin, G.S. Bd. V.1. S. 579.

⁸⁶ Ulrich Rüffer, a. a. O. S. 185.

Funktion dialektischen Bildes.⁸⁷ In ihm vollzieht sich das Erwachen als der Moment in dem der Traum zum Bewusstsein kommt. Das technische Medium Fotografie, das das Optisch-Unbewusste zugänglich macht, dient als Paradigma für diesen Prozess.

Die Geschichte wird wie ein Buch gelesen. Benjamin geht davon aus, dass man das "Wirkliche wie einen Text lesen kann"⁸⁸ Das Besondere dieses Textes ist es, dass er auf fotografische Weise zu verstehen ist, als Zitat.⁸⁹ Zitate geben das Historische wieder wie Bilder. Diese Bilder sind "dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt."⁹⁰ Bild ist für Benjamin "die Dialektik im Stillstand".⁹¹ Auch diese Metapher der „Dialektik im Stillstand“ lässt ahnen, dass Benjamin die wissenschaftliche Methode der Chronophotographie zum Paradigma seines Geschichtsverständnisses macht. Dialektik ist per definitionem nie Stillstand, sondern Fortschreiten von einem historischen Moment zum nächsten oder einem Argument zum anderen, die jeweils vorherigen Stadien werden dabei aufgehoben. Das Oxymoron der Dialektik im Stillstand gleicht der fixierten Bewegung der Fotografie, deren winzigste Momente zur Rekonstruktion des Bewegungsablaufs führen.

Als materialistischer Historiker ist Benjamin nicht am historischen inventarisieren interessiert. Er sucht Vergangenheit und Gegenwart zusammenzudenken. Dabei spielt ein anderes Motiv eine entscheidende Rolle. Das des Funkens des aufblitzenden Lichtmoments, das wieder auf den Fotoapparat und den Blitz verweist. Mit Blick auf ein Foto Karl Dauthendeys in der kleinen Geschichte der Fotografie spricht Benjamin von dem „winzigen Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt“ das der Betrachter dieses Bildes zwangsläufig sucht „mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so bered nistet, das wir, rückblickend, es entdecken können.“ In einem winzigen Augenblick findet sich im Bild Zukunft und Vergangenheit, Raum und Zeit vereint und das Künftige, in diesem Fall der Selbstmord, der auf dem Foto abgebildeten Frau, wird, rückblickend voraussehbar. Nicht nur, das diesem Zitat in der Beschreibung des Blicks der Frau⁹² bereits Barthes' Definition des Wesens der Fotografie als Punctum und „ça-a-été“ eingeschrieben ist, es ruft auch das Angelus Novus Bild von Paul Klee aus der 11 These über den Begriff der Geschichte in Erinnerung. Der Engel der Geschichte blickt in die Vergangenheit und wird mit dem Rücken Richtung Zukunft gedrängt. Da wo der Betrachter im Foto die Spur des privaten

⁸⁷ Siehe für eine genaue Entwicklung von Erwachen/Traum den Artikel von Heiner Heidmann mit dem gleichlautenden Titel. In: Benjamins Begriffe. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000. Bd. 1. S.341 ff.

⁸⁸ Benjamin, G. S. V. 1. S. 580

⁸⁹ Ebd. S. 595. "Geschichte schreiben heißt Geschichte zitieren."

⁹⁰ Ebd. S. 576.

⁹¹ Ebd. S. 577.

⁹² „Sie ist hier neben ihm zu sehen, er scheint sie zu halten; ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an ein unheilvolle Tiefe geheftet.“ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 371.

Untergangs sucht, blickt der Engel auf den Trümmerhaufen der Geschichte.⁹³ Die Beschreibung der Fotografie ist also eine individuelle Bebilderung von Benjamins Fortschrittskritik im Begriff der Geschichte, einen Aufsatz den er 1940 zuerst erwähnte und dessen posthume Veröffentlichung 1942 zu seinem Vermächtnis werden sollte. Die Fotografie ist Teil des Dispositivs des Fortschritts, das wir rückblickend betrachten, jenes Sturms der den Engel Angelus Novus in die Zukunft treibt. Der kurze Augenblick des „Hier und Jetzt“ den Benjamin sucht, das „Fünkchen“, taucht als Motiv häufig auf. Von den Sternen, den Funken und vom Aufblitzen ist dabei immer an exponierter Stelle die Rede.

⁹⁴ So zum Beispiel beim dialektischen Bild, dem theoretischen Herzstück des Passagenwerkes, und bei der Erklärung der unsinnlichen Ähnlichkeit. Der Bezug auf das Augenblickliche, das Verglimmende, auf das Bild, das nicht dauert, wie der direkte Blick auf die laufende Filmspule im Projektor, wie auf das Sehen jenes unendlich kleinen, letztlich unsichtbaren, Momentes des Auslösens des Fotoapparates, ist wie ein Funkenfangen. Dieses Sediment jüdischer Tradition in Benjamins Denken könnte durch Gershom Scholem vermittelt sein.⁹⁵ Schebirath ha - kelim, der Bruch der Gefäße ist die kabbalistische Lehre des Isaak Luria, von der Schöpfung des Urmenschen Adam Kadmon, der entstand, als das göttliche Licht in den Urraum strömte. Vor der Schöpfung der Welt musste Gott sich in sich selbst "zurückziehen", das ist das Zim Zum⁹⁶, um von einem Punkt aus an dem Nichts ist, die Schöpfung zu vollziehen. "Aus seinen Augen (Adam Kadmon A.d.V.), seinem Munde, aus seinen Ohren und seiner Nase sprühten die Lichter der Sefiroth."⁹⁷ Sefiroth sind in der jüdischen Mystik die 10 Urzahlen und die 22 Buchstaben des Alphabets.⁹⁸ Nur die aus den Augen entsprungenen Lichter mussten nach der Lehre des Luria aufgefangen werden. Vier von zehn Gefäßen zerbarsten beim Auffangen. "Die allgemein anerkannte orthodox kabbalistische Lesart dieser Lehre besagte, Israel sei ins Exil zerstreut, um die Funken heiliger Seelen und göttlichen

⁹³ Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. G. S. Bd. I. 2. S. 697.

⁹⁴ Vgl. ebd. V. 1. S. 591. "Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt - und nur dergestalt - vollzogen wird, lässt immer nur an dem im nächsten Augenblick schon unrettbar Verlorenen sich vollziehen."

"Ihre Wahrnehmung (die der Ähnlichkeit, A.d.V.) ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. ... Sie bietet sich dem Auge ebenso wie eine Gestirnstellation." G. S. Bd. II. 1. Lehre vom Ähnlichen S. 206. "Die Ideen verhalten sich zu den Dingen, wie die Sternbilder zu den Sternen." Ursprung des dt. Trauerspiels. G. S. Bd. I. 1. S. 214. Welche Wahrnehmungsveränderung konstatiert er hier im Hinblick auf Geschichte und Metaphysik? Aufblitzen weist auf eine technische Wahrnehmungsweise, auf die laufenden Bilder, hin, eben wieder im Hinblick auf die Montage, die Adorno für schnell vergessen hielt (Briefe) und deren ganze Auswirkung sich doch erst in der beschleunigten sich vervollkommenden Entwicklung des Clipsehens offenbart.

⁹⁵ Dag T. Anderson zeigt in seinem Aufsatz Destruktion Konstruktion, dass das Motiv des Wiederherstellens einer ursprünglichen Ordnung bei Benjamin eine wichtige Rolle spielt, weil Konstruktion nie ursprüngliche Konstruktion ist, sondern immer auch als „Erlösung“ gedacht wird. In: Benjamins Begriffe. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000. Bd. 1. S. 153.

⁹⁶ Gershom Scholem, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt am Main 1967. S. 285 ff und S. 27.

⁹⁷ Ebd., S. 291. Gleichzeitig sind sie auch Engel. Siehe, Henri Corbin, Nécessité de l'angéologie. In: Le paradoxe du monothéisme. Paris 1981. S. 130 ff.

⁹⁸ Vgl. G. Scholem, a. a. O. S. 81 ff.

Lichts, die in alle Teile der Materie gefallen sind, einzusammeln und durch fromme Taten und Gebet an jedem Ort, an dem sie eingekerkert sind, 'emporzuheben'. Ist dieser Prozess beendet oder doch im wesentlichen seinem Abschluss nahe, so erscheint der Messias, der die letzten Funken emporhebt und dadurch von selbst dem Bösen in der Welt die Lebenskraft nimmt, durch die es allein zur Wirkung fähig ist. Die Bereiche von Gut und Böse, von Rein und Unrein werden nun endgültig geschieden und berühren für der einander nicht mehr."⁹⁹

Benjamin hat nun nie ausdrücklich die Kabbala studiert, oder sich explizit auf sie bezogen. Seine einzigen Kenntnisse bezog er aus Gesprächen mit Gershom Scholem. Scholem, der als einer der ersten die Kabbala wissenschaftlich erforschte, kann nicht erklären, wieso Benjamin mindestens zwei Personen gegenüber äußerte (Adorno und Rychner), die erkenntnistheoretische Vorrede zum Trauerspielbuch sei nur zu verstehen, wenn man in kabbalistischen Schriften bewandert sei.¹⁰⁰ Auch wenn Scholem diese Aussage unverständlich war, so ist sie doch ein Hinweis darauf, dass ein solches Motiv der Sterne und Funken noch bis in die späten materialistischen Schriften hinein eine Rolle gespielt haben könnte. Im Zusammenhang mit dem dialektischen Bild kommt Benjamin immer wieder in die Nähe dieses Motivs und es hat immer die Konnotation des „rettenden Eingriffs“.¹⁰¹ Das Motiv des Funkens verweist auf die Fotografie und den Film, die wie gezeigt werden soll, als visueller Partikel der Theorie vom dialektischen Bild zugrunde liegen.

Das dialektische Bild markiert verschiedene Umbruchpunkte in Benjamins Denken, laufen doch in ihm die Entwicklungslinien von einem jüdisch geprägten Messianismus zu einer materialistischen Geschichtstheorie zusammen. Die Aufnahme des Bildes von den Funken bestätigt eine solche Lesart. Das dialektische Bild bringt aber auch das Denken in Bildern und in Begriffen zusammen. Ersteres beruht auf einem augenblicklichen intuitiven Erfassen letzteres auf einer sukzessiven Analyse. Wie Ansgar Hillach feststellt, verklammert Benjamin gleichfalls „das Problem historischer Differenz im Gegenwärtigen (in den Zeugnissen der Vergangenheit) mit der Ereignisstruktur der Wahrnehmung“¹⁰². Dabei kommt es zu einer Symbiose aus Bild- und Textverständnis, denn Benjamin benutzt beide gleichwertig. Dennoch überträgt er modellhaft die Bildwahrnehmung auf die Textwahrnehmung und nicht

⁹⁹ Ebd. S. 340.

¹⁰⁰ Vgl. Gershom Scholem, Walter Benjamin - Die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt am Main. 3. Auflage 1990. S. 158. Vgl. auch S. 259-260. Scholem berichtet hier von der Widmung Benjamins für sein Exemplar des "Der Ursprung des deutschen Trauerspiels": "'Gershom Scholem in die Ultima Thule seiner kabbalistischen Bücherei gestiftet.' Als ob das Werk doch eben irgendwie in eine kabbalistische Bücherei gehöre. Hielt er vielleicht dafür, das die Berührung mit Gedanken der kabbalistischen Sprachtheorie, wenn auch durchaus verfremdet, für mich auf der Hand liegen sollte und keiner Auseinandersetzung bedürfte - was in gewisser Hinsicht zutrifft -, oder hat er sich ein Versteckspiel mit mir erlaubt? Erlag er der Versuchung zu einem bisschen Flunkerei, oder wollte er den Vorwurf der Unverständlichkeit, den wenige Seiten in seinem Schrifttum näherlegen mussten als diese Einleitung, durch Rückbeziehung auf noch Unverständlicheres, als welches die Kabbala ihnen erscheinen musste, verschlüsseln? Ich weiß es nicht." S. 158.

¹⁰¹ Dag T. Anderson, Benjamins Begriffe. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000. Bd. 1. S. 153.

¹⁰² Ansgar Hillach, Dialektisches Bild. In Benjamins Begriffe. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000. Bd. 1. S. 191.

umgekehrt, denn das Problem der historischen Differenz liegt eben gerade dem fotografischen Zeugnis zugrunde. Letztlich ließe sich verkürzt sagen, dass die historische Differenz ihren Ausdruck gerade in der Aura und deren Verhältnis von nah und fern findet. Dieses Verhältnis definiert sich sowohl zeitlich als auch räumlich. Die Anwesenheit des mythischen Bezuges in der kontemplativen Wahrnehmung des Kunstwerks sieht Benjamin durch das technische Bild zerstört. Deshalb kommt der taktilen Wahrnehmung in der Fotografie und im Film gerade der erlösende, messianische Aspekt zu. Erlöst wird die, durch die Produktionsmittel und die Eigentumsverhältnisse instrumentalisierte kontemplative Wahrnehmung, von ihrer kontemplativen, individuellen funktionsweise, die aus ihrer historischen Situation resultiert. Das einzelne Kunstwerk steht nicht mehr dem einzelnen Betrachter gegenüber. Massenhafte Reproduktionen werden von einer Masse von Menschen rezipiert, in einem Kontinuum, das der räumlichen Wahrnehmung von Architektur analog ist. Die Technik schafft dabei einen Wahrnehmungszustand, der dem Träumen und dem Unbewussten nicht unähnlich ist.

Das dialektische Bild bezeichnet, so merkwürdig es auch scheinen mag, ebenfalls den Übergang zwischen Theorie und Praxis innerhalb der Benjaminschen materialistischen Geschichtsschreibung. Sie wird eingeleitet durch das Verständnis des Wirklichen als Text und des Texts als Wirklichkeit, der in Form eines Bildes einem visuellen Impuls gleicht. Dabei ist es die Vergangenheit selbst, an der Text und Bild partizipieren, die förmlich als eigenständige Entität ohne Vermittlung, die Gegenwart verändert und sie aus ihrer stabilen Lage, aus dem Lot bringt. "Die materialistische Geschichtsdarstellung führt die Vergangenheit dazu, die Gegenwart in eine kritische Lage zu bringen."¹⁰³

Auch hier findet sich eine Parallele zur Auffassung des Buchs im Judentum und in der Kabbala. Dem Text wird dort Wirkmächtigkeit über die Realität zugesprochen. Benjamin nimmt implizit diesen Gedanken auf und wendet ihn auf die materialistische Geschichtsschreibung an.¹⁰⁴ Für ihn ergeben sich die Bilder im Verfahren der Assemblage oder Montage. Wichtig ist, dass sie Bilder aus dem Bereich der Sprache sind und doch Bilder bleiben. Das die Bilder aus dem Bereich der Sprache stammen, bedeutet nicht, dass es sich um Metaphern handelt. Vielmehr sind es Beschreibungen, Zitate oder historische Analysen, die durch Montage ein Bild ergeben, das einen historischen Zusammenhang offenbart. Text

¹⁰³ Benjamin, G. S. Bd. V.1. S. 588.

¹⁰⁴ Siehe dazu seine geschichtsphilosophischen Thesen, in denen er für eine Inanspruchnahme der Theologie durch den Materialismus wirbt (1.These). G. S. II. 1. S. 693. Massimo Cacciari weist in seinem Buch "Icônes de la loi" auf einen ähnlichen Zusammenhang zwischen Buch und Realität bei Rosenzweig hin. Diesem gehe es um ein Hinausschreiten aus dem Buch "ins Leben. " ...mais parce que toute attente transcende l'époque du livre, qui est celle de l'exil et de l'image." Und zwar ist diese Epoche des Bildes und des Exils notwendig als Abstand des Hier und Jetzt zum Zukünftigen. "Dieses Buch (Rosenzweigs Stern der Erlösung A.d.V) ist - wie alle Bücher - in der Shebirath ha-kelim". Könnte das auch für Benjamin gelten? Cacciari referiert weiter Rosenzweig "Diese Tür führt säuberlich vom Buch zu dem, was nicht mehr Buch ist; sie führt vom Augenblick, vom Salbadern, zum Augenblick, der die Grenzen des Bildes überwindet und direkt in das Gesicht Gottes sieht, die Epochen der Welt. Aber dieser Augenblick, auch wenn er im Leben ist, wenn er im Leben eröffnet wurde und nicht im Schlupfwinkel der Esoterik, ist absolut außerhalb der Grenzen des Buches.... Götzendienerisch sind nicht die notwendigen Bilder, Götzendienerisch ist das Buch, das vorgibt jenseits einer solchen Schwelle zu sprechen, sprechen da wo es in Ohnmacht fallen muss." Massimo Cacciari "Icônes de la loi". Übersetzt aus dem Italienischen von M. Raiola. Paris 1990. S. 34. (Übersetzt ins Dt. v.V.)

und Bild werden zu einer nicht auflösbaren Einheit verknüpft.¹⁰⁵ In dem 1933 von Benjamin geschriebenen Text zur Theorie der "unsinnlichen Ähnlichkeiten" stellen Schrift und Laut nicht mehr nur konventionelle Bezeichnungen vor, sondern funktionieren vielmehr wie Bilder durch Ähnlichkeit.¹⁰⁶ "So ist der buchstäbliche Text der Schrift der Fundus, in dem einzig und allein sich das Vexierbild formen kann. So ist der Sinnzusammenhang, der in den Lauten des Satzes steckt, der Fundus, aus dem erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu aus einem Klang zum Vorschein kommt."¹⁰⁷ Benjamin stellt die Schrift und Sprache dabei in den Zusammenhang des Vorhersagens von Zukunft, der Hellseherei. Das mimetische Vermögen hat sodann eine Nähe zur Geschichte, die doch letztlich immer der Vorhersage von historischen Prozessen dient. Auch in diesem Text bedient sich Benjamin des Zeitmaßes aus dem die Ähnlichkeiten hervorblitzen. Das geschieht in der Unterbrechung des Kontinuums der Zeit. „Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, welche von diesem Vorgang sich kaum trennen lässt, wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluss der Dinge hervorblitzen. So teilt das profane Lesen – will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen – mit jedem magischen dies: dass es einem notwendigen Tempo oder vielmehr einem kritischen Augenblicke untersteht, welchen der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen.“¹⁰⁸ In Schrift, Sprache und Bild ist es die momentane Fixierung der Zeit, die ein erlösendes, weil verstehendes Zeichen setzt. In der Zeitlichkeit, im Aufblitzen bewahrt Benjamin damit ebenfalls ein taktiles Element.

Das mimetische Vermögen, als Spiel und körperliche Nachahmung ist in Benjamins Theorie der unsinnlichen Ähnlichkeit in den Prozess des Lesens integriert. Deshalb spricht er vom gefährlichen Moment, der beim Lesen oder Sehen von dialektischen Bildern eine Rolle spielt. "Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt"¹⁰⁹. Die Theorie versucht dialektisch durch die Korrespondenz von Bild und Sprache die magische Ebene auch als historischen Abschnitt in den Akt des Verstehens und

¹⁰⁵ Natürlich gehört in diesen Kontext Benjamins Wiederaufnahme seiner philosophischen Analyse der Allegorie im Trauerspielbuch und der Versuch diese Analyse für das Passagenwerk nutzbar zu machen. Vgl. Burkhard Lindner, Allegorie. In: Benjamins Begriffe. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt am Main 2000. Bd. 1. S.67 ff. Lindner erläutert, dass auch im Allegorie Begriff Benjamins, Sprache eine bildhafte Tendenz hat. Grundlage dieser Tendenz ist das fragmentarische, zerstückelte und aus dem Kontext gerissene der Schrift im Barock. Siehe auch Susan Buck Morss, Dialektik des Sehens. Laut Morss belegt Benjamin, dass das theologische Denken in der Barockallegorie Vorrang hat und kritisiert ihren Idealismus. Die letzte Negation der Allegorie liegt darin, dass sie letztlich vom Begriff der Geschichte Abstand nimmt, um zur Auferstehung zu greifen. Vgl. S.215 – 219.

¹⁰⁶ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 207 ff. Vgl. auch G. Gebauer und Christopf Wulf, Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Hamburg 1992. S. 374 ff.

¹⁰⁷ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 209.

¹⁰⁸ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 210.

¹⁰⁹ Ebd., G. S. Bd. V. 1. S. 578.

Interpretierens hinüber zu retten. So subsistiert gleichfalls der eschatologische Aspekt von Sprache als Heilmoment in einer durchaus materialistischen Geschichtsschreibung. Die Gleichbehandlung von Sprache und Bild zeichnet bei Benjamin dabei bereits den „pictural turn“ vor, der die Philosophie am Ende des 20. Jahrhunderts bestimmen sollte.

Die Verknüpfung von Text und Realität bedeutet, dass der Text eine Wirkung auf die Realität zeitigt. Die Verbindung von Text und Realität entspricht der Verknüpfung von Theorie und Praxis. Lesbarkeit von Realität ist für Benjamin somit keine Metapher. Das Funktionsprinzip der Fotografie, die einen Augenblick aus dem zeitlichen Kontinuum fixiert, korrespondiert dem Mechanismus des Lesens. Es ist also nicht erstaunlich das Benjamin in einem Entwurf des Baudelairetextes, die Überlieferung der bürgerlichen Gesellschaft mit einer Kamera vergleicht, die auf sie gerichtet ist. Text und Bild sind austauschbar aufeinander bezogen. "Der bürgerliche Gelehrte schaut hinein, wie der Laie tut, der sich an den bunten Bildern im Sucher freut. Der materialistische Dialektiker operiert mit ihr. Er mag einen größeren oder kleineren Ausschnitt aufsuchen, eine grellere politische oder eine gedämpftere geschichtliche Beleuchtung wählen - am Ende lässt er den Schnappverschluss spielen und drückt ab."¹¹⁰ Wenn Geschichtsschreibung mit dem Mittel des dialektischen Bildes funktionieren soll, das aufgrund der Montage von Texten Funken schlägt und bis in die gegenwärtige Realität hineinwirkt, und Benjamin den magischen Anspruch der Schrift nicht ausblendet, ihn vielmehr nur umformt, dann ist dieser magische Anspruch bewahrt im Versuch das fotografische Bild als Paradigma der Geschichtsschreibung zu nutzen.

Frage ist, ob Fotografie bei Benjamin allein als Metapher zu gelten hat oder ob man ihr einen wirklich paradigmatischen Charakter in seinem historischen Konstruktionsprozess zuweisen kann. Hubertus von Amelunxen versucht in einem Aufsatz über Benjamin und dessen Auffassung der Allegorie nachzuweisen, dass sich in Benjamins Verständnis von Sprache und Fotografie Gemeinsamkeiten finden lassen, mehr noch, Benjamins magisches Verständnis von Sprache muss in Analogie zur Fotografie gelesen werden. "Le langage et la photographie ont une parenté d'essence: à la tendance du langage de suspendre l'instant dans le temps et l'espace - perpétuer le donné dans sa négation- correspond la reproduction technique de l'instant dans la photographie. Le langage et la photographie sont tous les deux essentiellement marqués par la négation. Pour Benjamin l'essence du langage possède une origine divine tandis que la photographie par contre émane de l'esprit positif du XIXe siècle. Ce que le langage postbabélien dans sa double structure de signes arbitraires n'est plus capable de réaliser, c'est-à-dire de nommer l'origine dans le nom sans la signifier, semble être traduit par analogie dans la photographie."¹¹¹ Amelunxen konstatiert eine Analogie, die für Benjamin in seiner späten Erkenntnistheorie eine bedeutende Stellung einnimmt. "L'allégorie

¹¹⁰ Norbert Bolz, a. a. O. S. 72 ff. S. a. Benjamin. G. S. Bd. I. 3. S. 1165.

¹¹¹ Hubertus von Amelunxen, Walter Benjamin et la conception de l'allégorie. In: Revue de sciences humaines. Lille LXXXI, 210 avril, juin 88. S. 14.

tient à deux attributs essentiels, fondateurs: son orientation sur le visuel et la temporalité qui lui est inhérente. Cette structure duelle de l'allégorie, telle que Benjamin la fait ressortir judicieusement et avec perspicacité dans l'œuvre de Baudelaire n'est rien d'autre, par analogie, que l'essence temporelle et ontologique de la photographie."¹¹² Sieht man sich diese Analogie zwischen der Allegorie und der Fotografie genauer an, dann wird klar, warum für Benjamin die Fotografie eine so zentrale Bedeutung hat: Sie wird in seinem Versuch einer Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zu dem Faktor, der in der Geschichte des Barock dem Begriff der Allegorie zukam. Wie Amelunxen zeigt, entbehrt auch die Fotografie nicht eines magischen Gehaltes, obwohl sie als Erfindung des 19. Jahrhunderts aus dessen positivistischem Geist hervorgeht.

Wollte man die "Kunst des Zitierens ohne Anführungszeichen zur höchsten Höhe"¹¹³ bringen, dann bestände kein Zweifel mehr, dass auch die Historiker wie "die Schriftsteller - ans Photographieren gehen"¹¹⁴ müssten. Was Benjamin im Aufsatz "Der Author als Produzent" noch im wörtlichen Sinn meint, die Aufforderung zu fotografieren, wird in den erkenntnistheoretischen Fragmenten im übertragenen Sinne angewendet auf die Schrift.

Die politische Fundierung gibt Benjamin jedoch zu keiner Zeit auf. Mit und durch Fotografie wird die Kunst im Politischen, anstatt im Ritual fundiert.¹¹⁵ Im dialektischen Bild ist das ebenfalls so. Es konstruiert Geschichte, anstatt sie zu rekonstruieren, und somit bezieht es sich in einem aktiven Prozess auf das Politische. Das "Erwachen" ist direkt von dem dialektischen Bild abhängig. Es kennzeichnet den qualitativen Umbruchpunkt: "In diesem Augenblick ist es, dass der Historiker an ihm (dem Traumbild) die Aufgabe der Traumdeutung übernimmt."¹¹⁶

Benjamin legt seiner Erkenntnistheorie einen visuellen Partikel zugrunde. Dieser visuelle Partikel gleicht dem in einem Fotoapparat produzierten Bild. Allerdings versucht er mit der Sprache Unsichtbares zu beschreiben. Er benennt es nicht direkt. Das bildliche Konstruktionsprinzip geht in seine eigenen Textmäander ein. So funktioniert noch die "Fotografie der Texte", indem nicht das Bild direkt wirkt, sondern nur die Dyade Bild und Bild wird zum Funken der Erleuchtung, des Auftauchens der Geschichte in einem Augenblick, um gleich wieder zu versinken. Er fotografiert gleichsam Texte und montiert sie

¹¹² Ebd., S. 23. In Allegorie und Photographie, Untersuchungen zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Diss. Mannheim 1992. S. 23. schreibt Amelunxen: "In der Photographie zeigt sich das 19. Jahrhundert als Zeitalter der zur Ware entseelten Natur wie in der barocken Allegorie sich die 'gottverlassene' und 'totverfallene' Natur offenbart."

¹¹³ Benjamin, G. S. Bd. V. 2. S. 572.

¹¹⁴ Walter Benjamin, Der Author als Produzent. G. S. Bd. II. 2. S. 693. Valéry sagt in seiner von Hubertus von Amelunxen abgedruckten Rede zur Photographie das gleiche: "Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi même, s'inscrire; et il faut bien reconnaître qu'en fait, le développement de ce procédé et de ses fonctions a pour conséquence une sorte d'éviction progressive de la parole par l'image." Paul Valéry, Discours lors du 'Centenaire de la Photographie'. 7. Janvier 1939. Prononcé à l'Institut de France, Imprimerie Nationale, Paris 1939. Abgedruckt in Anhang von Hubertus von Amelunxen, Allegorie und Fotografie. Mannheim 1992.

¹¹⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 482.

¹¹⁶ Ebd., Bd. V. 1. S. 580.

zu neuen Zusammenhängen. Dazu nimmt er sie aus dem vorgegebenen Textkörper heraus, wie man ein Bild aus der Realität schneidet. Sein Auge wird ihm zu einer Kamera. Es sieht nicht nur den Text und mit ihm die Realität, es transformiert sie auch. Der Text wird zum "Vexierbild". Der Konstruktion eines solchen Vexierbildes geht jedoch die Destruktion voran. "Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhaltes auf strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine 'Rekonstruktion' nennt. Die 'Rekonstruktion' in der Einfühlung ist einschichtig. Die 'Konstruktion' setzt die 'Destruktion' voraus."¹¹⁷ In Benjamins Polemik gegen Renger Paetsch und dessen visuelle Interpretation des Stils der Neuen Sachlichkeit, die er in der "Kleinen Geschichte der Photographie" ausführt, stößt man auf den Begriff der Konstruktion: "Darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird 'dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich, 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes'. Wegbereiter einer solchen photographischen Konstruktion herangebildet zu haben ist das Verdienst der Surrealisten."¹¹⁸ Benjamin nimmt mit diesem Gedanken von Brecht indirekt dessen Idee der Verfremdung auf. Es handelt sich hier darum, die Entfremdung dingfest zu machen. Die Entfremdung bei der Wiedergabe von Realität. Bestimmte Prozesse lassen sich nicht mehr direkt in der Realität abbilden. Der Realismus verfällt eben den Produktionsprozessen und wird nur mehr pittoresk, beschönigend. Er verliert seine ursprüngliche Schärfe. Es gilt zu konstruieren, um die Realität als das darzustellen, was sie ist. Eben gleiches ist auch für die Geschichte gültig. Diese Idee der Konstruktion steht bei Benjamin auch in seiner Theorie von Geschichtsschreibung im Vordergrund.

Taktilität steckt im Optisch-Unbewussten, da wo unsichtbare Zeitmomente ansehbar gemacht werden und nicht mehr in der Simultanität verschwinden, in der Katharsis des betrachtenden Kollektivs, und als Konstruktion im historischen Prozess, der für Benjamin etwas bildet und herstellt und nicht abbildet.

3. 2. Historische Realität und Kamera - Realität: Benjamin versus Kracauer

Dieses Kapitel zeigt auf, wie bei Benjamin die fotografische Methode auf die Geschichtsschreibung übertragen wird und inwieweit sich seine Benutzung der Fotografie von der Analogiebildung zwischen Geschichtsschreibung und Fotografie bei Kracauer unterscheidet.

¹¹⁷ Ebd. S. 587.

¹¹⁸ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 383.

Stark verkürzt lässt sich die der Konstruktion vorhergehende Destruktion bei Benjamin wie ein Bearbeiten mit der Schere lesen.¹¹⁹ Die Quellen werden zerschnitten und im Montageprinzip wiederzusammengeführt. Eine solche Art des Bildens hat eine höhere Kraft als eine, die vergangene Realität nachbauende Rekonstruktion. Es geht um eine De-konstruktion des Geschichtsbildes, jener Entität, die uns zu jedem Jahrhundert im Bewusstsein ist. Die Einheit eines solchen, alle Einzelheiten absorbierenden Geschichtsbildes wird in der Konstruktion oder Montage negiert. Die Fotocollage wie die Zitatcollage kollationiert Einzelheiten und lässt aus diesen ein ins Bewusstsein implodierendes Bild entstehen. Im Film bilden montierte Bildmomente Realität. In der Fotografie sind es die konstruierenden Fotografien Atgets, die gegen eine Rekonstruktion vorgehen. In der Geschichte wiederum übernimmt das dialektische Bild die Funktion der Konstruktion und schafft damit eine Politisierung der Geschichte.

Die von Benjamin attackierte Einheit des rekonstruierenden Geschichtsbildes ist die des Historismus, dessen zentrale These für die Geschichtswissenschaft dass „wie es eigentlich gewesen ist“ von Leopold von Ranke darstellt.¹²⁰ Diese Grundlegung der modernen Geschichtsschreibung kritisiert Benjamin als „das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts“¹²¹. Benjamin liegt im Gegensatz dazu an einem Bild der Geschichte, in dem bei der Montage einzelner historischer Momente mit heutigen Erscheinungen ein augenblickliches Bild entsteht, welches das betrachtete Jahrhundert in sich birgt. Er kritisiert dabei ebenfalls die materialistische Geschichtsschreibung. Für ihn ist es der „Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt“¹²² welcher für die historische Erkenntnis ausschlaggebend ist. In diesem Zusammenhang fällt auch seine Äußerung, „dass das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee“.¹²³ Entscheidend ist also nicht eine ewige Wahrheit, wie im Fall von Ranke zu rekonstruieren oder eine zeitgebundene Wahrheit, wie in der materialistischen Geschichtsschreibung zu erzeugen. Wahrheit entsteht als Bild allein in der Fixierung von Details, die von demjenigen, der Geschichte schreibt, erleuchtet und zum Leben erweckt werden.

Das eigentlich Dialektische seiner Methode ruht in dieser Montage in denen aus zwei Momenten ein Drittes entspringt. Der Augenblick der Erzeugung enthält bei Benjamin ein Geheimnis, einen eschatologischen Kern, die Hoffnung Realität zu verändern, fast mit einem magischen Akt. Geschichte als Darstellung hängt also von der Auswahl des Zeitkerns, oder

¹¹⁹ Die Bezüge Benjamins zur Montage sind vielfältig. Sowohl John Heartfields Fotomontagen stehen Pate als auch das Montageprinzip Eisensteins. Vgl. S. Susan Buck Morss, *Dialektik des Sehens*, S. 84-87 für Heartfield. Für Eisenstein, siehe diese Arbeit, *Takt oder the beat goes on*, Rhythmus als Konstruktionsprinzip und *Factura und Factografie*.

¹²⁰ Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen, so hoher Ämter unterwindet sich dieser Versuch nicht: er will bloss zeigen, wie es eigentlich gewesen ist.“ Leopold von Ranke, *Sämtliche Werke*. Bd. 33-34. S.VII.

¹²¹ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 578. "Die Geschichte, welche die Sache zeigte, 'wie sie eigentlich gewesen ist', war das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts."

¹²² Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 578.

¹²³ Ebd.

des Ursprungs ab. „Die den Geschichtsdiskurs konstituierenden Einheiten entstehen aus einer Wesensverwandtschaft des Späteren mit dem Früheren, aus der doppelten Perspektive der dargestellten und der darstellenden Zeit. Geschichte ist Konstruktion von dieser Doppelsicht her.“¹²⁴

Er ist also nicht auf das Rankesche an der Geschichte aus. Er grenzt sich vielmehr scharf von dessen Diktum, dem "wie es eigentlich gewesen" ist ab, das eine Rekonstruktion beinhaltet, die der materialistische Historiker meiden muss. Sie kommt einer einfachen Verdoppelung gleich, die nur schon Dagewesenes wiederholt, ohne einen Anstoß zu geben.

Mit ausdrücklichem Bezug auf die Fotografie macht sich Siegfried Kracauer in seinem Spätwerk "Geschichte - Die letzten Dingen vor den letzten Dingen" Leopold von Rankes methodische Bestimmung der Geschichte als der Rekonstruktion des "wie es eigentlich gewesen", zu Eigen. Kracauer ordnet Geschichtsschreibung und Fotografie einen analogen Charakter zu. Der Historiker muss die "realistische Tendenz" und die "formgebende Tendenz" vereinen¹²⁵ Für Fotografie und Geschichte gilt in einer großen Anzahl von Fällen die gleichsam mathematische Formel: "Realistische Tendenz \geq Formgebende Tendenz."¹²⁶ Fotografie schreibt er zu, für die realistische Tendenz bei der Wiedergabe von Realität "einzigartig"¹²⁷ ausgerüstet zu sein. Den anderen Künsten habe sie voraus ihr Rohmaterial auf eine besondere Weise zu behandeln. Sie verzerre es nicht zur Gänze. Eben darin liegt ihre besondere Beziehung zur realistischen Tendenz.¹²⁸ Dieser Umgang mit dem Rohmaterial, das mit Husserls Begriff der Lebenswelt näher definiert wird, ist beiden Techniken, der Fotografie und der Geschichtsschreibung inhärent. Kracauers Auffassung von Husserls Begriff der Lebenswelt ist allerdings ein sehr begrenzter. Lebenswelt beschreibt Kracauer nämlich in seinem letzten Buch durch ihre Parallelität zur Kamera-Realität. Und so sieht er sie wie ein Aperçu vorbeiziehender Dinge. "Sie (die Lebenswelt A.d.V) umfasst leblose Objekte, Gesichter, Massen, Leute, die sich mischen, leiden und hoffen; ihr großes Thema ist Leben in seiner Fülle, Leben wie wir es gemeinhin erfahren".¹²⁹ Kamera-Realität und historische Realität haben strukturelle Ähnlichkeiten, sie laufen parallel. Weitere Überschneidungspunkte sind die generelle "Endlosigkeit" von Fotografie, die sich der "Vollständigkeit" entzieht. Dabei grenzt die Ausschnitthaftigkeit der Fotografie Realität ebenso ein, wie die Auswahl in der historischen Beschreibung.¹³⁰ Fotografie ist für Kracauer ein Hebel, der ihm dazu dient, die auf dem Gebiet der Geschichte versteinerten "Denkgewohnheiten"¹³¹ aufzubrechen. Durch

¹²⁴ Willi Bolle, Geschichte. In: Benjamins Begriffe, hg. von M. Opitz und E. Wizisla. S. 405. Siehe ebd. zur Auffassung von Rettung bzw. messianischen Erlösung.

¹²⁵ Siegfried Kracauer, Geschichte - Vor den letzten Dingen. Frankfurt am Main 1973. History. The Last Things Before the Last. Übers. v. Karsten Witte. New York. 1969. S. 63.

¹²⁶ Ebd. S. 73.

¹²⁷ Ebd. S. 66.

¹²⁸ Die Entscheidung ob Fotografie eine Kunst sei oder nicht lässt Kracauer offen. Vgl. ebd. S. 72.

¹²⁹ Ebd. S. 74/75.

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Ebd., S. 77.

einen analogen Rückgriff auf ein offeneres Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung soll Geschichtstheorie an Klarheit gewinnen. Seine Definition des Fotografischen geht von einer Darstellung der Realität aus, in der diese dem formgebenden Aspekt unterordnet wird ohne sich zu verformen. Es ist Aufgabe des Fotografen, "beim Erfassen und Durchdringen äußerer Wirklichkeit zum Äußersten zu gehen."¹³² Die Festlegung der Fotografie auf das "ästhetische Grundprinzip"¹³³ ist die Voraussetzung der Analogisierung von Geschichte und Fotografie. Eben dieses Grundprinzip gibt ihm die Möglichkeit, die Fotografie mit Begriffen wie "Authentizität"¹³⁴ oder "Genuinität"¹³⁵ zu beschreiben, d.h. das Medium auf eine grundsätzliche Verfahrensweise festzulegen, der es zu gehorchen habe. Mit Benjamin hat Kracauer gemeinsam, dass er Fotografie nicht als eine historische Quelle unter vielen betrachtet, die einer Analyse und Quellenkritik bedarf, um einen Aussagewert zu entwickeln. Von einem Phänomen unter anderen wird sie zum Erklärungsmuster der Lebenswelt.

Die Analogie von Fotografie und Geschichte in der Geschichtsschreibung bei Kracauer versucht Inka Müller Bach in ihrem Aufsatz „History as Autobiography“ aus autobiographischen Umständen zu erklären. Kracauers letztes Buch verknüpft die Erfahrungen seiner Exilzeit mit einer historiographischen Betrachtung.¹³⁶ Es kommt bei ihm zu einem Bruch mit seinem theoretischen Ansatz, der aus dem Exil resultiert. Realität wird nicht phänomenologisch geordnet, um sie historisch zu begreifen wie in Kracauers frühen Schriften. Kracauer exiliert aus der Zeit indem Realität zu einer Ansammlung von Fragmenten wird. "Rather, it is precisely against the background of the early work that the problem of the late phenomenology becomes clear. This problem lies in the fact that, although Kracauer identifies history and Lebenswelt, he no longer reflects on the Lebenswelt itself as historical. The paradoxical effect of his phenomenologization of history is the dehistoricization of the phenomenal."¹³⁷ Im Spätwerk Kracauers wird die Lebenswelt letzten Endes nicht mehr historisch betrachtet. Er konstatiert sie in Analogie zur Fotografie, auch wenn der Fotograf wie der Historiker eine formgebende Tendenz zur Verfügung haben, soll die realistische Tendenz überwiegen.

Für Benjamin hat die Fotografie eine andere Funktion. Für sein Geschichtsbild ist sie nicht eine Analogie, sondern fungiert als ein Paradigma für den Kern dieser Geschichtsauffassung, den optischen Partikel, das dialektische Bild. Für Benjamin ist Fotografie Werkzeug. Werkzeug zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung und textuelles Werkzeug. Nur durch das Neuschöpfen des Sehens kann seine Geschichtsschreibung wirken. Stellte sich die Perzeption nicht auf diesen neuen Modus um, wäre das Montieren von Texten, wie Benjamin es in seinen

¹³² Ebd., S. 71.

¹³³ Ebd., S. 74.

¹³⁴ Ebd., S. 75.

¹³⁵ Ebd., S. 71.

¹³⁶ Vgl. Inka Müller-Bach, History as Autobiography: The Last Things Before the Last. In: New German Critique N.Y. 1991. Nr. 54. S. 139-157.

¹³⁷ Ebd., S. 151.

Essays und im Passagenwerk betreibt, unverständlich. Benjamins Verständnis von Geschichte sträubt sich gegen einen naiven Realismus, wie Ranke ihn in seinem "so wie es eigentlich gewesen ist" zum Ausdruck bringt, während Kracauer ihn zum Zentrum seiner Analogie erhebt.¹³⁸ Beider Einschätzungen geht in Hinsicht auf den Begriff der Fotografie diametral auseinander. Benjamin definiert das Medium Fotografie als den Zertrümmerer der Aura von Kunst. Die technischen Bedingungen der Fotografie transponieren die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst auf eine andere Ebene. Kracauer expliziert dagegen ein "ästhetisches Grundprinzip", stellt Fotografie in den alten Kunstkontext und stülpt der Technik eine Ästhetik über. Er arbeitet mit Begrifflichkeiten, die Benjamin zu überschreiten sucht. Dem Fotografen als Operator kommt jedoch bei beiden eine zentrale Stellung zu, denn die formgebende Tendenz entspricht der Konstruktion bei Benjamin insofern als sie vom Autor abhängig ist, wie in Benjamins Kritik des Buchs von Renger Patsch zu sehen war.

Für Benjamin sind Beispiele einer Fotografie, die Geschichte konstruiert, die Bilder von Atget, die "Beweisstücke im historischen Prozess werden".¹³⁹ Zum einen fixieren sie inhaltlich Ausschnitte einer bestimmten historischen Realität, zum anderen sieht Benjamin in ihrer menschenleeren Form einen Beleg der Entfremdung zwischen Mensch und Umwelt, deren Bild sie sind. Diese festgehalten zu haben ist für ihn das Verdienst der surrealistischen Fotografie, zu deren Vorläufern Atget gehört.¹⁴⁰ Bild ist Einmaligkeit und Dauer, Reproduktion ist Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit.¹⁴¹ Doch in der Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit umgibt sie uns förmlich wie ein Raum, denn nur in einem Raum kann der haptische Sinn affiziert werden. Für Benjamin wird im Film der Wahrnehmungsraum in der schockhaften Wahrnehmung durch die Bewegung der Bilder erzeugt. Er sieht ab von einer Erzeugung des Raumes durch die Perspektive, wie sie Film und Fotokamera auf das Negativ bannen. Sein Raum, in dem Tastwahrnehmungen durch Bilder hervorgerufen werden, ist Resultat des zeitlichen Momentes der Projektion.¹⁴² Die Fotografien Atgets gehören einer Epoche zu, in der sich die Menschheit die Augen reibt. Ihr gilt Benjamins Interesse.¹⁴³ Die

¹³⁸ Kracauer bestimmt Fotografie zumindest in "Das Ornament der Masse" wie Benjamin in Hinblick auf die Allegorie. Hubertus von Amelunxen geht der Beziehung von Benjamins Trauerspielbuch, das ein Jahr nach dem Aufsatz von Kracauer erschien, nach und schließt, dass Kracauer wenigstens aus mündlichen Gesprächen über die Konzeption der Allegorie informiert war. Vgl. Hubertus von Amelunxen, Allegorie und Fotografie. S. 86/87. Auch Kracauer ist als naiver Realist eingeordnet worden. Siehe dazu: Miriam Hansen, Kracauer on Film and Mass Culture. In: *New German Critic* N.Y. 1991. S. 48. Hansen nimmt Kracauer gegen diese Einschätzung in Schutz.

¹³⁹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 445, 485.

¹⁴⁰ Ebd., Bd. II. 1. S. 378.

¹⁴¹ Vgl. ebd. Bd. I. 2. S. 379.

¹⁴² Miriam Hansen, Benjamin, Cinema and Experience. S. 189. "Since for Benjamin, however time has conceptual priority over space."

¹⁴³ Zu dieser Epoche s. G. S. Bd. V. 1. S. 580: "Im dialektischen Bild ist das Gewesene einer bestimmten Epoche doch immer zugleich das 'Von-jeh-er-Gewesene'. Als solches aber tritt es jeweils nur in einer ganz bestimmten Epoche vor Augen: der nämlich, in der die Menschheit, die Augen sich reibend, gerade dieses Traumbild als solches erkennt. In diesem Augenblick ist es, dass der Historiker an ihm die Aufgabe der Traumdeutung übernimmt." (N4,1)

Bilder sind Benjamin Indizien, und diese Indizien stellen keineswegs fest, "so ist es gewesen". Sie funktionieren vielmehr im oben angedeuteten Prozess der Konstruktion.

Vor den Fotografien Atgets lässt sich keine Kontemplation mehr betreiben. "Sie beunruhigen den Betrachter"¹⁴⁴. Sie zerstreuen uns. Der Kultwert wird durch den Ausstellungswert abgelöst. Diese beiden Begriffe sind an die Marxsche Terminologie angelehnt. Kultwert ist der ursprüngliche Wert, der in der magischen Anwendung zum Vorschein kommt. Er ist eine Gebrauchsanwendung. Dem Gegenstand oder Kunstwerk kommt in der Handhabung eines Rituals ein Platz zu, den es einnimmt. Dieser Wert ist gekennzeichnet durch den taktilen Umgang. Im entauratisierten Kunstwerk wird die körperlich tastende Handhabung durch den Blick abgelöst. Das Werk wird ganz aus dem taktilen Umfeld herausgenommen und führt bis zum völligen Verbot dieses Umgangs. In Ausstellungen sind die ausgestellten Gegenstände Tabu für den Tastsinn. Wenn man beobachtet, wie schwierig die Einhaltung dieses Tabus vor großen Kunstwerken ist und wie vor der Venus von Milo oder Michelangelos David alle Hände sich ausstrecken, die Werke zu berühren, so lässt sich dass unter anderem dem ursprünglichen Kultwert des Kunstwerks an sich zuschreiben.

In der Fotografie ist nicht einmal mehr das tastende Verlangen der Hand geblieben. Es scheint fast absurd in einer Fotografieausstellung die Hand zu den Bildern zu erheben, da die Oberflächenstruktur von Fotografien monoton ist und einen tastenden Bezug zu den dargestellten Gegenständen nicht zulässt. Noch bei den Vorläufern der Fotografie wie Lithographie und Kupferstich, ja sogar beim Buchdruck ist das anders. Als Abdrücke hinterlassen sie tastbare Spuren und Strukturen auf dem Papier. Die Handhabbarkeit von Fotografie und ihre massenhafte Verbreitung zeigen jedoch eine von Benjamin analysierte taktile Umgangsweise mit dem fotografischen Bild selbst auf.

Die technische Entwicklung der Fotografie führt das Kunstwerk dem Gebrauch in der Zerstreung zu. Die Vielzahl der Abbildungen, und der veränderte Gebrauch sind vom technischen Status der Bilder abhängig. Aber der Umgang mit Fotografien verändert auch die optische Wahrnehmung in der Weise, dass der Wahrnehmende die taktilen Qualitäten des Gebrauchs in seine optische Wahrnehmung integriert. Die Augen heften sich nicht mehr auf ein Gemälde, um es zu sehen und die verschiedenen Schichten der Farbe zu durchdringen. Die Augen huschen über ein Foto nach dem anderen, sie finden keinen Halt in der blanken Oberfläche, die Blicke zerstreuen sich im Raum. Doch diese zerstreute Wahrnehmung nimmt erneut taktilen Besitz von der Fotografie, indem sie sie gebraucht. Wenn der Kultwert eine Art Gebrauchswert war, so ist nun der Ausstellungswert eine Art Mehrwert, in dem man sich in vielen kleinen tastenden Blicken immer wieder auf die gleichen Bilder bezieht.

"Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muss jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts anderem handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert". (N 4,2)

¹⁴⁴ Benjamin, G. S. I. 2. S. 445.

Dem "wie es eigentlich gewesen", der Schwerpunkt der Analogie Kracausers zwischen Geschichte und Fotografie entspricht Roland Barthes' Bestimmung des Wesens der Fotografie als "ça a été". Beide legen ihr Gewicht auf das Gewesensein des Abgebildeten und sprechen damit der Fotografie einen bezeugenden Charakter zu. Bei Benjamin ist Indiz, was bei Barthes zum Vorgang des Zeugens wird. Die Fotografie zeugt im Sinne Barthes vom "ça a été". Fotografie ist "falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf dem Niveau der Zeit"¹⁴⁵, d.h. sie ist eine abstrakte, ja fast leere Aussage über das Seiende zu einem gewissen Zeitpunkt. Der Inhalt des Bildes ist "trompeur", Halluzination, wahr ist nur die Zeit.¹⁴⁶

Die Veränderung des Verhältnisses von Tast- und Sehsinn in der Fotografie wird bei Benjamin zum Wesensmerkmal der Fotografie. Wesensmerkmal insofern er aus dem veränderten gesellschaftlichen Umgang mit reproduzierten Kunstwerken den Verfall der Aura herleitet. Dieses Wesensmerkmal überträgt er auf den visuellen Partikel seiner Erkenntnistheorie, das dialektische Bild. Das dialektische Bild fällt zusammen mit dem Augenblick des Erwachens und seinen theologischen Implikationen. Seine Erkenntnistheorie leitet sich aus einer technischen Entwicklung her und reflektiert diese gleichzeitig. Bei Kracauer ist das Verhältnis von Geschichte und Fotografie ein bloß analogisches. Fotografie wird bestimmt als "so ist es gewesen" und wird damit flach, d.b. obwohl das Gewesensein, eines bestimmten Zusammenhanges dokumentiert wird, und zwar auch zeitlich dokumentiert wird, verliert Fotografie bei Kracauer doch den zeitlichen Bezug zur Gegenwart, es kommt zu einer Rekonstruktion, die man anschaut. Bei Benjamin hingegen stehen das geschichtliche Bild und das fotografische Bild in einem konstanten Bezug zur Gegenwart, die Rezeption des dialektischen Bildes ist gleichzeitig ein aktiver Prozess der Veränderung. Benjamin arbeitet wie ein Fotograf ohne Fotoapparat. Er konstruiert Bilder und montiert sie ohne Anführungszeichen.

Benjamin bezieht sich also auf den Mediaspekt der Fotografie, d.h. den formalen Aspekt der Herstellung und Rezeption von Bildern, der die Wahrnehmung von Realität verändert und als Wesensmerkmal der materialistischen Geschichtsschreibung zur Veränderung von Realität führen kann. Kracauer dagegen betont den inhaltlichen Aspekt der Fotografie als Gleichung aus realistischer Tendenz des objektiveren technischen Bildes und formgebender Komponente des Fotografen und macht ihn zum Zentrum seiner Analogie.

¹⁴⁵ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980. S. 177. ("fausse au niveau de la perception, vrai au niveau du temps.")

¹⁴⁶ Doch wie kann nur die Zeit in einer Fotografie wahr sein, losgelöst vom Raum und jeglichem Inhalt? Barthes setzt Benjamin eine reauratisierte Fotografie entgegen. Eine Fotografie, die eine durch den technischen Prozess verscheuchte Aura wieder in ihren Schoß zurückholt. Benjamin fundiert Fotografie und Geschichte im Politischen. Barthes fundiert Fotografie im Privaten, im Individuum und damit im Ethischen.

Erst in der nicht mehr auratischen Kunst, in den Reproduktionen wird der Mythos gebrochen und gleichzeitig absorbiert. Die Reproduktionen unterliegen nicht mehr dem primären Gebrauchswert, dem Kultus und dem Ritual¹⁴⁷, sondern in ihrem Gebrauch formen sie eine Wahrnehmung, deren Bindung an das Bürgertum oder die Priesterkaste und deren Machtstrukturen aufhört.

3.3 Die Aura des Mythos - Der Mythos der Aura

Will man die zeitliche Komponente in der Wahrnehmung und damit die Verlagerung der Bestimmung des Visuellen durch den Sehsinn, hin zu der Bestimmung des Visuellen durch den Tastsinn, eben die Funktion der Taktilität in der Erkenntnistheorie bei Benjamin verstehen, dann führt kein Weg an seinem Konzept der Aura vorbei. Bei Benjamin ist die Bestimmung der Medien Fotografie und Film durch die Aura eine negative Bestimmung. Beide Medien definieren sich durch die Abwesenheit und die aktive Zerstörung der Aura, welche bei Benjamin das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Von diesem großangelegten Angriff auf die Autonomie der Kunst und ihre Position in der bürgerlichen Gesellschaft wird auch der romantische Geniebegriff nicht ausgenommen. Eine neutrale, ja positive Bewertung des Reproduktionscharakters der Technik versetzt Benjamin in die Lage Ästhetik, *aisthesis*, als Wahrnehmungslehre zum Mittelpunkt seiner historischen Bemühungen zu erheben und den Künstler als Schöpfer in den Hintergrund treten zu lassen.

In beiden zentralen Aufsätzen zu den Medien Fotografie und Film, der „Kleinen Geschichte der Photographie“ und im Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, stellt Benjamin die Frage danach, was denn Aura „eigentlich“¹⁴⁸ sei. Erst in der überarbeiteten Fassung des Reproduktionsaufsatzes spricht Benjamin von definieren und weist darauf hin, das er die natürliche Aura eines Gegenstandes zur Illustration heranzieht und nimmt den Ausdruck „sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“ heraus.

¹⁴⁷ Benjamin, G. S. I. 2. S. 480.

¹⁴⁸ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 378 Zwischen den Versionen im Reproduktionsaufsatz und im Fotografieaufsatz ändert sich sonst vorwiegend der Kontext. Im Reproduktionsaufsatz stellt Benjamin die Aura in den Kontext einer kunsthistorischen Entwicklung und die historische Veränderung der Wahrnehmung. Im Photographieaufsatz exemplifiziert er die Aura im Vorfeld mit den Photographien von Atget. Hier das Zitat aus der zweiten Fassung des Reproduktionsaufsatzes zum Vergleich: „Es empfiehlt sich, den oben für die geschichtliche gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Dies letztere definieren wie als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“

Beide Antworten zur Beschreibung dieses „kaum objektivierbaren Wahrnehmungsmomentes“¹⁴⁹ wie Josef Fürnkäs es bezeichnet, werfen mehr Fragen auf als sie lösen. In der kleinen Geschichte der Fotografie heißt es: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“¹⁵⁰ Die Definition ist eher eine interpretationsbedürftige Beschreibung eines visuellen Wahrnehmungseindrucks und selbst Metapher als eine klare Erklärung des Wortsinns. Die Aura wird von einem Individuum ruhend wahrgenommen, in einem kontemplativen Zustand. Benjamin erläutert ihre Funktionsweise anhand von Naturerscheinungen. Die Wahrnehmung der Aura ist „einmalig“, also ein herausgehobener, großartiger Moment, der nur zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfindet. Doch die zeitliche Bestimmung, des Einmaligen beinhaltet auch einen räumlich fixierten Punkt, der sich wiederum auf die Kontemplation bezieht. Wie in der Perspektive, als mathematischer Abbildungsmethode gibt es nur einen einzigen Punkt von dem aus ein Bild korrekt wahrgenommen werden kann. Das „ruhend“ determiniert auch für die Aura einen fixierten Beobachterstandpunkt, der einer sich auf die freie Bewegung stützenden Wahrnehmung entgegensteht.

Benjamin stellt diese Beschreibung der Aura den Reproduktionstechniken der Moderne gegenüber, die von der Masse wahrgenommen werden. Die Masse will sich die Dinge „näherbringen“¹⁵¹. Sie will „des Gegenstands aus nächster Nähe, im Bild, vielmehr im Abbild“¹⁵² habhaft werden. Deshalb definieren sich sowohl die Aura des Gegenstands oder des Kunstwerks als auch das reproduzierte Abbild über die Distanz des Betrachters, im ersten Fall des Individuums und im zweiten Fall der Masse zur Erscheinung, zum Kunstwerk oder zum reproduzierten Abbild.

Bei der „Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag“ handelt es sich um eine räumliche Beziehung von nah und fern, d.h. von einem Punkt zum Betrachter. Diese Distanz ist allerdings nicht präzise messbar, da sie eine variable Größe impliziert. Die subjektive Verwendung des Modalverbs mögen unterstreicht die Subjektivität des Eindrucks der Entfernung. Als Distanz zwischen zwei Punkten ist sie jedoch auch zeitlich definierbar. Die Formulierung integriert einen Gegenstand ebenso wohl wie einen Zustand. Nicht nur wird die

¹⁴⁹ Josef Fürnkäs, *Aura, Benjamins Begriffe*. Hg. Von m. Opitz, E. Wizisla. Frankfurt am Main 2000. S. 103.

¹⁵⁰ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 378.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

„Ferne“ vergegenständlicht und von einem natürlichen Gegenstand dem Zweig oder den Bergen förmlich vertreten, auch der „Augenblick“ oder „die Stunde“ sind Teil der Erscheinung. Augenblick als nicht näher definiertes Zeitmaß, das auf die Wahrnehmung verweist und Stunde als exakte, messbare mathematische Bestimmung fließen ineinander. Ihre unterscheidungslose Benutzung deutet Ewigkeit an. Fast mythisch verklärt „atmet“ der Betrachter die Aura des Zweiges und der Berge und nimmt sie so nicht von außen wahr sondern nimmt an ihnen von Innen teil. Sucht man eine Quelle für dieses „Atmen“, ließe es sich im Sinne von Pneuma als ein indirekter Verweis auf die vorsokratische Philosophie des Anaximenes von Milet lesen. Dieser nahm eine mythische Volkstradition auf und schloss, eventuell von der Doppelbedeutung von Pneuma als Luft und atmen, auf den Zusammenhang des Mikro- und Makrokosmos der durch Luft oder Atem zusammengehalten wird¹⁵³. Die Aura als natürliches Wahrnehmungsereignis birgt also einen mythologischen Bezug und einen Hinweis auf einen wie auch immer gearteten Zustand der Einheit mit der Natur, der in der Beschreibung des Wahrnehmungserlebnisses der Aura durchscheint. Eventuell ließe er sich auch als Glücksmoment beschreiben, das eine durch den philosophischen Dualismus verlorene Einheit von Gott und Mensch, nicht beklagt, aber in der Erscheinung letztlich aufhebt. Als Verlust deutet es auf das Ziel der Utopie hin. Das Naturerlebnis wird zwar auf die Aura des bürgerlichen Kunstwerks übertragen, doch noch in der Zerstörung der Aura durch die Reproduktion bleibt der utopische Kern des Aurabegriffs erhalten. Carlo Ginzburg macht in seinem Aufsatz Distanz und Perspektive noch auf eine weitere Implikation des Spiels von Nähe und Ferne aufmerksam. Zwar bezieht er sich ausschließlich auf

Gunter Hartung spricht von einer „Denkwende“, die sich 1924 in dem Treffen mit Asja Lacis auf Capri kristallisiert: „von den übersinnlichen, in einer `metaphysisch akustischen Sphäre` beheimateten Gegenständen der Erfahrung zu den sensitiv erfühlbaren, visuellen; haptischen.“¹⁵⁴ Auch das visuelle Phänomen der Aura, als Verhältnis von Ferne und Nähe entfaltet seine ganze Bedeutungsvielfalt erst durch diesen Bezug auf Taktilität und Visualität, denn das Seherlebnis ist für Benjamin zuerst einmal die Ausgrenzung der taktilen Benutzung und somit des Gebrauchswerts der Kunst. Eine ungreifbare mythische Ferne wird als Nähe repräsentiert. Im Kult sind die Kunstgegenstände, die oft nur rituell aufgeladene Naturgegenstände sind, nur bestimmten Personen für die Ausführung der Rituale zugänglich.

¹⁵³ Vgl. Aetius I,3,4 gibt seinen Gedanken folgendermaßen wieder: „Ebenso, sagt er wie unsere Seele, welche Luft ist, uns mit ihrer Kraft zusammenhält, so umfasst auch den ganzen Kosmos Wind (oder Atem) und Luft. Dazu auch die Ausführungen G.S. Kirk/ J.E. Raven und M. Schofield, Die Vorsokratischen Philosophen. Einführung Texte und Kommentar. Übersetzt von Karlheinz Hülsner. Stuttgart, Weimar 1994. S.173 ff.

¹⁵⁴ Gunter Hartung, Mythos. In: Benjamins Begriffe. Hg. Von M. Optitz, E. Wizisla. Frankfurt am Main 2000. S. 569

Diese Begrenzung auf Personen macht das Kunstwerk zu einem Objekt der Macht. In der säkularisierten bürgerlichen Kunst ist dieser Aspekt erhalten. Die Wahrnehmungsweise von Kunst ist der Taktilität also dem Gebrauch im Kultus entzogen und bleibt visuell kontemplativ. Selbst wenn die Aura die Möglichkeit der Transzendierung von Wirklichkeit birgt, bleibt sie Machtrepräsentation und ist als solche immer eine Instrumentalisierung zum Zweck von Herrschaft. Sie wird nie als Veränderung der Wirklichkeit greifbar, sondern ist immer nur "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag".¹⁵⁵ In den technischen Reproduktionsmitteln wird das Verhältnis von Nähe und Ferne verändert und die Instrumentalisierung scheinbar abgeschafft. Es entsteht ein taktiler Umgang mit Abbildern, die die Gegenstände „näher bringen“, der zum Wesensmerkmal dieser Reproduktionsmedien wird. Den Bildprodukten kommt dabei abhanden, was dem Kunstwerk bis dahin immer eigen war, seine "Echtheit", ihr "Hier und Jetzt".¹⁵⁶ Das Kunstwerk wird durch die technischen Möglichkeiten, um seinen eigentlichen Standort im Hier und Jetzt gebracht. Es unterliegt einer beinahe unendlichen Vervielfältigung, und es wird durch die Reproduktion transportabel. Der Verlust der Echtheit bringt eine Ablösung von der Tradition mit sich, denn eben durch den Begriff Echtheit ist diese an jene gebunden. "Die Reproduktionstechnik, so lässt sich formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition."¹⁵⁷ Die Vervielfältigung des Kunstwerks führt zu ihrem engen Bezug zur Masse. Diese verändert ihre Wahrnehmungsweise in der Art, dass der in ihrem "Sinn für das Gleichartige" fixierten Wahrnehmung die Gleichartigkeit noch dem Einmaligen abgerungen wird und zwar durch die Reproduktion, d.h. die Fotografie und den Film.¹⁵⁸ Die Möglichkeit der Reproduktion führt dazu, dass die Aura des Kunstwerks, ihre Macht- und Repräsentationsfunktion auf die Kunst als Ganzes übertragen wird. Die Verankerung im „hier und jetzt“ kommt nicht mehr dem einzelnen Werk zu, sondern, über die Omnipräsenz der Repräsentation, allen unter den Begriff der Kunst subsumierten Gegenständen. Es ist nicht mehr der einzelne Betrachter, der sich auf ein Werk bezieht. Die Masse steht vielmehr ständig im Verhältnis zur Kunst.

Benjamins Verhältnis zum Konzept der Aura ist ambivalent, denn er spricht sie nicht nur Kunstwerken, sondern auch den Dingen selbst zu. Im mythischen Konzept der Aura klingen bei Benjamin Motive an, die er auch der Technik zuspricht. Die mythischen Motive von Technik werden von Benjamin anhand des kindlichen Umgangs mit Technik ebenfalls mit

¹⁵⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 479.

¹⁵⁶ Vgl. G. S. Bd. I. 2. S. 438 und S. 475-477.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 480.

dem Begriff der Gewöhnung erklärt. Ambivalent ist Benjamins Einstellung der Aura gegenüber, weil es sie in der Kunst zu zerschmettern gilt, er aber einen Teil der Aura in den ersten Fotografien von Menschen hinüberretten und so in der Technik bewahren will.¹⁵⁹

Die Ergänzung zum Konzept der Aura ist die Spur. Fotografie und Film stehen der Spur näher als auratische Kunstwerke. "Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser."¹⁶⁰ Die Spur wird von Benjamin nur bedingt auf die technischen Bildmedien angewendet. Nur an der oben zitierten Stelle über Atgets Fotografien kommt Benjamin der Definition der Spur in der Beschreibung von Fotografien nahe. Atget fotografiert Paris "wie einen Tatort". "Seine Aufnahmen erfolgen der Indizien wegen. Sie werden eben "Beweistücke im historischen Prozess".¹⁶¹ Im Gegensatz zur Aura ist die Spur nicht an den Sehsinn gebunden, eine Spur kann olfaktorisch sein, sie lässt sich berühren. Im Gegensatz zur Spur ist die Aura ein immaterielles Phänomen, das sich einer materiellen Deutung zu entziehen sucht, aber doch vorhanden ist und wahrgenommen werden kann. In seinen Aufzeichnungen „Über Haschisch“ nennt Benjamin die Aura "ornamentale Umzirkelung"¹⁶² die an allen Dingen wahrnehmbar ist. Benjamin schreibt: "...dies sind Mitteilungen, die ich über das Wesen der Aura machte....Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht. Drittens Aura ist kein Strahlenzauber, sondern ...Ornament, eine ornamentale Umzirkelung, in der das Ding oder das Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt...."¹⁶³ Die Aura ist also beim frühen Benjamin in allen Dingen vorhanden, und auch in seinen materialistischen Aufsätzen, zu mindestens in der "Kleinen Geschichte der Photographie", ist der Begriff nicht eindeutig nur dem Kunstwerk zuzuordnen, sondern bewahrt eine gewisse Ambivalenz, dehnt sich aus bis in das Reich der Dinge. Was in der Menschenleere von Atgets Fotografien vorgeht, nennt Benjamin an anderer Stelle eine "heilsame Entfremdung"¹⁶⁴ zwischen Mensch und Umwelt.

¹⁵⁹ Hubertus von Amelunxen stellt eine solche Ambivalenz fest. H. v. Amelunxen, Allegorie und Photographie. S. 40. "Benjamin gebraucht den Begriff der Aura bekanntlich in sehr ambiguitären Fügungen, denen nicht immer abzulesen ist, ob es nun um die Rettung des Originären oder aber um seine endgültige und emphatische Verabschiedung geht."

¹⁶⁰ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 560.

¹⁶¹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 485.

¹⁶² Benjamin, G. S. Bd. VI. S. 588.

¹⁶³ Benjamin, Über Haschisch. S. 106. Vgl. auch Marianne Stoessel, Aura das Vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München, Wien 1983. S. 15.

¹⁶⁴ Ebd. Bd. II.1. S. 379. Wenn Benjamin von heilsamer Entfremdung spricht, stellt er fest, dass es sich bei diesen Verschiebungsprozessen von Dingwelten auf keinen Fall um einen Verlust der Unmittelbarkeit handelt. Denn diese würde ursprüngliche Unmittelbarkeit voraussetzen. Die aber ist illusorisch. Handelt es sich doch bei Ähnlichkeiten nicht um Kongruenzen, und nur solche wären unvermittelt. Wenn man

Atget befreit das Objekt von der Aura. Seine Fotografien "saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff"¹⁶⁵.

Der Aura als ornamentaler Umzirkelung verleiht Benjamin die Fähigkeit unseren Blick auf die Dinge zu erwidern. Diese Fähigkeit der Dinge den Blick zu erwidern bezeichnet den Übergang von einer mimetischen Theorie des Kunstwerks in Benjamins Medientheorie zu seiner Sprachtheorie und seinem Konzept der „unsinnlichen Ähnlichkeit“, einer nicht mehr durch die Sinne vermittelten Ähnlichkeit, die nicht mehr nur logisch kommunizierbar ist, sondern gewissermaßen auch keinen Sinn mehr macht. Die Ähnlichkeit hat sich in der unsinnlichen Ähnlichkeit von der Erkennbarkeit abgelöst. Benjamin weist auf die Wechselseitigkeit des mimetischen Vermögens in einer Ergänzung aus dem Nachlass zu diesem Text hin. Nicht nur macht der Mensch die Dinge nach, auch die Dinge stehen in einem mimetischen Verhältnis zu Menschen. Als Bild benutzt er, wie so oft, die Sterne. "Sind Gestirne mit ihrem entfernten Blick nicht das Urphänomen der Aura? Können wir schließen, dass der Blick der erste Mentor der mimetischen Fakultät war?"¹⁶⁶ Benjamin verleiht den Dingen einen Blick. Eine animistische Annahme, die das immer schon menschliche, anthropomorphe an den Dingen sucht. Im typografierten Text von 1933 taucht der Auragedanke nicht auf. Benjamin konstatiert eine historische Entwicklung der mimetischen Kräfte und Objekte, die er auch der Wahrnehmung bescheinigt. Die unsinnliche Ähnlichkeit tritt in der Sprache hervor. Eventuell ist dies der Grund, dass Benjamin, die wohl 1935 entstandene Aufzeichnung nicht in die Textfassung einarbeitete. Dennoch belegt sie eindeutig den Zusammenhang des mimetischen Verhaltens, der unsinnlichen Ähnlichkeit und der Aura und damit die ähnliche Funktion von Bild und Schrift auf die Benjamin im Text aufmerksam macht. Die unsinnliche Ähnlichkeit ist wie die Aura und die Fotografie durch das Aufblitzen und Schnelligkeit des Lesen und Schreibens gekennzeichnet. „Nicht unwahrscheinlich, dass

Benjamins Vermutung akzeptiert, es handele sich um "eine einheitliche Richtung in der historischen Entwicklung dieses mimetischen Vermögens"(G. S. II. 1. Lehre vom Ähnlichen. S. 205.), dann gipfelt diese in der Fotografie. "Die befreite Technik schließt die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte als Voraussetzung für die natürlichen ein. (In der Urzeit liegt die umgekehrte Beziehung vor: die Beherrschung der natürlichen Kräfte schließt die Beherrschung von gewissen gesellschaftlichen Elementarkräften ein.) Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachahmen, dessen verborgenstes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist mit anderen Worten vollendete Mimesis." G. S. Bd. I. 3. S. 1047.

¹⁶⁵ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 378.

¹⁶⁶ Benjamin, in einer Anmerkung zum Essay über die mimetische Fakultät. G. S. II. 3. S. 958. Vgl. Miriam Hansen, Benjamin, Cinema and Experience. S. 214 ff. Hansen sieht in der Konzeption des Blicks bei Benjamin eine komplexe Strategie zwischen Anspielung und Flucht, in der Benjamin befangen bleibt. Er "bietet eine prähistorische phylogenetische Perspektive anstelle von deutlicheren, namentlich der Konstitution des Blicks in der Beziehung zwischen Mutter und Kind." Obwohl Benjamin am patriachalischen Diskurs teilnimmt, scheint es ihr als verträte Benjamin eine Position zum Sehen und dem Auge, die traditionell Frauen, als einer Gruppe, die historisch von der "scopic mastery" ausgeschlossen war, zugeschrieben wurde.

die Schnelligkeit des Schreibens und des Lesens die Verschmelzung des Semiotischen und des Mimetischen im Sprachbereiche steigert.¹⁶⁷

Die Entzerrung, jenes Lösen der Dinge aus ihrer Aura, ist in der Fotografie nicht eindeutig, da die Dinge oder das Antlitz der Menschen uns „anblicken.“ Die Fotografien der Frühzeit haben ein Gegenstück in den Bildern, auf denen "Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdrang, die Fülle und Sicherheit gibt."¹⁶⁸ Hier ist es der Blick, der das Auratische bewahrt, dort das "Menschenantlitz.....Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Fotografien die Aura zum letzten Mal"¹⁶⁹. Die Magie des antwortenden Blickes der Dinge verschwindet aus der Fotografie und verschwindet doch nicht. Die Beziehung, in der das Kunstwerk zum Menschen in einen Austausch tritt, der eine Handhabe im Kult ist, in der das Kunstwerk immer auf ein Drittes eschatologisches, erlösendes Moment verweist, zuckt kurz noch in der Ausstellung des Fotos auf. Kultwert und Ausstellungswert entstehen in verschiedenen Wahrnehmungsformen und doch bleibt anfänglich, im Flüchtigen des Blicks des Fotografierten, als im vom Ausstellungswert durchdrungenen Wahrnehmungserlebnis, noch Auratisches übrig. "In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurück zu drängen. Dieser aber weicht nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz."¹⁷⁰ In diesem Flüchtigen, der Aura, ist ihr rettender Aspekt aufbewahrt, in ihrem Verschwinden wird sie zu etwas Wünschenswertem, das dem Mythischen des Kultes seinen rettenden Impuls abnimmt, um ihn in die neue Form der Wahrnehmung als Hoffnung mit hinüberzunehmen. Das scheint der Grund des changierens des Aurabegriffes zu sein.

„Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen zum trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, dass

¹⁶⁷ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 213.

¹⁶⁸ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 376.

¹⁶⁹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 485.

¹⁷⁰ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 445.

wir, rückblickend, es entdecken können.“¹⁷¹ In dieser Interpretation nimmt Benjamin den Aurabegriff unter umgekehrten Vorzeichen wieder auf und behauptet, in der Fotografie läge ein „magischer Wert“ wie er in der Malerei nicht mehr existiert. Das „Sosein der längst vergangenen Minute“ ist die einmalige Ferne der Auradefinition, die er rückblickend in der Fotografie, d.h. so nah sie auch sein mag, zu erkennen sucht. Die Verankerung der Aura im menschlichen Blick, wie er ihn hier an der Fotografie der Tochter von Dauthendey erklärt, das in die Ferne gerichtet sein ihres Blicks, der ihren Selbstmord vorauszusagen scheint, erlaubt Benjamin die Wichtigkeit der Porträtfotografie in der Anfangsphase der Fotografie zu unterstreichen.¹⁷² Der Kultwert dieser Fotografien ist der „Kult des Erinnerns“, die Aura taucht in diesen Bildern zum letzten Mal auf.¹⁷³ Die Verwendung der Konzepte des Kultwerts und der Aura gehen hier bei Benjamin ineinander über.

Adorno wurde von der Interpretation Benjamins dazu angeregt, die Aura der menschlichen Arbeit zuzuschreiben, die den Dingen durch eine qualitative Veränderung etwas hinzufügt, das sich eben in diesem Blick der Dinge ausdrückt. Dieser Versuch bleibt gänzlich an Rationalität gebunden. "Ich bin der Überzeugung, dass unsere besten Gedanken allemal die sind, die wir nicht ganz denken können. In diesem Sinn scheint mir der Begriff der Aura noch nicht ganz 'ausgedacht'. Man kann darüber streiten, ob er ausgedacht werden soll. Doch möchte ich immerhin auf einen Ansatz hinweisen, der nun wiederum mit einer anderen Arbeit, und zwar diesmal dem Wagner und vor allem dessen unpublizierten 5. Kapitel kommuniziert. Sie schreiben im Baudelaire S. 84: 'Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.' Von früheren Formulierungen unterscheidet sich diese durch den Begriff des Belehns. Ist er nicht ein Hinweis auf jenes Moment, das ich im Wagner der Konstruktion der Phantasmagorie zugrunde gelegt habe, nämlich das Moment der menschlichen Arbeit? Ist nicht Aura allemal die Spur des vergessenen Menschlichen am Ding, und hängt sie nicht durch eben diese Art des Vergessens mit dem zusammen, was Sie Erfahrung nennen?"¹⁷⁴

Benjamin stimmt dieser Interpretation Adornos nicht zu. Seine Replik lautet: "Aber wenn es sich in der Aura in der Tat um ein 'vergessenes Menschliches' handeln dürfte, so doch nicht notwendig um das, was in der Arbeit vorliegt. Baum und Strauch, die belehnt werden,

¹⁷¹ Benjamin, G. S. Bd. II. 1. S. 371.

¹⁷² Diese Bewertung teilt Benjamin mit Gisèle Freund, die eine soziologisch historische Beschreibung dieses Phänomens lieferte. Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*. Hamburg 1979. S. 13-65.

¹⁷³ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 485.

¹⁷⁴ Adorno - Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*. Hrsg. v. Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1994. S. 418.

sind nicht vom Menschen gemacht. Es muss also ein Menschliches an den Dingen sein, das *nicht* durch die Arbeit gestiftet wird".¹⁷⁵ Das Auratische der ersten Fotografien und die Aura der Dinge, die Fotografie verscheucht, resultieren nicht aus dem Prozess der Arbeit und sind doch "vergessenes Menschliches". Wie oben gezeigt wurde, ist dieses Vergessene, die „unsinnliche Ähnlichkeit“, die der Sprache im Mimetischen zugrunde liegt und auf die das Bild als auratisches, in Kultzusammenhänge eingebundenes Material verweist. Dabei handelt es sich keineswegs nur um eine Fähigkeit der Projektion des eigenen Blickes in das Andere, dass Objekt. Das Objekt gehört vielmehr grundsätzlich derselben Sphäre an wie der Mensch und steht mit ihm als Geschaffenes auf derselben Stufe. „Aura“ und „Unsinnliche Ähnlichkeit“ bilden den theologischen Kern von Benjamins Medientheorie, seiner Analyse der Sprache als Medium und von Fotografie und Film. Wie angedeutet zerstört das Medium Fotografie die Aura und sie bleibt im hegelschen Sinne in ihr aufgehoben. Das Aufgehobensein des mimetischen Vermögens in der Kamerafotografie beschränkt sich allerdings nur auf den magischen Teil des Mimetischen.¹⁷⁶ Letztendlich verzweigt sich das Auratische als Funktion des Mythos bis in die eigene Negation in den Medien.

Eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Begriff des Mythos fand bei Benjamin erst im Zusammenhang mit seiner Habilitation in den Jahren 1922-1923 statt. Benjamin hatte zwar als Student bei Ernst Cassirer gehört, schien aber mit Scholem dem Neokantianismus gegenüber eine gewisse Verächtlichkeit zu teilen¹⁷⁷. 1935, also zeitgleich mit dem Kunstwerkaufsatz schreibt Benjamin sein Sammelreferat „Probleme der Sprachtheorie“, das ebenfalls in der Zeitschrift für Sozialwissenschaften erschien. Er sieht Cassirers Sprachphilosophie in diesem Aufsatz von Lucien Lévy- Bruhl beeinflusst, an dessen Denken ihm die „geschichtliche Dimension“¹⁷⁸ zu fehlen scheint. Benjamin zitiert Ernst Cassirer in seiner Anstrengung, Sprache und Mythos, die sich immer auf einen Punkt konzentrieren, von der Logik zu unterscheiden.

Cassirers Mythosbegriff soll rasch umrissen werden, um ihn als Folie zu benutzen, von der Benjamins Mythosbegriff sich absetzen lässt. Mythos ist bei Cassirer eine Denkweise. Sie

¹⁷⁵ Ebd. S. 425.

¹⁷⁶ Siehe dazu die Analyse von Amelunxen, der die Allegoriedefinition als analog der Fotografiedefinition aufnimmt. Das heißt, was erhalten bleibt, ist die Einheit von Wort und Ding in Ding und Bild. Deshalb ist die Auradefinition und die Befreiung der Fotografie von dieser Aura wiederum auratisch zu betrachten. Selbst im Verlust der Aura ist der Fotografie die Funktion des Dinges erhalten, die sonst nur dem Wort innewohnt.

¹⁷⁷ Jedenfalls scheint er Scholem nicht zu widersprechen, der sich von Cassirers Vorlesung über griechische Philosophie 1916/1917 enttäuscht zeigte. Vgl. Gershom Scholem, Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990. S. 32.

¹⁷⁸ Benjamin, G. S. Bd. III. S. 460.

unterscheidet sich von dem rationalen Vernunftgebrauch durch andere Gesetzmäßigkeiten. Der Logos, wie ihn die griechische Philosophie konzipiert, ist der Versuch, zu einem "allen Gemeinsamen" vorzudringen, und zwar nicht mehr in der Form einer Erzählung, von dem, "was war", sondern ein Weltbild aufzubauen mit der Frage "Was ist".¹⁷⁹ Cassirer macht klar, dass auch das mythische Bewusstsein abhängig ist, vom spontanen Akt, der die Wahrnehmung mit der Vorstellung verknüpft. Er dehnt Kants Einsicht, Wahrnehmung erst konstituiere Erfahrung, auf alle Formen der Wahrnehmung und Erkenntnis aus.¹⁸⁰ Mythisches Denken lebt im Augenblick, ohne klare Scheidung von Traum und Wachen, Leben und Tod: es gibt sich an die Gegenstände in ihrer Präsenz hin, ohne sie in eine allgemeine Gesetzmäßigkeit einzuordnen.¹⁸¹ Was für die Objekte gilt, ist auch für die kausalen Beziehungen richtig: einer Ursache wird ihre Wirkung in völlig freier Auswahl zugeordnet, keine allgemeine nachprüfbar formale Beziehung bestimmt diesen Zusammenhang.¹⁸² Weiterhin strebt die mythische Denkform dahin, Beziehungen auch der kompliziertesten Formgebilde auf körperliche Zusammenhänge zurückzuführen, und geht somit den umgekehrten Weg des kausalen Denken, welches versucht körperlich-dingliche Formen in abstrakte Beziehungen zu ordnen. Außerdem lassen sich Übertragungen von menschlichen Akten auf Dinge und umgekehrt feststellen, bei denen eins für das andere Stellvertreter ist.¹⁸³ Das mythische Denken stellt keine synthetische Einheit von Verschiedenem her, sondern führt zur dinglichen Einerleiheit oder Koinzidenz. Es gibt nur eine Seinsebene und die Relationsbegriffe stellen keine Ordnung her. Sie verbinden noch das Ungleichartigste. Cassirer nennt es das "Gesetz der Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder im mythischen Denken...".¹⁸⁴ Außerdem definiert er Mythos nicht ein bloßes Gefühl, sondern als Ausdruck von Gefühl - "er ist Gefühl in Bild gewandelt."¹⁸⁵

Interessanterweise kommt Benjamin in seinem Aufsatz über die Sprachsoziologie, der durch seine Kritik an Levy Bruhl implizit auch Cassirers Ansatz als unhistorisch kennzeichnet, bei der Einführung der historischen Dimension durch den Sprachwissenschaftler Nikolas Marr auf die Hand zu sprechen. Für Marr war es undenkbar, dass die Gestik der Hand als Zeichensprache vor der Werkzeugbenutzung zur artikulierten Sprache führte. Durch diese

¹⁷⁹ Vgl. Ernst Cassirer, Philosophie der Griechen. In: Max Dessoir (Hrsg.), Lehrbuch der Philosophie der Griechen. Berlin 1925. S. 19/20.

¹⁸⁰ Vgl. Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Das mythische Denken. Berlin 1925. S. 39 ff.

¹⁸¹ Ebd. S. 57/58.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 62.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁸⁴ Ebd. S. 82.

¹⁸⁵ Ernst Cassirer, Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt 1985. S. 60.

Beurteilung wird die materialistische Geschichtsschreibung wieder in ihr Recht gesetzt. Benjamin zitiert Marr mit dem Satz: „Ohne die Art der genannten Arbeit genauer zu bestimmen, kann man schon jetzt ganz allgemein den Satz verfechten, dass die Entstehung der artikulierten Sprache selbst nicht erfolgen konnte, vor dem Übergang der Menschheit zur produktiven Arbeit mit Hilfe künstlich bearbeiteter Werkzeuge“¹⁸⁶. Es mag zu kurz gegriffen sein, diesen fast schon vulgärmarxistischen Zusammenhang von Zeichensprache der Hand, Sprachentstehung und Arbeit auf die Taktilität in der Fotografie zu übertragen, die Benjamin im Kunstverkaufsatz darlegt. Doch sein Interesse für diese Argumentation bezeugt eine Sensibilisierung für eine Wahrnehmung, die außerhalb der Vorherrschaft der rein visuellen Betrachtung zu suchen ist, und historischen Veränderungen unterliegt.

Fotografie als Werkzeug stellt eine Etappe der historischen Entwicklung der Arbeit und der Technik dar. Die Technik Fotografie überwindet die Reste des Mythos in der Kunst. Der Mythos ist ein in Bild gewandelter Ausdruck von Gefühl. Fotografie ist nur mehr Bild. Sie ist keine Denkform, die, der mythologischen Denkform identisch wäre. Die Technizität der Fotografie, der veränderte Umgang mit dem fotografischen Bild, ist Wesensmerkmal der fotografischen Wahrnehmung und somit der Fotografie. Der taktile Umgang mit ihren Bildern wird im Taktilwerden der Optik selbst aufgehoben. Die optische Wahrnehmung wird handelnde, tastende Wahrnehmung. Aufgrund dieser Tatsache kann Benjamin sie für seinen Geschichtsbegriff fruchtbar machen. In der Verknüpfung von Bildern wird Geschichte darstellbar und veränderbar.

Gleichzeitig hat Fotografie eine mythische Komponente, eine Seite, die sie den von Cassirer herausgearbeiteten Gesetzen der mythischen Wahrnehmung und Denkform annähert. Die Verknüpfung von Wahrnehmung und Vorstellung kann zwar über die für Rationalität gültigen Gesetzmäßigkeiten und Kategorien zwar vollzogen werden, z.B. von Ursache und Wirkung, aber Fotografie ist eben auch Ausdruck von Gefühl, in Bild gewandelt und das fotografische Sehen ist intern bestimmt durch die Abwesenheit der Relationsbegriffe. Der rationalen Interpretation ist die Fotografie nur durch Relationsbegriffe zugänglich, aber wahrgenommen werden können Fotografien, wie jede Realität, auch außerhalb dieser das Denken strukturierenden Begriffe. Es ist an diesen Stellen, dass Fotografien uns direkt ohne Vermittlung des Denkens anrühren.

¹⁸⁶ Niciolas Marr, Über die Entstehung der Sprache (in: Unter dem Banner des Marxismus I (1926)) S. 587/588. z. n. Benjamin, G. S. Bd. III. S. 461.

Eine der Dichotomien, besser vielleicht der dialektischen Tendenzen von Benjamins Denken, ist das Motiv des Mythos sowohl bewahren als zerstören zu wollen. Bisher wurde gezeigt wie es sich bis in seine Analyse der Medien fortsetzt und nun soll ausgeführt werden, was weiter oben bereits angedeutet wurde, nämlich was es am Motiv des Mythos zu bekämpfen gilt. Sowohl das Passagenwerk als auch der Kunstwerkaufsatz haben diese Stoßrichtung. "Aller Boden musste einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für das 19. Jahrhundert hier geleistet werden."¹⁸⁷ Eine Urbarmachung soll die Passagenarbeit sein. Ähnliches strebt Benjamin im Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" an: Er setzt Begriffen der Kunstkritik neu geprägte Begriffe entgegen, die nicht zu einer faschistischen Kunsttheorie verwendbar sind.¹⁸⁸ Diese Aussage zeigt sein Ziel auf. Benjamin führt nicht nur Begriffe neu ein, sondern bedient sich auch etablierter Begriffe, die in seinem Sinne uminterpretiert werden. Was Benjamin in den Fragmenten des Passagenwerk für ein Jahrhundert im Sinn hatte, versucht er im Kunstwerkaufsatz für einen Begriff: die Befreiung vom Mythos. Den Begriffen "Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Stil, Form und Inhalt"¹⁸⁹, deren unkontrollierter Gebrauch zu einer, man könnte sagen, Remythisierung in faschistischem Sinne führen kann, setzt er Konzepte entgegen, von denen er glaubt, dass sie einer solchen Gefahr nicht unterliegen. Er hantiert mit den Begriffen Ausstellungswert, Kultwert und der Aura, sowie taktil und visuell. Benjamin und mit ihm die kritische Theorie der 30er Jahre, sieht das Verhältnis von Mensch und Maschine unter dem Primat der marxistischen Terminologie und deren Methode der Dialektik, gleichwohl erkennt er in Bezug auf die marxistischen Begriffe der Ästhetik ihre Unzulänglichkeit¹⁹⁰. Und dennoch ist sein Denken geprägt von Konzepten wie Reproduktion - Warenfetischismus - Entfremdung und Arbeit.¹⁹¹ Benjamins Analyse stützt sich auf zwei entscheidende Artefakte des technischen Fortschritts, beide typische Produkte des 19. Jahrhunderts: das Kino und die Fotografie. Doch Technik, und Benjamin weiß es genau, ist nicht frei vom Mythos, zum einen kann sie seiner Erzeugung dienen, wie es im Faschismus der Fall war, zum anderen gibt es immanente Beziehungsgespinnste zwischen beiden. "Das zwischen der Welt der modernen Technik und

¹⁸⁷ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 571.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 473/ 435.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 581 "Die marxistische Kunsttheorie: bald bramabasierend und bald scholastisch."

¹⁹¹ Von heute aus betrachtet, steht dagegen seit den 50er Jahren das Verhältnis Mensch Maschine in der theoretischen Reflektion eher unter dem Einfluss der Kybernetik - die eine scheinbare Entideologisierung des Maschinenbegriffs mit sich brachte (Sender - Empfänger, Rückkopplung). Scheinbar deshalb, weil in der Kybernetik die Produktionsverhältnisse, unter deren Primat die Beziehung Mensch - Maschine steht, als Bedingung ausgeklammert werden, um die Maschine als autonome Einheit zu betrachten.

der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen. Zunächst wirkt das technisch Neue freilich allein als solches. Aber schon in der nächsten kindlichen Erinnerung ändert es seine Züge. Jede Kindheit leistet etwas Großes, Unersetzliches für die Menschheit. Jede Kindheit bindet in ihrem Interesse für die technischen Phänomene, ihre Neugier für alle Art von Erfindungen und Maschinerien die technischen Errungenschaften an die alten Symbolwelten. Es gibt nichts im Bereiche der Natur, das solcher Bindung von Hause aus entzogen wäre. Nur bildet sie sich nicht in der Aura der Neuheit, sondern in der Gewöhnung. Erinnerung, Kindheit und Traum. Erwachen."¹⁹² Für Benjamin findet die Anbindung zwischen Mythos und Technik nicht automatisch statt. Sie funktioniert auf dem Umweg über die Kindheit. Wendet man dieses Fragment auf Benjamin selbst, auf seine Kindheit um 1900 an, dann sind die Techniken, die einen solchen Bezug zulassen, die Fotografie, das Panorama und das Telefon.

Wie drückt sich dieses Verhältnis von Mythos und Technik in der Kindheit aus? Durch die kindliche Eingliederung dieser Objekte in die Galerie der Gegenstände, die sich untereinander zu Geschichten verknüpfen? Oder ist es die tiefe Verwandtschaft mit dem Animismus, die aus den Geräten der Technik hervorlugt, jene Belebtheit der Dinge, die sich nicht aus ihrer möglichen Bewegung, ihrer technischen Belebtheit, sondern aus ihrer seelischen Belebtheit ergibt, d.h. aus einem Prozess der Projektion, der sich später nur noch mit Schwierigkeiten künstlich herstellen lässt, der sich aber in der Kindheit natürlich vollzieht. Benjamin schließt Technik mit der Natur kurz und spielt die Aura der Neuheit, die der Erwachsene der Technik beilegt, gegen die Gewöhnung aus. Gewöhnung und Zerstreung sind die Begriffe, die, wie wir gesehen haben, der Kontemplation des Kunstwerks und dem Kultwert entgegengesetzt werden.¹⁹³ Sie stehen für Benjamin in dem Wortumfeld der Taktilität. Durch Gebrauch und Benutzung passt sich die Wahrnehmung an die, ihr gestellten neuen Aufgaben an. Benjamin spricht im Fragment auf verschiedenen Ebenen von verschiedenen Zeiten. Einmal geht er aus vom "technisch Neuen", das dem Nachdenkenden vor Augen steht, es ist das Jüngste, das eben erst Erfundene. Sodann bricht die Kindheit in die Reflexion ein. In ihr wird die Verknüpfung zwischen Mythos und Technik vollzogen. Mythos, die "alte Symbolwelt", oder wie Adorno und Benjamin sie auch nennen "Urgeschichte"¹⁹⁴, ist das Früheste, Alte, immer schon da Gewesene. Die Verbindung der alten mit der neuen Zeiten findet in der

¹⁹² Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 576.

¹⁹³ Vgl. ebd. G. S. Bd. I. 2. S. 505.

¹⁹⁴ Urgeschichte und Mythos verweisen gleichfalls auf die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft. „In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heißt einer klassenlosen Gesellschaft.“ Ebd. G. S. Bd. V. S. 47.

„Gewöhnung“ statt. Das bedeutet, der Mythos, die Kindheitsepoche der Zeit, wird an die Technik angebunden durch die Kindheitsepoche des Individuums. Der Vektor zwischen den Zeiten der Zeit und der des Individuums ist die Gewöhnung. Die technischen Erfindungen haben keine "Aura der Neuheit", da Kindern die Dinge einfach nur da sind, und sie ordnen sie nicht auf einer Zeitleiste zwischen alt und neu ein. Sie tauchen plötzlich auf und dringen in den Raum der Gewöhnung ein.

In der "Berliner Kindheit" schildert Benjamin diesen Prozess für die Erfindung des Telefons: "Denn als Kronleuchter, Ofenschirm und Zimmerpalme, Konsole, Gueridon und Erkerbrüstung, die damals in den Vorzimmern prangten, schon längst verdorben und gestorben waren, hielt, einem sagenhaften Helden gleich, der in der Bergschlucht ausgesetzt gewesen, den dunklen Korridor im Rücken lassend, der Apparat den königlichen Einzug in die gelichteten helleren, nun von einem jüngeren Geschlecht bewohnten Räume."¹⁹⁵ Ein Ding oder eine Maschine erscheinen dem Kind als mythisch, erzählend. Es ist nach allen Seiten offen, nicht begrenzt von der Nützlichkeit oder Gewöhnung, es macht Angst. Es kündigt sich ein Zeitenwechsel an. Es ist die Generation Benjamins, in deren Kindheit das Telefon eindringt und die mit dem "drüben" der "Stimme" umzugehen hat. Und eben diese Kindheit vermag dem "drüben" und der "Stimme" einen anderen Sinn zu geben als den des zweckgebundenen Gebrauchs des Erwachsenen. Für Benjamin entzieht sich kein Naturding der Bindung an Symbolwelten, aber diese entsteht durch Gewöhnung und erfindet sich nicht durch die "Aura der Neuheit", d.h. nicht die Neuheit negiert die Gewöhnung, sondern die Gewöhnung an die Neuheit stellt die Beziehung zum Mythos her. Die Trennung zwischen Kultur und Natur wird in diesem Prozess aufgehoben. Das Telefon wird zum Helden. Der Held gehört einem Zwischenreich an und ist doch Teil der Natur. So ist zu verstehen, dass "nichts im Bereich der Natur" solcher Bindung entzogen ist, Wohnung und Bergschlucht sind vereint.

In seinem Essay zum Passagenwerk nimmt Benjamin eine Lithographie des Karikaturisten Grandville aus dem Jahre 1844 auf, die den Planeten Saturn darstellt aus dessen Ring eine gusseiserne Brücke hervorgeht auf der jemand spazieren geht. In diesem Bild gehen natürliches Ding und kulturell bestimmtes, geschaffenes Ding auseinander hervor. Auch hier vereinen sich ein urgeschichtliches, mythisches Bild mit einem historisch in das 19. Jahrhundert datierbarem, nämlich dem gusseisernen Geländer. "Der Saturnring wird ein

¹⁹⁵ Ebd., G. S. Bd. IV. S. 242. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert.

gusseiserner Balkon, auf dem die Saturnbewohner abends Luft schöpfen."¹⁹⁶ Mit diesem Bild belegt Benjamin die Ausdehnung des Warencharakters auf das Universum. Er unterstreicht ebenfalls die Funktion der Zerstreuung der Zeichnungen Grandvilles. Auf dieser Ebene der Zerstreuungen steht der Mensch auf derselben Höhe wie die Ware. Grandville schafft in seinen Lithografien eine Verbindung zwischen Mythos und Technik wie sie auch Blossfelds Naturaufnahmen gelingt. Allerdings bedarf diese Verquickung nicht der Figur des Kindes. Sie ist im Konsumenten der Zerstreuung verkörpert, den die Weltausstellung bietet.

An diese Stelle knüpft Adorno in seinem Brief vom 2-5.8.1935 an. Unter Verweis auf Ludwig Klages kritisiert er nicht nur, dass „die Entzauberung des dialektischen Bilds geradewegs in ungebrochen mythisches Denken“¹⁹⁷ führt. Auch die Überbewertung der Maschinenteknik und der Maschine ist für ihn eine bürgerliche Theorie, die anstatt die Produktionsverhältnisse zu analysieren, nur auf die Produktionsmittel verweist. Vor allem aber wirft er Benjamin den Verlust von wichtigen Motiven und eines stilistischen Moments aus der Berliner Kindheit vor. Adorno nennt explizit das Mondkapitel und erinnert an den gusseisernen Balkon im Mondlicht. Für Adorno müsste demnach der Vorgang im Passagenwerk umgekehrt sein. „Nicht müsste der Saturnring zum gusseisernen Balkon werden, sondern dieser zum leibhaftigen Saturnring und hier bin ich glücklich, Ihnen nichts abstraktes entgegenzuhalten, sondern ihr eigenes Gelingen: das unvergleichliche Mondkapitel der „Kindheit“ dessen philosophischer Gehalt hier seine Stelle hätte.“¹⁹⁸ Aus dem Gegenstand, der Ware muss nicht nur der Fetischbegriff mit Bezug auf Marx herausgearbeitet werden, sondern auch das Motiv des Mythologischen. Für Adorno scheint ausschlaggebend, dass aus dem historischen Motiv, dem Geländer in seiner Datierbarkeit in das 19. Jahrhundert, die mythische Ferne herausgearbeitet wird und nicht umgekehrt.

Was ist nun der philosophische Gehalt des Mondkapitels? Die Geschichte kennzeichnet drei Phasen. Ein träumendes Kind fühlt sich im Mondlicht in einer anderen Welt, einer Welt des Doubles, in der eben der Mythos an die Kindheit gebunden ist. Verschwindet dann der Mond fragt sich das Kind im Nachtlicht: „Warum denn etwas auf der Welt, warum die Welt sei.“¹⁹⁹ Am Ende der Kindheit, platziert wie auf einer Daguerreotypie, zerfällt eben jenes

¹⁹⁶ Ebd. S. 147. Das Exposé ist abgedruckt in G. S. V. 1. S. 45-59. Die Saturnstelle S. 51. Abweichungen zweier Fassungen S.1237- 1251.

¹⁹⁷ Benjamin – Adorno, Briefe. S. 142, 145.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd. G. S. Bd. IV. S. 301 Fast scheint es sich um eine Paraphrase auf Martin Heideggers Frage aus: „Was ist Metaphysik“ zu handeln. „Warum ist überhaupt Seiendes, und nicht vielmehr nichts.“ Martin Heidegger, Was ist Metaphysik. Antrittsvorlesung in Freiburg 1923. 1935. S. 3.

Geländer des eisernen Balkons auf das Adorno anspielt: "Denn dies Erwachen steckte nicht, wie andere, dem Traum sein Ziel, sondern verriet mir, das es ihm entgangen und das Regiment des Mondes, welches ich als Kind erfahren hatte, für eine weitere Weltzeit gescheitert war."²⁰⁰ Das Ziel, die "Gegen-oder Nebenerde", verschwindet. "Das Licht, welches vom Mond herunterfließt, gilt nicht dem Schauplatz unseres Tagesdaseins. Die Weite, die es zweifelhaft erhellt scheint einer Gegen- oder Nebenerde zu gehören."²⁰¹ In der Verknüpfung von Mythos, Kindheit und Traum schien für Benjamin zwar eine andere, bessere Welt auf, die aber am Ende der Kindheit zerfällt. Obwohl Grandvilles Lithographie keinen direkten Hinweis auf den Auragedanken enthält, steht sie doch im Spannungsverhältnis zur „einmaligen Erscheinung einer Ferne so nah sie auch sein mag“, denn sie vereint die Ferne des Jupiterrings mit der unmittelbaren Nähe des Geländers aus Gusseisen. Letztendlich enthält sie auch den umgekehrten Vorgang, auf den sich Adorno in seiner Kritik festlegt. Benjamin verteidigt sich mit einem Verweis auf die unterschiedliche literarische Konstruktion der Geschichte „Der Mond“ und des „Passagenwerks“. Im Antwortbrief an Gretel Karplus und Adorno schreibt Benjamin: "Die Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, die im Blick des auf seiner Schwelle spielenden Kindes sich spiegelt, hat darin ein ganz anderes Gesicht, als in den Zeichen, welche sie auf der Karte der Geschichte eingraben."²⁰² Seine Passagenarbeit kann nur in ihrer ganzen Form das leisten, was in der kleinen Form in der Berliner Kindheit enthalten ist. Wohl müsste der "gusseiserne Balkon zum Saturnring werden", aber eben auf eine der Form nach ganz andere Art und Weise.²⁰³ Sie dürfe nicht aus der Betrachtung von Grandvilles Zeichnung alleine hervorgehen. In der Passagenarbeit kommt die Aufgabe der Wahrnehmung des Mythos, der Eingang des Menschen in die Warenwelt der Zerstreung zu.

Benjamins dialektischer Mythosbegriff, ist also zuerst einmal ausgerichtet an Gebrauch und Benutzung von Technik in der Kindheit, die somit das technisch Neue zu einem natürlichen macht. Die Technik gleicht dem "sagenhaften Helden". Dem Kind offenbart sich der theologisch utopische Aspekt des Mythos in der Technik direkt ohne Vermittlung. Im Passagenwerk steht dem Menschen der Mythos in einer von Benjamin nicht bewerteten Form gegenüber. Vielleicht manifestiert er sich am ehesten in der neutralen Haltung die Benjamin der Maschine und der Technik zukommen lässt und darin, dass er den Menschen auf eine

²⁰⁰ Ebd. S. 302.

²⁰¹ Ebd. G. S. Bd. IV. S. 300.

²⁰² Adorno - Benjamin, a. a. O. S. 157.

²⁰³ Vgl. Adorno - Benjamin, a. a. O. S. 156.

Stufe mit der Ware stellt. „Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt.“²⁰⁴

Benjamins Begriffe der Aura und die Entauratisierung von Kunst, stehen dem ambivalenten Konzept des Mythos sehr nahe, sie sind gar direkt auf ihn bezogen. Der Begriff des Mythos geht förmlich im Aurabegriff auf. Bei der Definition der Aura, die im Anschluss an natürliche Gegenständen erklärt wird, die berühmte "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag"²⁰⁵, handelt es sich nicht ausschließlich um eine topologische Definition des Hier und Dort, sondern implizit ruht in ihr auch eine zeitliche Komponente. Wenn Benjamin einen Gebirgszug oder einem Zweig beschreibt, den man sieht, dann sind diese bestimmt durch die raum-zeitlichen Koordinaten. Ferne ist eben auch zeitliche Ferne, die in einem bestimmten Augenblick ganz nah ist. Und wenn die Aura des Kunstwerks zuerst im Ritual, im Kultus fundiert ist, dann ist es nicht nur die räumliche Nähe des repräsentierten Objekts, sondern auch die Überbrückung der Zeit, welche in ihm zum Ausdruck kommt. Insofern ist der Mythos als Anfang in dem Begriff der Aura verwurzelt und über die Bestimmung von Kunst als auratischer auch dem Kunstwerk als solchem zugeeignet. Erst in der nicht mehr auratischen Kunst, in den Reproduktionen wird der Mythos gebrochen und gleichzeitig absorbiert. Die Reproduktionen unterliegen nicht mehr dem primären Gebrauchswert, dem Kultus und dem Ritual²⁰⁶, sondern in ihrem Gebrauch formen sie eine Wahrnehmung, deren Bindung an das Bürgertum oder die Priesterkaste und deren Machtstrukturen vermeintlich aufhört.

Was steckt also in dieser Ferne, die, so nah sie auch sein mag doch nicht berührbar, nicht erreichbar scheint? Auch in dieser Definition geht es um einen Anfang, der gleichzeitig Ziel ist. In ihr ist "verhutzt"²⁰⁷ die Utopie auf ein anderes und der Glaube an einen Mythos, an einen erzählten Anfang verborgen. Durch die Spur ergreifen wir die Sache. Mit der Aura rührt uns die Sache an. Benjamin formuliert: „in der Aura bemächtigt sie sich unser“²⁰⁸.

Da bei Benjamin der Bildbegriff im Zentrum seines Denkens steht ist es nicht verwunderlich, dass er ausdrücklich die Kunstgeschichte rezipierte. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatte diese begonnen sich als Wissenschaft zu etablieren. Das die Kunstgeschichte ein Kind des 19. Jahrhunderts ist, mag ein weiterer Grund dafür sein, das

²⁰⁴ Benjamin, G. S. Bd. V. S. 50.

²⁰⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S.479.

²⁰⁶ Benjamin, G. S. I. 2. S. 480.

²⁰⁷ Adorno, Prismen. Frankfurt am Main 1979. S. 284.

²⁰⁸ Vgl. Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 560

Benjamin sich mit ihr beschäftigte. Es ist jedoch herauszustreichen, dass die Kunstgeschichte zwar einen wesentlichen Einfluss auf ihn hatte, dass Benjamin aber trotz seiner Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert extrem wenig zu Avantgarde der damaligen Malerei schreibt. Seine hauptsächlichsten Referenzen liegen in der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts mit Paul Klee und dem Dadaismus. Michel Fried hat ausdrücklich auf diesen Zusammenhang hingewiesen. „But then, Benjamin says almost nothing in his writings about major nineteenth-century French painters such as Delacroix, Courbet, Manet, and the impressionists. In general, the absence of painting from the otherwise encyclopedic range of his interests, despite the centrality of Baudelaire to his various projects, makes a surprising lacuna in his thought.“²⁰⁹

3.3.1 Kunsthistorische Einflüsse bei Benjamin

Einer der wichtigsten Vorläufer in der Untersuchung der Veränderungen der Wahrnehmungsweise, welche Benjamin herauszuarbeiten sucht, war der Kunsthistoriker Alois Riegl.²¹⁰ Benjamin nennt Riegl, der Mitglied der Wiener Schule²¹¹ war, als Quelle für seine These der Wahrnehmungsveränderungen im direkten Kontext zur Auradefinition²¹². Was Riegl für die römische Epoche leistete, möchte Benjamin für die Umwälzungen der Moderne belegen. Wolfgang Kemp geht in seinem Aufsatz "Fernbilder" der Verflechtung zwischen Kunstwissenschaft und Benjamins Denken nach. Er stellt heraus, dass die Ambivalenz von Nähe und Ferne in der Aura ein Erbstück aus der englischen Philosophie des 18. Jahrhunderts ist, das über die „Einfühlungsästhetik“ des 19. Jahrhunderts bis an Riegl weitergereicht wurde.²¹³ Für die Untersuchung des Verhältnisses der beiden Denker sei auf diesen ausführlichen Aufsatz hingewiesen.²¹⁴ Benjamin beschäftigte sich mit Riegls Hauptwerk "Die

²⁰⁹ Michela Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*. Yale University Press, 2002 S. 256. Im Übrigen nimmt Fried leider die Interpretation Benjamins, der den taktilen Sinn an die Seite des Visuellen stellt nicht weiter auf. Seine Interpretation von Menzel als einem Maler der seinen eigenen Körper und Standpunkt in seine Bilder integriert und projiziert und so vom Betrachter eine extreme Verkörperlichung, er nennt es „Embodiment“, fordert.

²¹⁰ Benjamin, G. S. I. 2, S. 478.

²¹¹ Ein weiteres Mitglied der Wiener Schule das Benjamin beeinflusst hat ist, Heinrich Schwarz, der schon 1931 als Kunsthistoriker einen ersten Bildband mit den Porträtaufnahmen von David Octavius Hill herausbrachte. „Der Meister der Photographie. David Octavius Hill. 1802 - 1870. Mit 80 Bildtafeln. Leipzig, Insel-Verlag, 1931. Benjamin zitiert dieses Buch in der kleinen Geschichte der Fotografie an drei Stellen und bildet zwei Fotografien daraus ab. Zitate und Fotografien stehen im Zusammenhang mit dem Versuch die Aura näher zu fassen, hier allerdings mit Blick auf die frühe Fotografie. Benjamin schreibt sie den genauen Details und den langen Belichtungszeiten zu. Vgl. Benjamin, G.S.II. 1. S. 369, S. 372 „Darum sind wohl die Modelle eines Hill nicht weit von der Wahrheit entfernt gewesen, wenn ihnen „das Phänomen der Photographie“ noch „ein großes geheimnisvolles Erlebnis“ war; mag das für sie auch nicht als das Bewusstsein gewesen sein, „vor einem Apparat zu stehen, der in kürzester Zeit ein Bild der sichtbaren Umwelt erzeugen konnte, das ebenso lebendig und wahrhaftig wirkte wie die Natur selbst.“ Auch der Ratschlag der damaligen Fotografen: „Sieh nie in die Kamera“ zitiert Benjamin nach Heinrich Schwarz.

²¹² Ebd. S. 439.

²¹³ Wolfgang Kemp, *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: Burkhard Lindner, Hrsg. *Links hatte noch alles sich zu enträtseln*. Königstein 1978. S. 232.

²¹⁴ Vgl. ebd.

spätromische Kunstindustrie" schon in seiner Studienzeit. Riegl, dem es darum ging, „die leitenden Gesetze in der Entwicklung der spätromischen Kunstindustrie“ aufzuzeigen, hatte in seinem Werk den Begriff des „Kunstwollens“ eingeführt, um sich von Gottfried Sempers mechanistischen Auffassung der Kunstgeschichte abzugrenzen. Riegl setzte ihr eine teleologische Auffassung entgegen, „indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit dem Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv schöpferische Rolle zu, die ihnen die so genannte Sempersche Theorie zugeordnet hatte, sondern eine hemmende negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts.“²¹⁵ Benjamin sah seine Aufgabe darin dieses "Kunstwollen" an die gesellschaftlichen Bewegungen zurückzubinden.²¹⁶ "Kunstwollen" lässt sich bei ihm unter dem Begriff des Ausdrucks subsumieren. Obwohl für Benjamin der Unterbau im Überbau zum Ausdruck kommt, integrierte er die kunsthistorische Analyse von Kunststilen und "Kunstwollen" in seine materialistische Geschichtsschreibung, nicht zuletzt um sich so gegen eine platte Widerspiegelungstheorie zu verwahren.²¹⁷

Während Riegl Benjamins Quelle ist, wenn es um die relativ seltene Terminologie von taktil und visuell geht, gibt es zu Heinrich Wölfflin einen inhaltlichen Bezug, wenn dieser von Sehbild und Tastbild spricht. Alois Riegl benutzt in „Die spätromische Kunstindustrie“ neben dem Wort taktil auch das Wort taktisch um das Haptische zu bezeichnen. Diese terminologische Unschärfe übernimmt Benjamin im Manuskript zu "Das Kunstwerk im Zeitalter einer Reproduzierbarkeit".²¹⁸ So lässt sich klar darlegen, dass Benjamin das Begriffspaar taktil und visuell von Alois Riegl adaptierte, denn aus welchem anderen Grund hätte er sonst taktisch als Synonym verwenden sollen.

In seiner Untersuchung „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst“ spricht Heinrich Wölfflin im Vorwort direkt von Riegls Unterscheidung in „optisch und haptisch“ und erwähnt auch das von Riegl als Synonym mit haptisch und taktil gebrauchte Wort taktisch. An dieser Stelle führt Wölfflin ebenfalls seine Terminologie der Seh- und Tastwerte oder des Linearen und des Malerischen für diese Problematik ein. Benjamin hatte als Student 1916 in München bei Wölfflin gehört, also ein Jahr nachdem das Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ publiziert worden war. Auch wenn Benjamin Wölfflins Arbeit nicht sonderlich schätzte, was vor allem in seinem Aufsatz zu Edouard Fuchs zum Ausdruck²¹⁹ kommt, so gibt es doch Parallelen zwischen

²¹⁵ Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*. Teil I 1901. Berlin 2000. S.9.

²¹⁶ Wolfgang Kemp, *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: Burkhard Lindner, Hrsg. *Links hatte noch alles sich zu enträtseln*. Königstein 1978. S. 226 ff.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 227. Kemp vermutet, Benjamin sichere sich so gegen platte Widerspiegelungstheorien, die bei seiner Thematik nahe lagen, ab.

²¹⁸ Ebd., S. 256.

²¹⁹ Letztlich stellt Wölfflin, das Gegenbild zum am Materialismus orientierten Fuchs dar. Benjamin nennt in der französischen Zusammenfassung, des in der Zeitschrift für Sozialforschung erschienenen Aufsatzes Wölfflin als Beispiel für die „histoire de l'art bourgeois“. Vgl. G.S. II.3. S. 1361.

Ihnen, die hier angesprochen werden sollen. Wölfflin steht Benjamins Versuch nahe, Geschichte als die Anpassung an Wahrnehmungsaufgaben zu beschreiben, wenn er die von Riegl benutzte Unterscheidung von taktile Wahrnehmung und visueller Wahrnehmung auf die neuere Kunstgeschichte anwendet.

Kunstgeschichte wird als Wahrnehmungsgeschichte und Stilgeschichte neu definiert: "Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser 'optischen Schichten' muss als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte gelten."²²⁰ Wölfflins Buch ist in fünf Kapitel unterteilt und jedes Kapitel widmet sich einem Antagonismus zweier Begriffe, der ein besonderes Stilmerkmal bildet. Bei dem ersten Begriffpaar handelt es sich um das Lineare und Malerische. Anhand dieses Gegensatzes unterscheidet er die klassische Periode und den Barock, den er auch als "moderne Kunst"²²¹ bezeichnet. Das Lineare wird den taktilen Sehwerten gleichgesetzt. Wölfflins These lautet es habe in der Kunst eine Verschiebung von den taktilen Sehwerten des Linearen hin zu den visuellen Sehwerten des Malerischen stattgefunden. "Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte, und alle modellierenden Schatten schließen sich der Form so vollständig an, dass der Tastsinn geradezu herausgefordert wird. Darstellung und Sache sind sozusagen identisch."²²² Die lineare Abbildungsart ist eine naturalistischere als die malerische. Wölfflin führt aus, wie die haptische Wahrnehmung eines linearen Bildes stattfindet. "Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas vom körperlichen Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend den Körper entlang geht, und die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt, wendet sich ebenso an den Tastsinn."²²³ Wölfflin setzt ein bereits formiertes Auge voraus, d.h. für ihn ein impressionistisches Auge, dem es inzwischen schwer fällt, einen anderen Stil als den malerischen zu perzipieren. Im Umbruch der beiden Stile findet eine historische Veränderung der Wahrnehmung statt. Er erstellt kein Qualitäts- oder Werturteil und arbeitet nicht mit Kategorien wie Verfall, eine Art und Weise des Beurteilens, die er mit Riegl gemeinsam hat, dem es ebenfalls darum ging, einen Ausdruckswillen zu fixieren, der in jeweils verschiedenen Epochen verschiedene Ergebnisse zeitigte, ohne dass daraus eine qualitativ bewertbare Entwicklung abzuleiten wäre.²²⁴ Die Epocheneinteilung Wölfflins und seine eigenwilligen Stilmerkmale haben zur Folge, dass der Impressionismus als Art und Weise des Sehens schon bei Rembrandt vorgezeichnet ist, auch wenn in seinen Bildern die Entfremdung des Abgebildeten von der Abbildung längst noch nicht so stark hervortritt, wie

²²⁰ Wölfflin, a. a. O. S. 12.

²²¹ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915. Benjamin kennt auch Wölfflins Arbeiten. Er zog Riegl jedoch den "abstrakteren zweifelhafteren Schematismen" Wölfflins vor. Benjamin, G. S. Bd. III. S. 50.

²²² Ebd. S. 23.

²²³ Ebd.

²²⁴ Vgl. die Aufnahme Riegls durch Paul Feyerabend. In: Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984. S. 17 ff.

es später der Fall sein sollte²²⁵ Als ein Beispiel führt Wölfflin, den Ausdruck der Bewegung an, die dadurch entsteht, dass die Speichen eines Rades nicht mehr als einzelne zu erkennen sind, sondern ineinander übergehen: „sowohl Velasquez wie der stille Nicolas Maes haben diese Impression gemalt.“²²⁶ Die Menschheit habe sich folglich im Übergang von der Klassik zum Barock abgewöhnt Bilder durch Tasten und Nachfahren der Bewegungen zu ergründen, und sich ganz auf das Sehen beschränkt. "Damit hat die Idee des Bildwerks sich verschoben: das Tastbild ist zum Sehbild geworden, die kapitalste Umorientierung, die die Kunstgeschichte kennt."²²⁷ Im Neoklassizismus des 19. Jahrhunderts fand man wieder zu Tastbild und klaren Formen zurück.. Als Beispiel nennt Wölfflin die Ludwigstraße in München.²²⁸

Benjamin zieht in seiner Analyse der Wirkungsweise der Reproduktionsmedien und des Einflusses ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert für diese Periode den gleichen Schluss. Auch für ihn ist das Sehbild ist zum Tastbild geworden. Wie oben dargestellt ist auch bei Benjamin das Paradebeispiel dieses Umschwungs die Architektur. Doch auch hier übernimmt Benjamin nicht einfach die kunsthistorische Position, sondern interpretiert sie neu. Wölfflin hob seine Unterscheidung zwischen Tast- und Sehwerten hervor, um die klassische Architektur durch ihre „tastbaren Grenzen“²²⁹ zu bestimmen. Der Barock dagegen steigert nicht nur die Formenvielfalt, sondern es findet in dieser Epoche gleichzeitig eine Entwertung der Linie statt, so dass die ²³⁰„(rein optische) Bewegung über die Gesamtheit der Formen“²³¹ den Wahrnehmungseindruck des Barock bestimmt. Benjamin sieht die Wahrnehmung der Architektur zwar durch taktile und visuelle Wahrnehmung bestimmt, doch es besteht „auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist“.²³² Und deshalb wird Architektur durch Gebrauch und Gewöhnung rezipiert und zwar nicht in gerichteter Aufmerksamkeit, sondern in der Zerstreuung. Zerstreuung ist ein Begriff, der durchaus die Bewegung mit einbezieht, die Wölfflin dem Malerischen zusprach. Wölfflins Stilbegriffe unterscheiden sich jedoch insofern vom Ansatz Benjamins, als sie zwar vorgeben von der Wahrnehmung auszugehen, aber statt die Bewegung des Betrachters in der Wahrnehmung der Architektur zu berücksichtigen, eher eine Bewegung im architektonischen Kunstwerk selbst, wie zum Beispiel in einer Fassade konstatieren. Im Unterschied zu Wölfflin vollzieht Benjamin den Schritt zum Betrachter und einer Rezeptionsästhetik viel konsequenter. Zerstreuung gibt nicht nur der Fragmentarisierung und der Mobilisierung des Betrachters Ausdruck, der Begriff verweist wie in nächsten Kapitel gezeigt werden wird,

²²⁵ Vgl. Wölfflin, a. a. O. S. 24.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 24.

²²⁸ Vgl. Wölfflin, S. 79.

²²⁹ Ebd. S. 71

²³⁰ Benjamin G.S. Bd. I.2. S. 503.

²³¹ Ebd.

²³² Benjamin, G.S. Bd. 1.2. S. 505.

ebenfalls auf seine Herkunft von Blaise Pascal und dem Divertissement, dem Benjamin so unendlich viel verständnisvoller gegenüberstand als z.B. Adorno.

Benjamin unterscheidet sich von der bürgerlichen Kunstgeschichtsschreibung eines Wölfflin also durch diese Verlagerung auf den Betrachter, der nicht mehr als Individuum berücksichtigt wird, als vielmehr als Masse. „Die Masse ist eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht.“ Es findet ein qualitativer Umschlag statt, demnach steht nicht mehr der Einzelne einem einzigartigen Kunstwerk gegenüber, sondern das Kunstwerk wird in die Masse versenkt.

Wölfflins Beziehung zu Benjamin lässt sich jedoch noch an einem anderen Punkt festmachen, nämlich daran, das beider Augenmerk häufig dem Detail und der singulären Erscheinung galt. Benjamin schreibt im Passagenwerk, dass: "das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee."²³³ Das bezieht er auf eine Kritik an der "zeitlosen Wahrheit". Für ihn ist diese nicht haltbar, da sowohl das Objekt des Erkennens als auch der Erkennende von einem "Zeitkern" abhängig sind.²³⁴ Benjamin distanziert sich an dieser Stelle nicht nur vom Marxismus, sondern auch von der bürgerlichen Geschichtsschreibung, die beide an einen Begriff der zeitlosen Wahrheit gebunden bleiben. Benjamin verlagert sein Interesse auf den Alltagbezug und das Detail, weil es die Idee als unveränderliche Größe der Geschichtsschreibung umgeht. Der Alltagbezug wird durch die „Rüsche am Kleid“ dargestellt. Der Zeitkern, der im Erkennenden wie im Erkannten vorhanden sein muss, ist der bildliche Bezug auf Erfahrung, der im erkennenden Subjekt hergestellt wird. Obwohl Benjamin sich auf das Detail konzentriert geht er in seiner Erkenntnistheorie und Kritik der historischen Methode weit über Wölfflin hinaus dessen Theorie des Stils sich gleichfalls am Detail orientiert. In einem Vergleich der Linienführung bei Botticelli und Lorenzo di Credi stellt Wölfflin fest: "In der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels müsste man schon das Wesentliche des Stilcharakters erkennen."²³⁵ Bei Wölfflin ging es allerdings um die Zuschreibung und Einordnung eines Künstlers und ihrer „individuellen Stile“²³⁶. In diesem Zusammenhang kommt er ebenfalls auf die Falte zu sprechen und den individuellen Ausdruck, der hinter dem „zwischen den Knien sich einsackenden Gefält“ in den Mariendarstellungen zutage tritt. Wölfflin übernahm diese Konzentration auf das Detail aus der Zuschreibungsmethode von Giovanni Morelli, der festgestellt hatte, man müsse sich am Detail orientieren, wolle man ein Bild einem bestimmten Maler zuordnen. Die von ihm genannten Details waren die Form eines Ohres oder eines Fingernagels. Einer seiner Schüler Berenson erklärte die Fixierung auf diese Details damit, dass sich der Forminstinkt des Malers

²³³ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 578.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Wölfflin, a. a. O. S. 3.

²³⁶ Ebd. S. 2.

dort äußere wo der Gestaltungswille nachlässt, also im Detail.²³⁷ Wölfflin führt diese Beobachtung zu dem berühmten Diktum, wonach das Wesen des gotischen Stiles eher an einem Spitzschuh, als an einer gotischen Kathedrale abzulesen sei. Dieser Einsicht spricht Edgar Wind einen revolutionären Charakter zu, da ein einfacher Gegenstand wie ein Spitzschuh weniger mit religiösen Gehalten belegt sei, als eine Kathedrale und aufgrund dieser Tatsache käme wirklich eine objektivere Darstellung zustande, da der "visuelle Zugriff" einfacher sei.²³⁸

Benjamins und Wölfflins Affinität für das Detail geht mit einem ähnlichen Fortschrittsbegriff einher. Für beide gibt es keine Verfallszeiten mehr. "Das Pathos dieser Arbeit: es gibt keine Verfallszeiten."²³⁹ Es geht ihnen um eine Einordnung des Details in einen größeren Zusammenhang. Bei Benjamin ist es ein Jahrhundert, gar das Ewige, das sich aus einem Detail des Alltags deuten lässt, während Wölfflin am Detail den individuellen Stil eines Malers identifiziert. Obwohl Wölfflin sich das Recht vorbehält qualitative Urteile über eine Epoche zu fällen, hält er es für richtig, „das Kunst immer gekonnt hat, was sie wollte, und das sie vor keinem Thema zurückschreckte, weil `sie das nicht konnte“²⁴⁰. Er spricht dem Können in der Kunst nur eine sekundäre Rolle zu und stellt somit den Fortschrittsbegriff zur Disposition, der sich aus der Möglichkeit des Könnens abgeleitet.

Benjamin rezipiert das in der Kunstwissenschaft elaborierte System der Beurteilung und Einordnung eines Stils und nutzt es für die Geschichtsschreibung, auch wenn er sich nicht direkt auf Wölfflin bezieht, gibt es eine methodische Affinität. Wölfflins für bildliche Darstellungen benutzte Methode, scheint bei Benjamin auf die Untersuchung schriftlicher Quellen abzufärben. Wölfflin reduziert die Rolle der Kathedrale als Stilmerkmal und bezieht sich auf einen Alltaggegenstand. Er desakralisiert somit die Kunstwissenschaft bezieht sie stärker auf die Alltagswelt und lenkt die Aufmerksamkeit auf kleinere Gegenstände und Details. Benjamin geht einen ähnlichen Weg und ersetzt im oben genannten Zitat die Idee durch eine Rüsche am Kleid. Nicht nur, dass er sich eher auf die genaue Beobachtung bezieht und sich stärker an materiellen Sachverhalten orientiert, er klammert auch den metaphysischen und ideengeschichtlichen Bereich ein. Wölfflin annulliert die Ausstrahlung der religiösen Aura²⁴¹, um sich objektiver erfassbaren Sachverhalten zu widmen. Für Benjamin ist Geschichte nicht mehr Ideengeschichte, sondern die detaillierte Physiognomie eines Jahrhunderts, die sich auch eher von alltäglichen Gegenständen ablesen lässt, als sich mit metaphysischen Gehalten von Ideen auseinander zu setzen. Benjamins Auseinandersetzung

²³⁷ Vg. dazu Max J. Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlin 1920. S 25 ff. I. Morelli führt seine Methode vor allem in der 1892 unter dem Titel und dem Pseudonym Ivan Lermolieff erschienenen Buch aus : *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig 1892.

²³⁸ Edgar Wind, *Art and Anarchy*. London 1963. Übersetzt von Corinna Delkeskamp -Hayes. Kunst und Anarchie. Frankfurt am Main 1994. S. 28.

²³⁹ Benjamin, G. S. Bd. V. 1. S. 571.

²⁴⁰ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. S. 242.

²⁴¹ Vgl. Edgar Wind, a. a. O. S. 28. "Gotische Kathedralen", so schreibt er, "erzeugen einen weniger präzisen Eindruck als gotische Schuhe, und dies nicht allein wegen ihres Formenreichtums, sondern weil uns in einer Kathedrale ihre religiöse Aura überwältigt."

mit der Fotografie, als einer allgemein zugänglichen Technik, welche die Aura überschreitet resultiert ebenfalls aus diesem Willen sich an der Alltagswelt zu orientieren.

Benjamin inspirierte sich nicht nur bei den Kunsthistorikern der Wiener Schule. Auch Erwin Panofsky und die Gelehrten um die Warburger Bibliothek hatten einen entscheidenden Einfluss auf sein Denken, dem an dieser Stelle jedoch nicht nachgegangen werden soll, da nur der Bezug zur Taktilität Thema dieser Arbeit ist. Für Erwin Panofsky hat das Wort „taktil“ keine eindeutige Bedeutung, die klar definierbar wäre. Es changiert in seiner Verwendungsweise. Deshalb müsse dieses Konzept aus dem Vokabular des Kunsthistorikers herausgehalten werden. Er verdeutlicht diese Schwierigkeit in einem Aufsatz, der seinen intellektuellen Werdegang darstellt, indem er das Wort „taktil“ zur Illustration seines durch das Exil erzwungenen Übergangs von der deutschen in die englische Sprache heranzieht. Gleichzeitig nutzt er die Gelegenheit um die Vorteile des englischen darzustellen. "Die deutsche Sprache lässt es unglücklicherweise zu, einen ziemlich trivialen Gedanken hinter einem Wollvorhang scheinbarer Tiefgründigkeit vorzutragen oder dass umgekehrt eine Vielzahl von Bedeutungen hinter einem einzigen Ausdruck lauert. Das Wort 'taktisch', das man normalerweise im Gegensatz zu 'strategisch' verwendet, wird im kunsthistorischen Deutsch als Äquivalent zu 'taktil' (tactile) oder gar zu 'strukturell' (textural) wie auch zu 'greifbar' (tangible), 'fühlbar' (palpable) verwendet."²⁴² Die winzige Replik auf das Wort taktil disqualifiziert es durch die Vielzahl der Bedeutungen als ein ungenaues Konzept, das bei Panofsky keine Verwendung fand. Natürlich wendet er sich an dieser Stelle gegen Riegl und die Wiener Schule, was vor allem aus der Verbindung zum Wort taktisch hervorgeht, die wie oben gesehen speziell bei Riegl auftaucht und deren Unschärfe Walter Benjamin übernimmt. Aber die Ungenauigkeit des Gegensatzes beruht auf den verschiedenen Bereichen der Anwendung. Er ist nicht nur auf das Kunsthistorische festgelegt, auch wenn er hier durch eine Vielzahl von Bedeutungen zu oszillieren beginnt. Benjamin scheint diese terminologische Unschärfe nicht zu stören, vielmehr nutzt er das Diffuse des Wortes um es im Beispiel der Architektur auf eine Raumerfahrung anzuwenden und um einen Bezug zur Zerstreuung als neuem Wahrnehmungsmodus der Massen herzustellen.

Panofsky weist auch darauf hin, dass nicht nur die Komplexität der deutschen Sprache im kunsthistorischen Schrifttum zur „gründlich unpräzisen“ Ausdrucksweise führte, die „unnötig schwer verständlich“²⁴³ war. Er gibt im Umfeld dieser Sprachkritik auch eine Erklärung dafür, dass sich die amerikanischen Kunsthistoriker wesentlich früher mit den Avantgardebewegungen auseinandersetzten, die ja alle ihre Wurzeln in Europa hatten. Die

²⁴² Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. N.Y. 1957. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975. S. 387.

²⁴³ Ebd. Er fügt hinzu, dass die Nazis die Sprache der deutschen Literatur für nicht angesteckte Deutsche unverständlich gemacht hätten. Er stellt also durchaus das unpräzise und schwer verständliche in einen Zusammenhang mit dem politischen Kontext der Sprache. Als habe man sich an ihm rächen wollen, stehen wesentliche Teile seines Werkes erst jetzt auf deutsch zur Verfügung.

geographische und kulturelle Distanz konnte so die zur Analyse notwendige historische Distanz ersetzen. Auch Benjamin war der Ansicht, dass eine wirkliche Kritik des Kunstwerks nie den Zeitgenossen möglich sei, weshalb man zwischen dem Sachgehalt eines Werkes und seinem Wahrheitsgehalt unterscheiden müsse. Benjamin definiert zwei Bedeutungsebenen eines Buches so wie Erwin Panofsky im Anschluss an Karl Mannheim mehrere Bedeutungsebenen eines Bildwerkes herausstellte. "Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes, der Kommentar seinen Sachgehalt".²⁴⁴ Dabei formuliert Benjamin einen Gedanken, der die Funktion der Zeit für die Kritik festlegt. Auch Kritik ist in eine Ambivalenz von Nähe und Ferne verwickelt, wie sie sich in der Aura ausdrückt und die sich für den Betrachter und Leser reproduziert. Übergroße zeitliche Nähe hindert das Erkennen. Noch die beste zeitgenössische Kritik kann im Kunstwerk "mehr die bewegende als die ruhende Wahrheit, mehr das zeitliche Wirken als das ewige Sein" herausstellen.²⁴⁵

Die Interdisziplinarität, der sich entwickelnden Kunstwissenschaften gibt Walter Benjamin Anregungen, die sowohl aus der Warburger Schule als aus der Wiener Schule von Riegl und Wölfflin kommen. Da das Zentrum seines Denkens der Bildbegriff ist, überträgt er zuerst methodische Ansätze aus der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaften. Im Bildbegriff betont er dabei die taktile Komponente des Mimetischen. Die von der Kunstgeschichte aufgezeigten Veränderungen der Wahrnehmung von Kunst versucht er andeutungsweise als Ausdruck gesellschaftlicher Umwälzungen zu beschreiben und gleichzeitig die Rückwirkung der Wahrnehmungsveränderungen auf an historischen Prozess zu bestimmen. Die Wiener Schule sowie auch Wölfflin sahen im Taktilen, Haptischen nur eine Analogie. Nie hätte Wölfflin gewagt zu behaupten, die klassische Linienführung sei taktil im eigentlichen Sinne, sie leitet nur das Auge im Vergleich zum Tastsinn. Benjamin schmilzt die Analogie zu einem Faktum der Wahrnehmung um. Was Wölfflin als eine unumkehrbare Entwicklung ansieht, der Schritt vom taktilen Sehen zum visuellen Sehen, der fast einer Evidenz der Hierarchie der Sinne entspricht, wird bei Benjamin aufgebrochen.²⁴⁶ Die visuelle Kontemplation wird abgelöst durch eine taktile Zerstreuung. Benjamin sieht hierbei völlig ab von der Kunstbetrachtung des einzelnen Kenners²⁴⁷. Sein Rezipient ist die Masse.

²⁴⁴ Benjamin, G. S. Bd. I. 1. S. 125. Vgl., Wolfgang Kemp, a. a. O. S. 242 ff. Vgl. für Erwin Panofsky, ders. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975. S. 36- 68. Oder in: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln 1980. S. 30-54.

²⁴⁵ Z.n. Wolfgang Kemp, a. a. O. S. 243. Benjamin, G. S. Bd. I. S. 126.

²⁴⁶ "Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden." Wölfflin, a. a. O. S. 18.

²⁴⁷ Zu einer Theorie des Kenners vgl. E. Wind, a. a. O. S. 40 ff. Wind erklärt, wie Giovanni Morelli durch die unorthodoxe Methode seiner Bildzuschreibungen eine Theorie des Kunstkenners etabliert, gegen die sich im weiteren die Kunsthistoriker wie Wölfflin und Max Friedländer abzugrenzen versuchen, indem sie die Idee aufnehmen und in einen akademischen Rahmen integrieren. Siehe auch: Max Friedländer, Der Kunstkenner. 2. Aufl. Berlin 1920. Friedländer sieht in einer Einfühlungsästhetik „die Seele des Meisters“ als letzten Gegenstand des Betrachters an und die Kennerschaft ist ihm zwar die „Grundlage der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung“. S. 39. Sie kommt aber letztlich nur dem Kunsthistoriker zu. Kunsthistoriker wie Friedländer hatten also ein Interesse daran die Stellung des Kunstkenners wie Morelli als begabten Kunstfreundes, der „etwas Selbsttäuschung und etwas Scharlatan“ sei zu usurpieren und sich als letzte,

Architektur wird nicht mehr visuell aufmerksam beobachtet, sondern man gewöhnt sich an sie in der Zerstreuung. Zerstreuung wird zu einer positiven Kategorie, welche die eigentliche Durchschlagkraft des Films in sich birgt. Letztlich wird der Kultwert eben nicht durch Aufmerksamkeit und visuelle Kontemplation liquidiert, sondern vielmehr durch die, in der Zerstreuung aufnehmende, taktile Wahrnehmung.²⁴⁸

3.3.2 Das wahrnehmende Subjekt: individuelle Kontemplation versus Masse. Eine historische Erläuterung.

Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt der Terminologie taktil visuell, der sich nicht nur auf die Ästhetik bezieht. Benjamin benutzt das Begriffspaar nicht ausschließlich um eine Veränderung der Wahrnehmung von Kunst zu konstatieren, die Begriffe haben erkenntnistheoretische Bedeutung. Wie kann den Begriffen, die Benjamin ja nur in einem ästhetischen Kontext benutzt, eine solche erkenntnistheoretische Bedeutung zukommen? Als Grundfaktoren einer veränderten Wahrnehmung bestimmen sie den Realitätsbezug des Wahrnehmenden. Bei dem Wahrnehmenden handelt es sich nicht mehr nur um ein einzelnes Subjekt. Obwohl Haptik und Taktilität grundsätzlich an ein wahrnehmendes Individuum gebunden zu sein scheinen, dessen Wahrnehmungsorgane die Informationen über die Realität aufnehmen und verarbeiten, spricht Benjamin von der umgekehrten Funktion, in der die Masse das Kunstwerk absorbiert. Jene veränderten Wahrnehmungsprozesse scheinen Benjamin implizit dazu zu führen, ein verändertes Bewusstsein anzunehmen, dass aus dieser Form der Wahrnehmung hervorgeht. In diesem Sinne ist die Masse vor allem die revolutionäre Masse, in der das Subjekt nicht mehr nur auf sich selbst angewiesen ist. Die Technizität des Mediums, seine Funktionsweise verändert dabei Verhaltensweisen, die dem einzelnen Subjekt nicht zugänglich sind. Im Taktilwerden der Wahrnehmung in der Reproduzierbarkeit durch Fotografie und Film verbirgt sich also eine Rezeptionsveränderung die revolutionär ist und über den Bereich der Kunst hinausgeht. Obendrein wird die Entfremdung der Wahrnehmung in der Vereinzelnung des Subjekts gegenüber den Produktionsprozessen aufgehoben. Kunst wird in diesem Wahrnehmungsmodus nicht mehr nur als entäußertes, äußerliches Ereignis erfahrbar, d.h. als entfremdete Wahrnehmung, vielmehr wird sie als kollektive Erfahrung Mittel zur Veränderung der Realität. Dem

akademische Instanz des Kunstkenners darzustellen um ihre Profession zu etablieren. Interessant daran ist, das dabei das Problem der Echtheit eines Werkes in Unterscheidung zur Nachahmung eine entscheidende Rolle spielt. Die Nachahmung ist „verfertigt“ auf „kaltem Wege erzeugt“ und in Mac Luhan'scher Terminologie mit einer Fotografie oder einer technischen Reproduktion zu vergleichen. Eben die Unterscheidung zwischen Echtheit und Nachahmung ist nur im Anschluss an die „Seele des Meisters“ nachvollziehbar. Diese kann natürlich nur einem akademischen Kenner überlassen werden.

²⁴⁸ Benjamin, G. S. I. 2. 504 ff. Scholem beschreibt Benjamin als sehr kurzsichtig. Seine Kurzsichtigkeit hatte sogar Einfluß auf die Form seiner Bewegung: "Sein Gang hatte etwas unverwechselbares Bedächtiges und Tastendes, was wohl seiner Kurzsichtigkeit zuzuschreiben war". In: G. Scholem, Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft. S. 16.

Kunstwerk weist er die Aufgabe zu Steuerungsmittel für eine bessere Welt zu sein. Seine Belege für eine solche Einschätzung sind Chaplin und der russische Film, er denkt wohl vor allem an Eisenstein und Vertov.

Benjamin kehrt ein weiteres Rezeptionsverhältnis um, das des Autors und seines lesenden Publikums, wenn er schreibt: „Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden.“²⁴⁹ Direkt nach dieser Stelle kommt Benjamin auf die Sowjetunion zu sprechen und stellt sie als Modell für solcherart zu Allgemeingut gewordener Tätigkeit des Schreibens dar. Letztlich handelt es sich also auch hier um ein aktiv werden des Lesers und Zuschauers, der im Film „einen legitimen Anspruch“²⁵⁰ auf sein Reproduziertwerden hat. Dieser Anspruch wird für Benjamin im russischen Film vollbracht, in dem die Funktion des Darstellers Leuten zukommt, „die sich- und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozess – darstellen.“²⁵¹ Benjamin bezieht sich direkt auf die Veränderung der Produktionsverhältnisse, die dazu führen, dass es kein individualistisches Starsystem gibt, sondern eine Darstellung des Menschen bei der Arbeit. Sowohl die Darstellung als auch die Arbeit verweisen in diesem Zusammenhang eben wieder auf die Taktilisierung der Wahrnehmungserfahrung. Arbeit als Arbeit des Körpers und der Hand und Darstellung im Sinne des Zeigens von denjenigen die arbeiten. In der rein kunsthistorischen Benutzung von taktile und visuell ist eine solche Wendung zum erkenntnistheoretischen Paradigma, das sich explizit auf den Materialismus bezieht nicht vorgezeichnet. Benjamin appliziert also die Begriffe auf ein Problemfeld für das sie nicht vorgesehen waren²⁵², um ihre gesellschaftliche und historische Tragweite herauszustellen. Gleichzeitig transportieren sie einen utopischen Gehalt der Benjamin zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Absätze nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen, immer verzweifelteren Situation zu inneren Notwendigkeit geworden war.

Neben diesen politischen und historischen Grundlagen des Begriffs der Kontemplation und der Taktilität bergen die Begriffe noch einen philosophisch sprachlichen Kontext, der hier kurz ausgeführt werden soll, um die Tradition aufzuzeigen in der Benjamins Kritik steht. Auch die spezifische Wendung in der Einschätzung des wahrnehmenden Subjekts lässt sich durch diesen Rückblick besser beurteilen und wird schließlich nicht einzig auf den materialistischen Kern von Benjamins Thesen beschränkt.

Die Unterscheidung, die Benjamin zwischen der kontemplativen Wahrnehmungshaltung und der taktilen Wahrnehmungshaltung macht, lässt sich in ihren Wurzeln bis auf die

²⁴⁹ Benjamin, G.S. Bd. I.2. S. 493.

²⁵⁰ Ebd. S. 494.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Wolfgang Kemp versucht zu belegen, dass Benjamin den Begriff der Aura und die mit ihm verknüpfte Thematik von Distanz und Nähe in der Rezeption des Kunstwerks ausschließlich in kunsthistorischem Sinne verwendet. Da die Begriffe des Taktilen und des Visuellen mit Ferne und Nähe unmittelbar verknüpft sind gilt eine solche Einschätzung ebenfalls für sie. "Gerade an dieser scheinbar wagesten Stelle seiner Kunstphilosophie hat Benjamin nicht Kunsttheorie, sondern Kunstgeschichte im Auge. Sein Insistieren auf der realen raum-zeitlichen Struktur der Aura, die es im Folgenden zu explizieren gilt, beweist das." Wolfgang Kemp, a. a. O. S. 232. Diese Beurteilung lässt die erkenntnistheoretische Perspektive der Aura als Dialektik aus Nähe und Ferne und die ihr zugehörige Wahrnehmungszustände des Taktilen und Visuellen außer Acht, die aus dem nur kunsthistorischen Kontext herausfallen.

aristotelische Differenz zwischen „*prâxis*“ und „*theōria*“ zurückführen. Der erste Begriff benennt die Handlung oder Aktion, der letztere die reine Betrachtung und Kontemplation. Von der „*prâxis*“ der Handlung unterschied Aristoteles die „*poiésis*“. Der „*prâxis*“ kommt kein Zweck außerhalb ihrer selbst zu. Die „*poiésis*“ hat einen Zweck außerhalb ihrer selbst. „*Prâxis*“ ohne Zweck ist die Aktion, während es sich bei einer der „*poiésis*“ um eine Hervorbringung handelt. „Das Denken (*theōria*) für sich allein aber bewegt nichts, sondern nur das auf einen bestimmten Zweck gerichtete, praktische Denken (*prâxis* ?). Von ihm hängt auch das hervorbringende Denken (*poiésis* ?) ab. Denn jeder Hervorbringende bringt sein Erzeugnis für einen bestimmten Zweck hervor, und was er hervorbringt, ist nicht schlechthin Zweck, sondern nur mit Bezug auf eine anderes und für ein anderes. Wohl aber ist die Handlung und ihr Inhalt schlechthin Zweck“²⁵³ In der Übersetzung ist Lateinische entsteht eine weitere Verschiebung, die zum Beispiel im Französischen in der Unterscheidung von *faire* und *agir*. *Faire* kommt von *facere*, *agir* von *agere*.

Die *poiésis*, das *facere*, als Hervorbringen untersteht der *téchnē*, jenem Bereich, der die manuellen Tätigkeiten und die Künste zusammenfasst. *Poiésis*, das *facere* und *prâxis*, das *agere*, sind als Formen der Handlung der *theōria* entgegengesetzt, aus der in der scholastischen Philosophie durch die Übersetzung ins Lateinische die *contemplatio*, die Kontemplation werden sollte. Kontemplation wird von Aristoteles im 10. Buch der Nikomachischen Ethik als die Wahrnehmungsweise Gottes definiert. „Und so muss denn die Tätigkeit Gottes, die an Seligkeit alles übertrifft, die denkende Tätigkeit sein. Eben darum wird aber auch von menschlichen Tätigkeiten diejenige die seligste sein, die ihr am nächsten verwandt ist.“²⁵⁴ Diese denkende Tätigkeit, die zur Eudämonia, der Glückseligkeit führt, ist also auch die angemessene Lebensform des Menschen. Sie orientiert sich nicht mehr an einem praktischen Zweck, sondern ist einzig Betrachtung. „-immer wird seine seiner eigentümlichen Tugend gemäße Tätigkeit die vollendete Glückseligkeit sein. Dass diese Tätigkeit theoretischer und betrachtender Art ist, haben wir bereits gesagt.“²⁵⁵ Diese philosophische Betrachtung wird also schon von Aristoteles als Lebensweise installiert und in der Kontinuität von Platon über alle anderen gestellt. In der Konklusion der Nicomachischen Ethik stellt er sie als vollendetste Lebensweise dar. Die Eudämonie liegt in der kontemplativen Betrachtung in der Muse, die ihren Zweck in sich selbst findet. Aristoteles spricht nun ebenfalls vom Spiel als einer Handlung, die ihren Zweck in sich selbst hat. Doch ergibt sich für ihn aus der Erfahrung, dass es sich beim Spiel nicht um die höchste Tätigkeit handeln kann. Da die Tätigkeit des Staatsmannes der Muse abträglich ist, ist auch sie nicht die Vollendetste. Sie ist der göttlichen Existenz am nächsten und eben deshalb die Glückseligste. Die Handelnde Existenz ist für die Götter nicht angemessen, was Aristoteles verdeutlicht, indem er sagt, man

²⁵³ Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1139b..

²⁵⁴ Ebd. 1178b 20-22.

²⁵⁵ Ebd.

möge sich die Götter bei Tauschgeschäften oder ähnlichem Vorstellen, es wäre einfach lächerlich.

Um ihr Nachzugehen ist zwar eine Benjamin sich also gegen die Kontemplation, dann muss durchaus diese Einteilung von Aristoteles als Subtext mitberücksichtigt werden.²⁵⁶ Aristoteles Definition der Kontemplation verlor nach dem Mittelalter jedoch stark an Einfluss, um schließlich nur noch im Bereich der Ästhetik eine Funktion zu erfüllen. Auch in der Ästhetik spiegelt sich jedoch der Verlust der Zweckmäßigkeit wieder, der im Poésisbegriff bei Aristoteles nicht unbedingt vorgezeichnet war.

Kontemplation wird in Kants Ästhetik zum Kern des Schönheitsbegriffs. Schönheit ist „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, aus der das interesslose Wohlgefallen für den Betrachter hervorgeht. Die Kontemplation bei Kant stellt in der Kritik der Urteilskraft den Bezug zwischen der Lust und der Unlust und dem betrachteten Gegenstand her. Das Geschmacksurteil sagt nichts über die Existenz des Gegenstands aus, der durch es beurteilt wird. „Daher ist das Geschmacksurteil bloß kontemplativ, d.i. ein Urteil, welches, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit dem Gefühl der Lust und Unlust zusammenhält.“²⁵⁷ Das kontemplative Geschmacksurteil ist also der Welt abgewandt und zunächst einmal nur bezogen auf den psychologischen Zustand des Wahrnehmenden als den Empfindungen, die mit jeder Wahrnehmung einhergehen. Dadurch unterscheidet es sich von den beiden anderen Arten des Wohlgefallens, dem Angenehmen und dem Guten. Kontemplation gründet sich dabei nicht auf Begriffe und hat auch keinen Zweckbezug zu den Begriffen. Aber diese Kontemplation selbst ist auch nicht auf Begriffe gerichtet; denn das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil (weder ein theoretisches noch praktisches), und daher auch nicht auf Begriffe gegründet, oder auch auf solche abgezweckt.²⁵⁸

Kants Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf das urteilende Individuum, das ein Geschmacksurteil abgibt. In dieser Hinsicht ist ein Geschmacksurteil immer ein Privaturteil d.h. ein jeder hat seinen Geschmack, dennoch erhebt es einen Anspruch auf Mitteilbarkeit, weil sich das Geschmacksurteil um für jedermann kommunizierbar zu werden auf den allgemeinen Verstandesbegriff des Übersinnlichen²⁵⁹ beziehen muss. Auch hier steht das

²⁵⁶ Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 309-310. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 26053

²⁵⁷ Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 70. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 25813 (vgl. Kant-W Bd. 10, S. 122)

²⁵⁸ Ebd. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 25813 (Vgl. Kant-W Bd. 10, S. 122)

²⁵⁹ Kant, Kritik der praktischen Vernunft, „Dieses Gesetz soll der Sinnenwelt, als einer sinnlichen Natur (was die vernünftigen Wesen betrifft), die Form einer Verstandeswelt, d.i. einer übersinnlichen Natur verschaffen, ohne doch jener ihrem Mechanismus Abbruch zu tun. Nun ist Natur im allgemeinsten Verstande die Existenz der Dinge unter Gesetzen. Die sinnliche Natur vernünftiger Wesen überhaupt ist die Existenz derselben unter empirisch bedingten Gesetzen, mithin für die Vernunft Heteronomie. Die übersinnliche Natur eben derselben Wesen ist dagegen ihre Existenz nach Gesetzen, die von aller empirischen Bedingung unabhängig sind, mithin zur Autonomie der reinen Vernunft gehören. Und, da die Gesetze, nach welchen das Dasein der Dinge vom Erkenntnis abhängt, praktisch sind: so ist die übersinnliche Natur, so weit wir uns einen Begriff von ihr machen können, nichts anders, als eine Natur unter der Autonomie der reinen praktischen Vernunft. Das Gesetz dieser Autonomie aber ist das moralische Gesetz; welches also das Grundgesetz einer übersinnlichen

wahrnehmende Subjekt in einem Verhältnis zu den anderen wahrnehmenden Subjekten, um über ein belangloses Privaturteil hinausgehen zu können.

Auch bei Schopenhauer als Kantianer spielt die Kontemplation eine Rolle in der ästhetischen Wahrnehmung. In seinem Geniebegriff ist es die Kontemplation die Art der Anschauung, die das Genie vom gewöhnlichen Menschen trennt, dieser „Fabrikware der Natur, wie sie solche täglich zu Tausenden hervorbringt“²⁶⁰. Der Mensch ist nicht in der Lage seine Aufmerksamkeit auf ein Objekt zu richten, wenn es nicht in einem mittelbaren Bezug auf seinen Willen steht. Dem Genius hingegen gelingt ein unmittelbarer Bezug auf das Objekt, mit dem er eins wird. In der kontemplativen Betrachtung verliert sich seine Individualität und er wird in platonischem Sinne „rein erkennendes Subjekt“²⁶¹ Genialität ist wie Schopenhauer es ausdrückt „vollkommenste Objektivität“²⁶² Kunst ist laut Schopenhauer das Werk des Genius. Durch reine Kontemplation fasst sie die ewigen Ideen auf. Es steht sich in der Betrachtung nicht das Individuum und das Ding gegenüber, sondern das reine Subjekt und die Idee, jenseits der Kausalität, des Ortes und der Zeit. Sprechen in der Kontemplation die Dinge den Betrachter direkt durch die individualisierten Ideen an, dann wirkt das Schöne. Gibt es aber einen Widerstand gegen den menschlichen Willen und reißt sich das Individuum im Kampf davon los um sie als reines Subjekt zu kontemplieren, handelt es sich um das Erhabene. Der Wille ist bei Schopenhauer letztendlich immer durch den Leib bestimmt und im Leib durch die Genitalien. Schopenhauer gibt anhand von Beispielen verschiedene Graduierungen des Erhabenen wieder. Natur mit unbeschränktem Horizont und ohne Tiere ist die erste Stufe des Erhabenen die zur reinen Kontemplation einlädt. Blitz, haushohe Wellen und Donnerschläge hingegen verdeutlichen den „vollen Eindruck des Erhabenen“²⁶³. Denkt man bei der ersten Stufe der Beschreibung des Erhabenen an Benjamins Aurabegriff, dann liegt man nicht ganz falsch. Das Erhabene des Augenblicks der Natur drückt sich gerade in dem Widerspruch aus in dem es zum Willen und damit zum Körper steht. „Die geschilderte Umgebung gibt also ein Beispiel des Erhabenen im niedrigen Grad, indem in ihr dem Zustand des reinen Erkennens in seiner Ruhe und Allgemeinheit als Kontrast eine Abhängigkeit und Armseligkeit des eines steten Treibens bedürftigen Willens beigemischt ist“²⁶⁴

Natur und einer reinen Verstandeswelt ist, deren Gegenbild in der Sinnenwelt, aber doch zugleich ohne Abbruch der Gesetze derselben, existieren soll. Man könnte jene die urbildliche (*natura archetypa*), die wir bloß in der Vernunft erkennen, diese aber, weil sie die mögliche Wirkung der Idee der ersteren, als Bestimmungsgrundes des Willens, enthält, die nachgebildete (*natura ectypa*) nennen. Denn in der Tat versetzt uns das moralische Gesetz, der Idee nach, in eine Natur, in welcher reine Vernunft, wenn sie mit dem ihr angemessenen physischen Vermögen begleitet wäre, das höchste Gut hervorbringen würde, und bestimmt unseren Willen, die Form der Sinnenwelt, als einem Ganzen vernünftiger Wesen, zu erteilen.“ Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 25406. Vgl. Kant-W Bd. 7, S. 156-157.

²⁶⁰ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von W.F..v.Löhneysen. Frankfurt am Main. 1986. Die Welt als Wille und Vorstellung. Drittes Buch § 36. S. 268.

²⁶¹ Ebd. S.266.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd. S. 291

²⁶⁴ Ebd. S. 290

Doch wie ließe sich nun die Rolle des Taktilen genauer umreißen?

Eine Spur, die sich verfolgen lässt, ist Elias Canettis Grundlegung seiner Studie über die Masse in „Masse und Macht“. Im Gegensatz zu Sigmund Freud, der das Phänomen der Masse mit der Libido erklärt und die Masse als eine libidinöse Bindung an einen Führer und die Massenindividuen untereinander²⁶⁵ erklärt, nimmt Canetti das Gegenteil zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen. Für ihn ist es die Berührungsfurcht welche die Masse kennzeichnet. Die Berührungsfurcht, die alle Abstände des Menschen diktiert, findet ihre Auflösung einzig und allein in der Masse. „Es ist die Masse allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt.“²⁶⁶ Dabei kommt es zu einem Verschmelzen der Körper, die schließlich nur noch eins miteinander sind. „Es geht dann alles plötzlich wie innerhalb eines Körpers vor sich“²⁶⁷. Freud, der bei seiner Erklärung das Individuum des Führers als ausschlaggebend betrachtet, bindet die Masse an ihr kleinstes konstituierendes Element und ist damit in seiner Erklärung auf das Individuum angewiesen. Canetti dagegen versucht die Masse nicht als Gruppe, der sie bildenden Teile zu erklären, sondern er beobachtet die Masse als das Phänomen der Gruppe und ihrer Veränderung insgesamt. Die Verschmelzung der Körper zu einem einzigen verbindet jedoch die Interpretationen der beiden Denker. Bei Canetti handelt es sich um eine körperliche Einheit während Freud die Masse als psychische Identifikation der Libido analysiert.

Mit der Negation der Berührungsangst innerhalb der Masse liegt also der Begriff der Taktilität der Masse selbst schon zugrunde. Auch wenn Benjamin den Text von Canetti im Gegensatz zu dem Text von Freud nicht kennen konnte, da er erst 1960 erschien, verdeutlicht er doch einen Zusammenhang zwischen dem Phänomen der Masse und dem der Wahrnehmungsproblematik. Die Abwesenheit der sich sammelnden konzentrierteren Wahrnehmung von Kunst in Einzelnen Individuum tritt der taktilen Wahrnehmung in der Zerstreuung in der Masse klarer gegenüber.

Der Begriff der taktilen Wahrnehmung nimmt jedoch bei Benjamin nicht richtig Form an. Seine wichtigsten Qualitäten sind die Gewöhnung und die Zerstreuung. Eigentümlich ist, dass ausgerechnet der Film und mit ihm die Fotografie aufgrund taktiler Werte rezipiert werden sollen. Der Film in Fotografie und Kino ist als unscheinbarster materieller Träger von Bildern dem Tastsinn scheinbar nicht gerade zugeneigt. Obendrein ist er für die Wahrnehmung nur intermediär nützlich als ein auf eine Fläche projiziertes Bild. Der zweite Begriff führt uns in annähernd die gleiche Epoche. Zerstreuung ist einer der Schlüsselbegriffe Pascals. Im Trauerspielbuch im Kapitel über die Melancholie, zitiert Benjamin Pascal, mit einer der

²⁶⁵ Vgl. Sigmund Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse. In Studienausgabe Band IX Frankfurt am Main 1993. S. 90.

²⁶⁶ Elias Canetti, Masse und Macht. Frankfurt am Main 1980. S. 14.

²⁶⁷ Ebd.

"gewaltigsten Stellen `der Pensées´"²⁶⁸, dem Fragment über den Fürsten, der dem Divertissement genauso erlegen ist wie jeder andere. Es heißt da: "qu'on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à soi tout à loisir, et l'on verra qu'un roi qui se voit est un homme plein de misères, et qu'il les ressent comme un autre."²⁶⁹ Für Pascal ist diese Stelle eine Probe aufs Exempel. Was der Fürst nicht erlangen kann, gereicht auch dem Anderen, normal Sterblichen, nicht zum Wohle. Der einzige Weg scheint das Meiden des Weltlichen zur Kontemplation Gottes.

Der Andere als Masse zerstreut sich im 20. Jahrhundert im Kino, wo er Fürst sein darf. Innerhalb dieser Zerstreung verformt sich das von Pascal postulierte Verhältnis von Denken, Zerstreung und Kontemplation.²⁷⁰ Es findet eine epistemologische Verschiebung statt. Was sich verändert, ist das Subjekt. Es wird nicht mehr, wie bei Pascal durch das Denken bestimmt. Es bestimmt sich durch die Rezeption von Welt, hier von Kunstwerken. Der Mensch versenkt sich nicht mehr denkend in sie. Er versenkt sie in der Zerstreung in sich. Und es ist nicht das einzelne Individuum, sondern die Masse, in die das Kunstwerk wie ins Meer versenkt wird. "Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick eines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich, am sinnfälligsten die Bauten."²⁷¹

Die Zerstreung als Grundlage der Apperzeption verändert die wahrnehmende Masse, sowie sich das Kunstwerk vom Kontemplativen zum Zerstreuten verändert. Apperzeption weist aus, dass Benjamin nicht daran gelegen ist, nur die Wahrnehmung zu bezeichnen, sondern dass die Wahrnehmung Hand in Hand mit den ordnenden Vorstellungen verändert wird. Benjamin führt diesen Gedanken nicht weiter aus, dient er ihm doch als offenes Ende seines Aufsatzes. Adorno kritisiert den Begriff der Zerstreung und schreibt eine heimliche Apotheose der Kunst. Denn Benjamin sieht Zerstreung positiv, und er bezieht sie auf die Apperzeptionsweise eines Mediums, die die neue Wahrnehmung einübt. Film ist ihr "eigentliches Übungsinstrument"²⁷². Fatalistisch subversiv könnte man eine solche Wahrnehmungsweise nennen. Diese Wahrnehmung in der Zerstreung erscheint Adorno und

²⁶⁸ Benjamin, Der Ursprung des Trauerspiels. G. S. Bd. I. 1. S. 321. "L'âme trouve rien en elle qui la contente. Elle n'y voit rien qui l'afflige quand elle y pense. C'est ce qui la contraint de se répandre au dehors, et de chercher dans l'application aux choses extérieures, à perdre le souvenir de son état véritable. Sa joie consiste dans cette oubli; et il suffit, pour la rendre misérable, de l'obliger de se voir et d'être avec soi."

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Blaise Pascal, Pensées. Ed. Léon Brunschwig. Paris 1904. Bd. II S. 70 "...c'est à dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant bien qu'il sera misérable, tout roi qu'il est, s'il y pense" und "L'homme est visiblement fait pour penser;...Or l'ordre de la pensée est de commencer par soi, et par son auteur et sa fin. Or à quoi pense le monde? Jamais à cela; mais à danser, à jouer du luth, à chanter, à faire des vers, à courir la bague, etc., à se battre, à se faire roi, sans penser à ce que c'est qu'être roi, et qu'être homme." Denken wird durch Zerstreung verhindert, und deshalb kommt es nicht zur Kontemplation auf Gott. Der wörtliche Bezug auf Pascal gilt nur für die deutsche Fassung des Aufsatzes. In der französischen Übersetzung von P. Klossowski, die von Benjamin mit bearbeitet wurde, kommt keine Anspielung auf den Begriff "Divertissement" vor.

²⁷¹ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 504.

²⁷² Ebd., S. 505

Horkheimer höchst suspekt und undialektisch, "und vollends die Theorie der Zerstreuung will mich, trotz ihrer schockhaften Verführung, nicht überzeugen. Wäre es auch nur aus dem simplen Grunde, dass in der kommunistischen Gesellschaft die Arbeit so organisiert sein wird, dass die Menschen nicht mehr so verdummt sein werden, um der Zerstreuung zu bedürfen."²⁷³ Adorno verfehlt völlig den Grund der Zerstreuung und die Herkunft des Begriffes. Im Fragment von Pascal wird das "Divertissement" schlicht zur *Conditio humana* erklärt. Selbst der Fürst mit all seinem Luxus und all seinen Reichtümern und all seiner Zeit ist nicht vor dem furchtbaren "ennui"²⁷⁴ gefeit und nicht vor den Fragen nach dem Warum und Wohin, deshalb ist gerade ihm die Zerstreuung Bedingung seines Daseins. "Qu'on fasse l'épreuve; qu'un laisse un roi tout seul..."²⁷⁵ Doch weist der Begriff der Zerstreuung bei Pascal in eine andere Richtung als bei Benjamin. Für Pascal ist die Zerstreuung der Feind der Religion und die schlimmste ist die Komödie: "Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur et surtout celle de l'amour; principalement lorsqu'on le représente fort chaste et fort honnête."²⁷⁶ Es ist unwahrscheinlich, dass Benjamin dieses Fragment nicht kannte. Denn eben gerade auf diese Theorie der Zerstreuung bezieht er seine Schockwahrnehmung im Zeitalter der Reproduktion.

Was er demontiert, ist die kontemplative Haltung der bürgerlichen Klasse und der Intellektuellen. Zur gleichen Zeit, am gleichen Ort, in der Emigration in Paris, schreibt Carl Einstein sein erst posthum veröffentlichtes Pamphlet "Die Fabrikation der Fiktionen". Seine Abrechnung mit der Welt der Kunst und den Intellektuellen sowie ihrer Klientel, den Bürgern, illustriert einleuchtend den Begriff der Kontemplation. "Die reaktionäre Stimmung der Philosophie war sichtbar. Der kontemplative Typ war zum menschlichen Prototyp erhoben. Der wirtschaftlich bedrängten Masse war solch distanzierte Betrachtung versperrt, da sie in ein enges Schicksal verflochten war."²⁷⁷ Dieses Schicksal ist das Schicksal, von dem Adorno in den Briefen an Benjamin spricht, aber für die Rettung der Kontemplation verweist er auf die verbesserten Arbeitsbedingungen nach der Revolution. Benjamin hingegen denkt anders. Er sieht, dass die qualitative Veränderung der Kunst und ihrer Wahrnehmungsbedingungen durch Film und Fotografie zu einer völlig neuen Art der Rezeption führen: zu einer taktilen Wahrnehmung in der Zerstreuung, die funktioniert innerhalb des Rahmens der Gewöhnung. Taktilität wird definiert durch Gewöhnung und Gebrauch. Auch der Begriff der Gewöhnung, der ohne Umschweife von der Architektur auf die technischen Medien übertragen wird, könnte auf Pascal hindeuten. Benjamin gesteht der Kunst das zu, was Carl Einstein ihr unter allen Umständen abspricht, einen Einfluss auf die Wirklichkeit. Dieser Einfluss findet auf

²⁷³ Vgl. Adorno - Benjamin, a. a. O. S. 172.

²⁷⁴ Blaise Pascal, *Pensées*. a. a. O. S. 88.

²⁷⁵ Z. n. Benjamin, G. S. Bd. I. 1. S.321. Pascal, a. a. O. Bd. 2. S. 68.

²⁷⁶ Pascal, a. a. O. Bd. 1. S. 23. Frg. 11.

²⁷⁷ Carl Einstein, *Fabrikation der Fiktionen*. Hrsg. von Sybille Penkert. Erste Auflage Hamburg 1973. S. 221.

einer primären Ebene der Wahrnehmung statt. Es handelt sich hier um eine Vorformulierung des Diktums von Mac Luhan: "The medium is the message". Nicht inhaltliche, stoffliche Neuerungen sind in der Kunst revolutionierend, sondern die neue Technik selbst, ihre Möglichkeiten der Visualisierung und Beschleunigung der Bilder, die weit über den vorhergehenden Kapazitäten lagen. Es geht Benjamin also um eine Anpassung der Wahrnehmungskapazitäten.

Pascal ist insofern in diesem Zusammenhang von Bedeutung, weil er explizit die Wichtigkeit der Gewöhnung herausstellt. Ein Ungläubiger soll nur den Versuch machen und sich den Exerzitien des Glaubens unterziehen, und er wird im Vollzug zum Glauben finden. Parallel kann man Benjamins Entdämonisierung der Zerstreuung als eine Säkularisierung des pascalschen Konzepts der Gewöhnung interpretieren. Eine solche führt zu einer Erweiterung und Veränderung der Wahrnehmung, die an sich schon einen messianischen Gehalt birgt. Benjamin spricht von "Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten"...."gewisse Aufgaben in Zerstreuung bewältigen zu können"; "neue Aufgaben der Apperzeption" und "sich solchen Aufgaben zu entziehen".²⁷⁸ Die neuen Aufgaben gehen hervor aus dem von der Aura befreiten Optisch - Unbewussten, jenem Raum, der mit dem Apparat erkundet wird, und nur mit ihm.²⁷⁹ Und sie beziehen sich nicht auf das Individuum, sondern auf die Masse²⁸⁰. Es ist die Masse, die im Kinosaal agiert. Gleichzeitig kommt die Apparatur der Aufzeichnung von Massen entgegen. Der Faschismus wusste diese Tatsache zu nutzen. Benjamin beschrieb sie bis zu dem Punkt, an dem Krieg der Darstellung der Apparatur am gelegensten ist.²⁸¹

3.4 Benjamin und Klages

Benjamin hatte ein sehr ambivalentes Verhältnis zu den Intellektuellen der Reaktion. Adorno nennt es in einem Brief beim Namen: "Feindesverehrung"²⁸². Ein Beispiel ist Carl Schmitt, dem Benjamin in einem Brief für die Anregungen dankt, die er aus der "Politischen Theologie" geschöpft habe. Ein weiterer Vertreter der politischen Reaktion war Ludwig Klages. Zu ihm hatte Benjamin schon 1914 Kontakt aufgenommen, nachdem er den Aufsatz "Mensch und Erde" gelesen hatte.²⁸³ Werner Fuld hat zur Illustration von Benjamins janusköpfiger Beziehung zu Klages ein Zitat von G. Scholem gefunden, welches ihr eine fast dialektische Bedeutung zuschreibt. "Für die subversiven Elemente in dem Œuvre großer Autoren

²⁷⁸ Benjamin, G. S. Bd I. 2. S. 505.

²⁷⁹ Rainer Rochlitz definiert die Kamera als vom Unbewußten regiert im Gegensatz zum Auge. Rochlitz folgert daraus, dass Optisch-Unbewußte sei eine Erkenntnis, die nicht vom Auge gemacht werden kann. Vgl., Rainer Rochlitz, W. Benjamin et la photographie. expérience et reproductibilité technique. In: Critique: 41, 1985. S. 804.

²⁸⁰ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 504.

²⁸¹ Ebd. S. 506.

²⁸² Adorno - Benjamin, a. a. O. S. 78. Über Kommerell, den Adorno einen Faschisten nennt, schreibt er: "Er war sicherlich ein hochbegabter Mensch, aber mir auch persönlich nicht sehr sympathisch, und ich habe die Benjaminsche Feindesverehrung nie so recht verstanden."

²⁸³ Vgl. Werner Fuld, Walter Benjamins Beziehung zu Ludwig Klages. In: Akzente. Heft 3, Juni 1981.

hat er ein außerordentlich genaues und feines Gefühl entwickelt. Das unterirdische Rollen der Revolution vermag er noch bei Autoren wahrzunehmen, deren Weltbild reaktionäre Züge trägt."²⁸⁴ Im folgenden soll herausgearbeitet werden, wo dieses "Grollen" im Werk von Klages zu finden ist und wie Benjamin es rezipiert und benutzt, inwieweit Benjamins Technikverständnis und das Aurakonzept Affinitäten zu Klages aufweisen. Der Begriff virtuelle Bewegung wird dabei auf seine Relevanz für Fotografie hin untersucht.

Benjamins ausgesprochene Bezüge zu Klages sind rar. In den Briefen mit Adorno finden sich einige Anhaltspunkte. Am 17.5.37 schreibt Benjamin an Adorno, dass die "Auseinandersetzung des dialektischen Bildes mit dem archaischen nach wie vor eine der entscheidenden philosophischen Aufgaben der 'Passagen' umschreibt". Das archaische Bild wird für Adorno wie für Benjamin hauptsächlich von Klages und Jung vertreten.²⁸⁵ Adorno wollte ihn in dieser Zeit veranlassen, den wichtigsten theoretischen Teil der Passagenarbeit zu schreiben, dessen Hauptpunkt eine Auseinandersetzung mit C.G. Jung und Ludwig Klages sein sollte. Einige Schwierigkeiten hinderten ihn an dieser Auseinandersetzung, die Adorno schon zwei Jahre früher nahelegt hatte.²⁸⁶ Bereits im März 1937 hatte Benjamin eine Bibliographie der Werke Jungs zusammengestellt. Er meldet sich aber etwas später und teilt Adorno mit, dass die von ihm benötigten Werke in Hinsicht auf das archaische Bild nicht in der Bibliothèque Nationale zu finden seien.²⁸⁷ Benjamin hielt eine Arbeit, die aus seinen Aufzeichnungen hervorgehen sollte, um diese theoretisch einzuordnen, für vorrangig, lediglich wäre die andere Möglichkeit eines Aufsatzes über Baudelaire vorzuziehen, da er schneller fertigzustellen sei.²⁸⁸ Der Aufsatz über das archaische Bild wurde aufgrund von internen Diskussionen am Institut für Sozialforschung²⁸⁹ nie geschrieben. Max Horkheimer entschied sich zugunsten des Aufsatzes über Baudelaire.

Nicht nur in Hinsicht auf das dialektische Bild gibt es eine ausgesprochene Affinität zwischen Klages und Benjamin, sondern Benjamin benutzt Klages auch bei seiner Umwertung der ästhetischen Begriffe im Kunstwerksaufsatz.

²⁸⁴ Gershom Scholem, Walter Benjamin. In: Neue Rundschau 76, 1965. S. 19. Zt. n. W. Fuld Akzente. S. 274.

²⁸⁵ Adorno - Benjamin, a. a. O. S. 84. In diesem Brief vom 5.12.1935 schreibt Adorno: "Nur in diesem Sinne kann ich mir das Verhältnis zu Jung und etwa Klages (dessen Lehre von den 'Phantomen' in der 'Wirklichkeit der Bilder', aus dem Geist als Widersacher, unseren Fragen verhältnismäßig am nächsten liegt) vorstellen. Oder um es genauer zu sagen; gerade hier liegt die Grenzscheide zwischen archaischem und dialektischem Bildern oder, wie ich es einmal gegen Brecht formulierte, einer materialistischen Ideenlehre." Benjamins Replik konstatiert die Übereinstimmung der beiden: " Ich will aber, gerade bei diesem Stichwort, nicht vergessen, Ihnen, was die Bemerkungen zu Jung und Klages betrifft, meine restlose Zustimmung zu ihrem Brief vom 5. Dezember zu sagen." Ebd. S. 101.

²⁸⁶ Adorno wirft Benjamin in einer Kritik eines frühen Exposés der Passagenarbeit in einem Brief vom 2.8.1935 vor, er habe die materielle Basis des dialektischen Bildes verlassen und es verlegt in den Traum, "diese Entzauberung des dialektischen Bildes führt geradeswegs in ungebrochen mythisches Denken und wie Jung so meldet hier Klages als Gefahr sich an." Adorno.- Benjamin, a. a. O. S. 142.

²⁸⁷ Ebd., S. 251.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd. S. 239.

Bemerkenswert bei Benjamin ist die Beziehung des Aurabegriffs zum Begriff des dialektischen Bildes. Fuld setzt die Auseinandersetzung mit dem Geschichtsbild und dem, was später das dialektische Bild genannt wird, sehr früh an. "Seit seiner frühen Rede 'das Leben der Studenten' (1914) beschäftigte ihn die Idee der möglichen Suspendierung der bürgerlich historischen Geschichtsauffassung und ihres Fortschritts Glaubens zugunsten einer Theorie, derzufolge alle Geschichte sich in einem einzigen unwiederholbaren und Identität vermittelnden Augenblick sammelt und die Gegenwart zu einer von Vergangenheit gesättigten 'Jetztzeit' macht."²⁹⁰ Diese Idee der "Jetztzeit" gilt sowohl für die Aura eines Kunstwerkes, die in jedem Augenblick das Kunstwerk als eine Anwesenheit von etwas Abwesendem präsentiert, als auch für das dialektische Bild, in dem Vergangenheit mit Gegenwart zusammenfällt und uns Geschichte als Sinn offenbart wird.

Klages steigt wie Benjamin in den Raum des Optisch-Unbewussten hinab, nur ist es ihm dabei nicht an einer Beschreibung der Aufzeichnung durch eine Fotokamera gelegen, sondern er will die Seele ergründen. Die Ähnlichkeiten in der Wortwahl und in der Wahl der Begriffe sind augenfällig, das folgende Zitat beispielsweise liest sich, als eine weiterreichende Formulierung des benjaminschen Optisch-Unbewussten. "Klößen wir aber von den Protozoen über die Coelenteraten,... so gerieten wir aus Bereichen nahezu bloßer Empfindungsanlässe in die Bereiche Schrittweise sich erweiternder Anschauungswelten oder aus sinnlichen Lebensräumen tyrannisch bestimmender Nähe in solche Nahräume der Sinnlichkeit, an denen mehr und mehr der Fernraum des Lebens, jetzt aber anschaulich, sich beteiligt hätte. Das aber, dem wir solcherart beiwohnten, wäre das Wachwerden und Immerwachwerden der Seele bis zu dem Punkte, wo - im ursprünglichen Menschen nämlich - der früher geschilderte Polwechsel eintritt, indem die Wachheit der Seele (Fernschaugabe) der Wachheit des Leibes (= Empfindung der Nähe) die Bahnen weist, statt dass sie bisher von dieser gegängelt wurde."²⁹¹ Benjamin stellt Klages förmlich vom Kopf auf die Füße, wenn er im Begriff des Optisch-Unbewussten der Kamera die Aufgabe zuweist, dass Auge in die Tiefen der Unsichtbarkeit vorzudringen zu lassen und die Zwischenräume zwischen nichts und etwas festzuhalten. Klages lobt die Wachheit der Seele vor der Wachheit des Leibes. Diese soll die andere leiten. Auch Klages bezieht sich auf die Tradition um Wölfflin und seine Unterscheidung von Sehbild und Tastbild. Doch interpretiert er die oben beschriebene Veränderung in der Sehweise von Klassik zu Barock, als "wachsende Anteilnahme der Seele am Sinneserlebnis".²⁹² Das Visuelle wird in seiner Argumentation zum Seelischen (Fernschaugabe). Doch die Seele wird vom begreifenden Denken wieder unterdrückt. Es kommt, wie Benjamin es später ausdrückt, zu einer Taktilisierung der Wahrnehmung. Benjamin rekurriert auf Wahrnehmungsveränderungen, wo Klages von Seele spricht, d.h., er versucht materialistisch umzuwenden, was in romantischem Ton beschworen wird.

²⁹⁰ Vgl., Werner Fuld, a. a. O. S. 278.

²⁹¹ Ludwig Klages, Der Geist als Widersacher der Seele. 6. ungekürzte Ausgabe. Bonn 1981. S. 832.

²⁹² Ebd., S.837.

Materialistisch heißt: Auge und technische Apparatur werden im historischen Prozess zum Zwecke der Aufklärung eingesetzt. Aura wird von diesem Zweigespann zertrümmert, um Kunst, Originalität und Genie als Begriffe zu liquidieren. Benjamin situiert Aura in einem historischen Abriss. Er siedelt sie an im Kultischen, im Kultwert eines Kunstwerkes, und sieht in ihrem Verlust durch die Reproduzierbarkeit, d.h. die Technik, einen Fortschritt oder, neutraler, eine historische Entwicklung. Wo Klages von einem Wachwerden der Seele spricht, einem Polwechsel, in dem die Fernschau der Seele die Nahschau des Leibes zügelt und überwindet, da spricht Benjamin von einem historischen Prozess in dem sich das Kunstwerk und der Wahrnehmende befinden. Er wendet die "Fernschau", also den mythologisch besetzten Prozess, der Rezeption eines Dinges auf das Kunstwerk. Dialektisch wird aus dieser "Fernschau" Zerstreung, d.h. ein Rezeptionsprozess, in dem es nicht mehr um ein Aufmerken, sondern um ein Bemerkten geht. Klages schreibt seine historische Einschätzung ein in ein Gerüst aus Wirklichkeitsraum und Wirklichkeitszeit, die zu metrischer Zeit und zu metrischen Raum degradieren. Er wirft Kant eine Vertauschung von Noumena und Phaenoumena vor. Den kantschen Erscheinungen der Dinge, der Unzugänglichkeit ihres "An sich", setzt Klages den Wirklichkeitsraum entgegen, der direkten Zugriff, direktes Begreifen der Noumena darstellt. In der Neuzeit sieht er diesen durch den mathematischen Raum ersetzt. Den Raum des Messens. In diesem Raum wird die Ferne zu etwas bloß Entferntem, also etwas grundsätzlich Erreichbarem.²⁹³ Klages versinnbildlicht diese Veränderung am Beispiel eines Selbstzitats aus dem "Kosmogonischen Eros": "Dem ursprünglichen Anschauungsbilde ist die Ferne wesentlich Qualität, polar gegensätzlich zur Bildqualität der Nähe, und als überdies freilich auch ein Entferntes das - Niezuerreichende; wofür uns zum Sinnbild die Abendröte im fernen Westen diene. Flöge ihr einer mit der Geschwindigkeit der Erddrehung nach, so bliebe ihm zwar die Röte, mit ihr jedoch ihre Fernheit; flöge er schneller, so würde die Röte, die er erfliegen wollte, verblassen, und ihn umfinge zuletzt der - Tag. Ebenso kommt dem Ferngehalt, der jeder Erscheinung innewohnt und noch vom Nahen und Nächsten das Urbild heraufbeschwört, ewige Unberührbarkeit zu. Tritt nun aber die Ferne in den Blickpunkt des Urteilsvermögens, so löst sich von ihr und schwindet die Qualität, und es bleibt das Entfernte übrig, das grundsätzlich stets zu erreichen ist, mag es auch vorderhand am Vehikel fehlen, und das sich vom Nahen nur mehr durch die Größe des Abstandes sondert. Damit indes hat das Erscheinungsbild trotz breitester Anschaulichkeit sich abermals bis in den Grund gewandelt."²⁹⁴ Wirklichkeitsraum wird zu metrischem Raum und Wirklichkeitszeit wird zu metrischer Zeit. Nicht der Bildraum wandelt sich, wie bei Wölfflin, vielmehr der gesamte Erscheinungsraum.

Diese Wandlung des "Erscheinungsbilds" wendet Benjamin auf das Kunstwerk an, für ihn wird die "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag" nicht zur Entfernung, zu Mess- und Verfügbarkeit, sondern sie verschwindet völlig. Aura wird in der

²⁹³ Vgl. ebd., S. 837 ff.

²⁹⁴ Ebd., S. 839.

Reproduzierbarkeit durch Technik nicht als Phänomen zugänglich, sie wird aus dem Kunstwerk entfernt. Für Klages ist die Schauung der Dinge reziprok mit der Aura verknüpft. "Ob die Kraft des Schauens erlahme, weil die Aura verbleicht, oder ob die Aura verbleiche, weil die Kraft des Schauens erlahmt, das mag von Fall zu Fall anders sein und hat wenig Bedeutung mehr, wenn wir wissen, dass dank der Polarität der Vorgänge Änderungen des einen nicht ohne Änderungen des anderen stattfinden können."²⁹⁵ Die eigentliche Umkehrung, welche zwischen Klages und Benjamin stattfindet, ist, dass dem einen Verheißung ist, was der andere beklagt.

Marianne Stoessel mutmaßt in ihrem Buch "Aura das vergessene Menschliche" im Begriff der Aura, sei der Augenblick des Todes aufgehoben; jener Augenblick von dem gesagt wird, es zöge das gesamte Leben in kürzester Zeit am geistigen Auge vorbei. Jenes Aufgehobensein des Todes könnte sowohl für den Begriff der Aura als auch für den Begriff des dialektischen Bildes Relevanz haben. Im auratischen Kult um einen Kunstgegenstand ist auf einer individuellen Ebene aufgehoben, was als Anfang eines jeden Mythos in allgemeiner Form gelten kann: der unbegreifliche Tod. Dem Individuum ist der Grund zuerst die Angst vor dem eigenen Tod und dem der engsten Menschen, der im Kunstwerk reflektiert und überwunden wird. Trost ist die scheinbare Unsterblichkeit des Œuvres, die ihren Schein auf die mögliche Unsterblichkeit des Künstlers fallen lässt. Im Mythos ist es die der abstrakte Tod, die Möglichkeit des Todes, die anhand von Stellvertretern besiegt wird.

In den Briefen weist Adorno Benjamin auf die Gemeinsamkeit mit Klages Double hin²⁹⁶. Im Double ist ein solches Bild des Todes zu sehen. Klages schreibt: "Urbilder sind erscheinende Vergangenheitsseelen."²⁹⁷ Benjamins Suche nach den Urbildern beinhaltet das geschichtliche Moment. In diesem geschichtlichen Moment, das unbeweglich vor uns auftaucht, wird die historische Bewegung statisch erfaßt. Es wird eine zeitliche Ferne in die unmittelbare Nähe eines dialektischen Bildes überführt.

"Wirklichkeiten der Bilder", der in den Plural gesetzte Titel konstatiert Klages Crux, die Bilder seien wirklich, sie führten uns zu einer veränderten Empfindung. Vor allem romantische Kunstwerke haben diese Kraft. Sie sind "von größerem Wirklichkeitsgewicht und deshalb größeren Grades ermächtigt, uns von Fall zu Fall hineinzunehmen in unwiederholbare Welten."²⁹⁸ Für Klages ist das Bild eine Welt der er eine Wirklichkeit zuerkennt. Kunst ist ihm magisches Mittel "wirkliche Welten aufzuschließen".²⁹⁹ Diese Wirklichkeit ist der Seele und ihrer Schauung zugänglich. Die Wirklichkeit hat sich für Klages verändert. Wirklichkeit leidet unter "Ferneyscheinungsschwund". Veränderung des

²⁹⁵ Ebd., S. 1212.

²⁹⁶ Adorno - Benjamin. a.a. O. S. 84. Hier schreibt Adorno im Gegensatz zu dem schon zitierten Brief (Feindesverehrung), Benjamin ginge immer wieder zu den ihm am nächsten Liegenden auf Distanz. Er meint Gundolf, Klages und Jung. Er spricht diesem Auf-Distanz-Gehen eine "systematische Dignität" zu.

²⁹⁷ Ludwig Klages, a. a. O. S. 846. Er zitiert sich wiederum selbst aus dem kosmogonischen Eros. S.179.

²⁹⁸ Ebd. S. 1184.

²⁹⁹ Ebd. S. 1185.

"Fernerscheinungsschwundes" hat nicht unbedingt die Veränderung der Beziehung von Nähe und Ferne in der Empfindung zur Folge. Was sich verändern muss, ist die Seele.

Klages Terminologie ist sehr unscharf und bleibt schwer verständlich. Sie ist durchzogen von Sprachbildern, die nicht zu einer Klärung beitragen. "Endlich aber, und das ist uns wichtiger, wissen wir jetzt, dass sich die Wirklichkeit wandeln könne ohne Wandlung des sei es räumlich fernen, sei es räumlich nahen Anschauungsbildes, nämlich dank plötzlichem Ausbruch der Seele aus dem Gegenstandszwinger oder dank allmählichem Weichen ihrer Betäubungen."³⁰⁰

Die Wirklichkeit der Bilder, an denen Klages gelegen ist, begründet er mit ihr emanieren Bildern.³⁰¹ Klages zieht die Kabbala heran, in der ein Doppelgänger "ein vollkommen ähnliches Bild" ist, nach dem wir geschaffen sind. Zu diesen Phänomenen zählt er auch den "Schutzengel"³⁰² sowie den Genius bedeutender Persönlichkeiten.

Das Unwiederholbare, das Originale, die Aura verbannt Benjamin aus der Reproduktion. Der Welt wird die Unwiederholbarkeit ausgetrieben, indem man ihr ihre Fotografie vor Augen hält. Nicht Schauung und Seele verändern sich, sondern Wahrnehmung; eben durch Unmittelbarkeit und Nähe der reproduzierbaren Bilder.

Benjamins Ambivalenz von Sehen und Nicht - Sehen in seinem Aurabegriff, drückt sich im Verhältnis von Taktilität zur Visualität aus. Benjamin übernimmt das Begriffspaar aus verschiedenen Quellen. Wie bei Klages kommt es aus der Kunstwissenschaft. Es wird durch Riegl und Wölfflin berühmt und doch zuerst von Robert Vischer eingeführt. Seine Studie "Über das optische Formgefühl" erscheint 1873 das erste Mal. Er benutzt außerdem als einer der ersten den Begriff der Einfühlung.³⁰³ Klages nimmt diese Unterscheidung auf, indem er sie

³⁰⁰ Ebd. S. 1187.

³⁰¹ Ebd. S. 1277.

³⁰² Vgl. ebd. S. 1279 ff. Zum Begriff des Doubles siehe: Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. 2e. éd. Paris 1965.

³⁰³ Vgl. Edgar Wind, a. a. O. S. 54. Die Ästhetik Vischers entwickelt sich aus der seines Vaters Friedrich Theodor Vischer, der auch für Benjamin kein Unbekannter war. In "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" zitiert er ihn im Kapitel "Die Moderne" als süddeutschen Demokraten, dem eine Kritik der Mode zur politischen Waffe wird. Vgl. G. S. Bd. I. 2. S. 580-581. Robert Vischer war der Herausgeber der Schriften seines Vaters. Unter anderem auch für dessen 5 Bände der "Kritische Gänge", dem von Benjamin zitierten Werk. Zur Benutzung des Begriff der Einfühlung schreibt Vischer, sein Vorkommen bei Herder sei ihm unbekannt gewesen. Robert Vischer, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. Halle 1927. S. 77. Vischer unterscheidet in seiner Dissertation zwischen einfachem "Sehen" als einem verhältnismäßig unbewußtem Vorgang. Bei diesem Sehen handelt es sich, "objektiv gesprochen, um den ruhigen Abdruck, um die Photographie des Gegenstandes in unserm Auge." Ebd. S. 6. Dem "Sehen" stellt er ein "Schauen" gegenüber, das bewegter als das Sehen ist und in zwei "Verhaltensarten" unterschieden wird. 1. Ein Linienziehen, in dem "gleichsam mit der Fingerspitze die Umrisse" nachgezogen werden, und 2. ein Erkennen der Massen und der Bahnen der Beleuchtung, denen man "gleichsam mit breiter Hand" nachfährt. Bei der Erklärung der Bildwahrnehmung geht Vischer davon aus, dass die Selbstvorstellung immer zu einer Erscheinung hinzutritt. Wirkliches und vorgestelltes Objekt werden durch die Selbstvorstellung zu einem vorgestellten. "Dagegen bewege ich mich, von einer motorischen Vorstellung begleitet, an der Erstreckung einer Hügelkette hin, ganz wie ich mich von eilenden Wolken in die Ferne tragen lasse. Es ist kein Sehen mehr, sondern ein Zusehen: die Formen scheinen sich zu bewegen, während nur wir in der Vorstellung uns bewegen. Wir bewegen uns in und an den Formen. Allen Raumbewegungen tasten wir mit liebenden Händen nach." (S. 17) In den Anmerkungen zitiert Vischer einen Brief des Physikprofessors Otto Wiener, der ihn auf die Übereinstimmung seiner Erkenntnis mit der Physiologie hinweist, in der ein

seiner Doktrin vom Verlust der Seele unterordnet und das Sehbild als Schlüssel zur Seele und deren Anteilnahme an der Wahrnehmung propagiert. Auch ihm geht es wie Benjamin um Wahrnehmungsveränderungen, nur heißen sie bei ihm Veränderungen der Anschauung: "welche Änderung der Anschauungswelt des Menschen erfährt von wachsender Anteilnahme der Seele am Sinneserlebnis, teils zweck Überleitung zur begreifenden Wachheit, deren wütendem Rückschlag nämlich jenes Ereignis erlag."³⁰⁴

Die erkenntnistheoretische Wendung des Taktilen und Visuellen findet sich, in einem gänzlich anderen wahrnehmungspsychologischen und metaphysischen Sinn, in den von Ludwig Klages editierten und in seinem Buch "Der Geist als Widersacher der Seele" propagierten Schriften des Physikers Melchior Palagyi. Es ist anzunehmen, dass Benjamin diese Wendung bekannt war. Vor allem in der 1925 erschienenen "Wahrnehmungslehre" geht Palagyi auf das Verhältnis des Haptischen zum Optischen ein. Im Kapitel "Theorie der Phantasie" konstruiert Palagyi eine Tastphantasie, die Grundlage der menschlichen Phantasie ist, wie der Tastsinn, die grundlegendste Stellung unter den Sinnesfunktionen einnimmt.³⁰⁵ Die Beschreibung vom Verhältnis der Sinnesfunktionen nimmt die "Einbildung des Blindgeborenen zum Ausgangspunkt".³⁰⁶ Palagyi bezieht sich auf ein zentrales Problem der Wahrnehmungspsychologie, das seit dem 18. Jahrhundert und bis in 20. Jahrhundert hinein die Philosophie beschäftigte. Dreh- und Angelpunkt ist das Molyneuxproblem. Es wird ausführlich im zweiten Teil dieser Arbeit untersucht. Es ist, wenn auch ungenannt, bei Palagyi virulent und setzt sich bis zu Benjamin als das Verhältnis von Sehen und Tasten fort.

Palagyi knüpft die räumliche Vorstellung an die reale Bewegung, die eine Form erfasst und danach als eine eingebildete Bewegung sich reproduziert. Der Blinde kann nur aufgrund der eingebildeten Bewegung eine Form erkennen. Die eingebildete Bewegung nennt er "virtuelle Bewegung". Der Sehende hat zwei Möglichkeiten, die Bewegung des Blicks und die der Hand aufzufassen. "Ohne wirkliches und eingebildetes Gleiten des Blickes wie auch ohne wirkliche und eingebildete Bewegungen der Gliedmaßen, gibt es für uns kein wahrnehmbares Erfassen von irgendwelchen räumlichen Gestalten."³⁰⁷ Palagyi geht davon aus, dass es ohne

"Stereognostischer Sinn" angenommen wird, der diesen tastenden Empfindungen im Sehen entspricht. Bei Kriegsverletzten kam es vor, dass ein unbeeinträchtigtes Sehvermögen mit einem gestörten Formenerkennungsvermögen einhergeht. S.77. Vischer bringt den Bewegungssinn im Sehsinn mit der künstlerischen Gestaltung in Verbindung. "Die Stilisierung realisiert nicht nur den zugefühlten allgemeinen Kompositionsplan, sondern auch das eingefühlte stereometrische Konkretum." (S.40)

³⁰⁴ L. Klages, a. a. O. S. 837.

³⁰⁵ Melchior Palagyi, Wahrnehmungslehre. Leipzig 1925. S. 72 ff.

³⁰⁶ Ebd., S. 74.

³⁰⁷ Ebd., S. 75. Palagyi arbeitet mit der Dualität der Tastwahrnehmung. Der Tastsinn ist als einziger Sinn ein innerer wie ein äußerer Sinn. In letzter Zeit hat sich die Psychoanalyse dem Problem zugewandt. Die Terminologie hat sich geändert. Es ist nicht mehr eine Tastphantasie, die beschrieben wird, aber der Tastsinn wird aufgewertet. Didier Anzieu macht die Reflexivität des Bewusstseins von der Haut und dem Tastsinn abhängig. "La réflexivité de la conscience et du penser a son origine lointaine dans celle de la peau." S. 11. Die Reflexivität liegt gerade in der Zweiseitigkeit der Haut. "La sensibilité tactile a une structure double: biface et reversible. Une face renseigne sur les objets extérieurs, l'autre face sur l'appareil mental: telle zone peut être à la fois sujet et objet d'un contact" Didier Anzieu, Le penser du moi-peau au moi-pensant. Paris

Einbildung keine Wahrnehmung gibt. Der Embryo hat zwar Empfindungen, kann aber ohne Einbildung keine klare Wahrnehmung daraus gewinnen.³⁰⁸ Die virtuelle Bewegung erlaubt weiterhin das Studium der wirklichen Bewegung, ohne sich auf den realen Raum zu beziehen. Palagyi führt die nicht- euklidische Mathematik von Lobaschewsky an, um den Begriff der virtuellen Bewegung zu valorisieren.³⁰⁹ Der Begriff der virtuellen Bewegung dient Palagyi zur Erklärung der Wahrnehmung des Raumes. Er bezeichnet "die ortsbestimmende Fähigkeit, der aus der Berührungsempfindung hervorgehenden virtuellen Bewegung als Tastschauen. Auf diesem Tastschauen beruht im letzten Grunde unsere Raumwahrnehmung."³¹⁰

Auch wenn Palagysis Explikationen wenig erhellend sind, Klages gesteht eine solche Unbestimmtheit zu³¹¹, war er von der Wichtigkeit seiner Entdeckung oder Neueinschätzung einer interiorisierten Tastwahrnehmung überzeugt. Sie wird gegen die visuelle Wahrnehmung und gegen die visuelle Vorstellung gesetzt, um eine intuitive Wahrnehmung zu begründen, ein "Tastschauen", das der Visualität überlegen ist. Durch den ausführlichen Rückgriff auf die psychologischen Erfahrungen des Blinden wird die haptische Wahrnehmung aufgewertet.

Klages nimmt diesen Begriff des Tastschauen auf, da er in einem scheinbar wissenschaftlich neutralen Sinne vorkommt und vom Begriff der Weltanschauung und seinen ideologischen Auseinandersetzungen zwar profitiert, aber nicht mit seinen Unannehmlichkeiten belastet ist. Klages weist selbst darauf hin, dass der Schauungsbegriff Palagysis nur einem bestimmten Sachverhalt gewidmet ist: "dass unser Schauungsbegriff einen ausgespannteren Sachverhalt meint, im Verhältnis zu dem Palagysis Untersuchungen einer Seite davon gewidmet sind, und zwar gerade der, die wir selbst bloß gestreift und niemals eindringend bearbeitet haben."³¹² Klages sieht in der virtuellen Bewegung dem Tastschauen "reale Lebensvorgänge" die eine vitalistisch biologische Grundlage des Schauungsbegriffs abgeben. An einer solchen scheinbar wissenschaftlichen Grundlage musste Klages interessiert sein. Der Raum wird durch die virtuelle Wahrnehmung zu einem wahrnehmbaren, in dem Seh- und Tasteindrücke zueinander passen.³¹³ Die virtuelle Bewegung wird in direkte Bewegungseinbildung, die durch äußere Empfindungen angeregt ist, und in inverse Bewegungseinbildung unterschieden. Durch sie kommt es zu "wesentlich neuen Auffassungen des Phantasierens, Träumens, der Gemütsbewegungen, der Ausdruckserscheinungen und der hypnotischen Suggestion."³¹⁴ Klages kritisiert an Palagyi, dass er allein der virtuellen Bewegung die gestaltende Auffassung zuschreibt und so die

1994. S. 11 ff. Eine solche Zweiseitigkeit findet sich sonst nur in der Dualität des Blicks als Wahrnehmendem und Wahrgenommenen. Für das Problem der Lokalisierung von Berührung bei Palagyi. Siehe S. 75 ff.

³⁰⁸ Vgl. Palagyi, a. a. O. S. 76.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 87. Palagyi legte laut Klages die Grundlage zur Relativitäts-theorie mit einem Aufsatz der 1901 erschien: "Neue Theorie des Raumes und der Zeit. Entwurf einer Metageometrie." Ebd., S. V.

³¹⁰ Ebd., S. 112.

³¹¹ Ludwig Klages, a. a. O. S. 1025.

³¹² Ebd. S. XX.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd. S. 1028.

Tastwahrnehmung überspitzt und den Sehsinn als gestaltlos interpretiert. Er konnte deshalb nicht zur Beurteilung der ganzen Tragweite des Begriffs des Schauens gelangen.³¹⁵ Klages geht im zweiten Teil des Kapitels "Nähe und Ferne" auf die "Hauptspielarten der Bewegungsgefühle"³¹⁶ ein. Der Angelpunkt aller Bewegungserlebnisse ist die Ausdrucksbewegung. Ausdrucksbewegung ist der Begriff, den Klages in seinen Büchern zur Interpretation der Handschrift gebraucht, um das Schriftbild mit dem es erzeugenden Menschen zu verknüpfen.

In der Rezension eines Buches über Graphologie, für die er sich schon früh interessierte, referiert Benjamin eine Kritik der Autoren Anja und Georg Mendelsohn³¹⁷, mit der er sich einverstanden erklärt, über den Grundbegriff der klagesschen Graphologie. Die Ausdrucksbewegung, die Geste in der Klages eine wissenschaftliche Grundlage für die Graphologie gefunden zu haben glaubte, kann als letztes Fundament der Schrift nicht bestehen. Er zitiert: "Und daher das relative Recht, gegen Klages es geltend zu machen, dass die Erklärung der Handschrift als 'fixierte Ausdrucksbewegung' nicht hinreicht. Denn 'sie sagt: die Schrift ist determiniert durch die Geste - aber man kann diese Theorie erweitern: die Geste ist ihrerseits determiniert durch das innere Bild'". Benjamin sieht im Antagonismus zwischen Mendelsohn und Klages das fruchtbare Moment. "Dahingehend hat freilich die Graphologie durchaus es mit dem zu tun, was an der Sprache der Handschrift das Leibhafte, am Leibe der Handschrift das Sprechende ist. Klages geht von der Sprache aus: will sagen vom Ausdruck, Mendelsohn vom Leibe: will sagen vom Bild."³¹⁸ Benjamin zeigt wie der Ausdruck oder die Ausdrucksbewegung nicht als letzte Instanz zu betrachten ist sondern wiederum auf eine innere bildliche Instanz verweist. Der Ausdruck verweist als sprachliche Instanz auf das Körperliche im Zustandekommen der Schrift. In der Interpretation des Schriftbildes, des Schriftkörpers kommt man zurück zu bildlichen Ursprüngen des Ausdrucks, auf einen Fond von kollektivem und individuellem Unbewussten. Der Ausdruck verweist auf die Taktilität der Geste des Schreibens. Das Bild als Grundlage des Ausdrucks deutet auf eine andere Taktilität des Körpers hin, fast eine interiorisierte Form dieser Taktilität, aus der das Bild als Grundlage des Ausdrucks resultiert.

Benjamin kritisiert die Ausdrucksbewegung selbst als etwas Vermitteltes, das von inneren Bildern ausgeht. Er steht Klages gleichwohl in seiner Kritik noch nahe, denn dieser sieht "die Ausdrucksbewegung vom Ausdrucksträger"³¹⁹ als erlitten an. Parallel zum Erlebnis der Eigenbewegung, die Bewegtwerden ist, also passiv, ist es "zuletzt ein Gefühl der

³¹⁵ Ebd. vgl. S. 1033/1034.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Benjamin, Rezension Anja und Georg Mendelsohn, Der Mensch in der Handschrift. G. S. Bd. III. S. 135-139.

³¹⁸ Ebd. S. 138.

³¹⁹ L. Klages, a. a. O. S. 1039.

Getriebenheit, vermöge dessen für den Anschauungsträger der Raum Schauplatz nicht nur für die Bilder abgeben könnte, sondern auch ihrer Bewegungen in ihm"³²⁰.

Bewegung ist für Klages allein beherrschendes Ausdrucksmittel, und er sieht sie mit Palagyi noch da am Werke wo eigentlich Ruhe herrscht. Eine solche Ruhe aber drückt sich selbst in der Sprache aus, in der für die starre Linie Bewegungsmetaphern verwendet werden.³²¹ Aber Bewegung ist selbst immer schon etwas Ausgedrücktes, also Erlittenes, passiv Erlebtes.

"Elementare Ähnlichkeit" ist ein Schlüsselbegriff bei der Vermittlung zwischen passiv aktiv in Hinsicht auf die Bewegung. Das Wirken des Kosmos drückt sich immer im Wirken des Menschen aus, so dass eine Ausdrucksbewegung des Menschen vom aktiven ins passive sich verwandelt. "Das Mittel alles wirklichen Wirkens ist uns bekannt geworden, es heißt elementare Ähnlichkeit. Die aber greift nun bis in das Chaos hinüber, weil ohne die Anziehungskraft zwischen Ähnlichem und Ähnlichem dem elementaren Geschehen es an der Bedingung seines Offenbarwerdens in Bildern gebräuche. Wenn ohne miterlebte Ähnlichkeiten weder räumliche und zeitliche Stetigkeit noch Qualitäten schaubar würden, so versteht es sich, dass die Bedingung der Ähnlichkeiten vorhanden sein müssen, damit es möglich sei, dass sie erscheinen".³²² Im Begriff der elementaren Ähnlichkeit lässt sich unschwer Benjamins unsinnliche Ähnlichkeit wiederentdecken.³²³ Dieses Sichtbar - Werden in Bildern der Ähnlichkeit ist Benjamins Arbeitsprinzip. Er spürt Ähnlichkeiten über größte Zeiträume nach, um sie zu Bildern zu verbinden und so selbst sprechen zu lassen.

Bewegung wird bei Klages als lebendiges Wirken gefasst, das er bemüht ist, von der mechanischen Bewegung zu unterscheiden. Die Maschine als Muster der mechanischen Bewegung ist dabei das Modell, von dem es sich abzugrenzen gilt. Im Gegensatz dazu ist es bei Benjamin eben gerade die Maschine, die als positives Mittel die Bilder und mit ihr die Menschen befreit. Befreit von der Aura, dem Fern - Nahen und ihren mythischen Wirkungs- und Verwendungsweisen.

Mit Nähe und Ferne gehen für Klages zwei Sachverhalte einher. Erstens eine Genese von den winzigsten Spuren des Lebens zu den Pflanzen, Tieren und Menschen. "Von der Pflanzenseele wurde gesagt, sie sei wesentlich schlafendes Schauen und Wirken oder weitgehend Anwesenheit der Ferne der Zeit und Raum im standörtlich festen Hier des lebenden Leibes. Die Pflanze erschien also im Verhältnis zum Tier sogar seelenhafter als dieses zu sein und näher zu stehen dem ursprünglichen Menschen, der durch das Übergewicht der Wachheit des Schauens über die eigenbewegliche Reizbarkeit abermals inniger als das Tier dem Kosmos verwoben wäre, wenn auch nicht in der Art der Pflanze, sondern durch

³²⁰ Ebd., S. 1041.

³²¹ Ebd., S. 1042. Vgl. auch Wolfgang Kemp. a. a. O. S. 229. Kemp weist auf einen Kommentar von Lienhard Wawrzyn hin, der die Häufigkeit der Benutzung des Motives des Ruhens in der benjaminschen Auradefinition hervorhebt.

³²² L. Klages, a. a. O. S. 1133.

³²³ Vgl. W. Fuld, a. a. O. S. 279.

Abhängigkeit von der Ferneerscheinung."³²⁴ Zweitens verändert sich eben im Menschen das Verhältnis von Nähe und Ferne und von Seele zu Geist. Der Mensch ist im Gegensatz zur Pflanze von der Bewegung geprägt und diese Bewegung ist laut Klages nicht Eigenbewegung durch den Willen, denn Willen ist eine Äußerung des Geistes, sondern Ausdrucksbewegung oder Mitbewegung, jedenfalls immer Bewegung, die passiv ist und vom Kosmos ausgeht, um es verkürzt zu sagen. "Kommen wir zur Welt der Bilder zurück! Auch die elementare Schicht ist gegenwärtig, aber als Ferne. Die Ferne schlummert in der pflanzlichen Schicht, sie verengt sich, indem sie zu erwachen beginnt, in der tierischen Schicht sie erscheint dem ursprünglichen Menschen, sie wird übertüncht überklebt und zerstampft von der widernatürlichen Schicht des Begriffsvermögens."³²⁵ Das widernatürliche Begriffsvermögen, der Geist wird Wille und verändert die Erde. Klages schließt hier an seinen Vortrag "Mensch und Erde" an, wenn er im weiteren von der Naturzerstörung spricht.³²⁶ Nähe ist also bei Klages auf den Leib bezogen Ferne auf das Schauen der Seele. Ferne bedeutet dem "ursprünglichen Menschen" im Mythos Einssein mit dem Kosmos. Nun ist es in der mechanischen Bewegung und der Veränderung der Natur als Folge der Geistesäußerung des Willens, dass diese Ferne verloren geht.

In einem weiteren Ausschnitt thematisiert Klages das Erwachen. Er fragt nach dem Zusammenhang eines Trägers mit nicht gegenwärtigen Bildern. Diese Vorgänge sind vom Körper her gesehen "Vorgänge schlafenden Wirkens und schlafenden Schauens. Was sich vom Standort des Erlebenden gesehen, als Zug nichtgegenwärtiger Bilder darstellt, sind, vom Standpunkt des Untersuchers gesehen, Lebensvorgänge, durch welche die Ferne im Hier präsent wird, und der Anstoß der davon der reizempfindlichen Leibesseele zuteil wird, bedeutet im Verhältnis zum Anstoßgebenden sein Erwachen: ursprünglich und im Tiere allgemein überwiegend seines Wirkens, allmählich immer mehr und im Menschen überwiegend seines Schauens."³²⁷ Klages verwendet Erwachen im Kontext seiner Genese der Seele. Aus dem Vegetativen des Traumes gelangt der Mensch zum Erwachen. Er bezieht das Erwachen auf die Verbindung der "nichtgegenwärtigen Bilder" Bilder der Ferne. Durch dieses Erwachen kann der Mensch die "fernschaufähige Wachheit" erlangen.

Benjamins Deutung des Aurabegriffs ist eingespannt auch in eine, hier grob dargestellte, Genese der Seele bei Klages, nur das er die Werte dieser Genese zeitweise umpolt und der Weltanschauung von Klages eine materialistische Deutung entgegenhält, durch das aber stellenweise durchschimmert ein Verhältnis, dass die verlorene Ferne erneut zu ergreifen sucht. Benjamin bezieht sich auf den emanzipierenden Charakter der bildlichen Reproduktionsmittel. Sie zerstören die "einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie auch

³²⁴ L. Klages, a. a. O. S. 1081.

³²⁵ Ebd. S. 1140.

³²⁶ Benjamin hatte aufgrund dieses Vortrages mit Klages Kontakt aufgenommen. Vgl. Werner Fuld, a. a. O. S. 275.

³²⁷ Klages, a. a. O. S. 1045.

sein mag" und lassen sie soziologisch als eine klassenspezifische Spekulation im Kult der Ferne erscheinen. Er will nun diese Ferne des Mythos, des Kosmos, nicht "schauen", sondern zerstören bzw. steuern, und zwar in einer materiellen Wirklichkeit der Bilder, die durch die Fotografie und den Film erzeugt wird. In dieser Wirklichkeit verändert sich die visuelle Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Ferne, transformiert sich zum Taktilen, der Nahwahrnehmung. Benjamins Aurabegriff ist also nicht nur an kunsthistorische Vorbilder geknüpft. Er adaptiert die virtuelle Wahrnehmung, nur ist sie ihm nicht virtueller Raum der Empfindung, aufgrund dessen der Außenraum begreifbar und wahrnehmbar wird, sondern Wahrnehmung wird taktil im materiellen Sinne, von körperlichen Erscheinungen von Bildern, die in einer solchen Nähe und Geschwindigkeit perzipiert werden, dass ihre Wahrnehmung nicht mehr nur als visuell bezeichnet werden kann. Das Zwischen, das Optisch-Unbewusste wird im Außenraum durch die Fotografie und Film sichtbar. Eine solche Umgebung von Bildern löst Tastempfindungen aus.³²⁸ Das Erschließen des Optisch - Unbewussten beruht auf dem Unterschied der Tastwahrnehmung und der Sehwahrnehmung. Die Tastwahrnehmung zeigt sich direkt vom Handeln in der Nähe des körperlichen Subjekts bestimmt. Die Sehwahrnehmung dagegen ist definiert durch die Möglichkeit der größeren Entfernung, der von ihr wahrgenommenen Gegenstände. Beide Wahrnehmungen überschneiden sich im Raum der Handlung des Subjekts, in dem Tast- und Sehwahrnehmung einander anleiten.

3.4.1 Nähe und Ferne in der Phänomenologie der Wahrnehmung von Erwin Strauss

Erwin Strauss geht in seinem Buch "Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie" auf die Ferne als raum-zeitliche Form des Empfindens ein. Strauss wendet sich gegen den, für ihn aus dem Cartesianismus resultierenden, mechanistischen Behaviorismus beispielsweise von Pavlow, und betrachtet Denken, Wahrnehmen und Empfinden als spezifisch menschliche Vorgänge, die zwar phänomenologisch beschreibbar, aber nicht mechanistisch reduzierbar sind. So ist 'Ferne' für ihn "keine attributive Bestimmung einzelner Orte im Raum. Sie ist ein umfassendes, ein universales und doch personales Verhältnis."³²⁹ Dieses personale Verhältnis beruht auf der Beziehung zwischen Sehen und körperlicher Entfernung des Gesehenen. "Gemessen an der logischen Ordnung des geometrischen Raums ist das Phänomen der Ferne paradox. Die Struktur des erlebten Raumes deckt sich nicht mit der des gedachten. Die Abweichung ist mehr als eine geometrisch fassbare Verzerrung, die sich zuletzt doch noch berichtigen ließe. Das Eigentümliche des Dort ist ja, das ich es hier,

³²⁸ Das Konzept Palagyis, der virtuellen Bewegung als Fundament der Phantasie und seine Aufnahme durch Klages in der "Wirklichkeit der Bilder" die der Seele zugehören und gegen eine geistbezogene reflektierende und analysierende Vernunft im aufklärerischen Sinne stehen, auch wenn er sie in seinem flachen Dualismus benutzt, wäre für eine Theorie des Computers und des virtuellen Raumes sicher aufschlußreich. Man kann sich nur wundern, dass dieser Zusammenhang noch nirgends aufgenommen wurde.

³²⁹ Erwin Strauss, Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. 2. Auflage. Berlin, Köln, Heidelberg 1956. S. 174.

genauer gesagt, von hier aus als eine andere Stelle fassen kann. Trete ich vor mein Haus und blicke zu der nahegelegenen Straßenkreuzung, dann sehe ich sie dort in einiger Entfernung; aber ich sehe sie doch hier, von hier aus.³³⁰

Die paradoxe Struktur der Aura ist also nicht nur in Beziehung zum Bild oder Kunstwerk paradox, die Paradoxie ist Teil des Aktes des Sehens selbst und überträgt sich auf Sehen von Kunstwerken. "Als körperliches Geschöpf bin ich jeweilig auf eine Stelle begrenzt; als sehendes Wesen aber kann ich über mich hinausreichen."³³¹

Obwohl Benjamin das Buch von Strauss nicht kennen konnte, lässt sich an diesem Gegensatz zwischen dem Begrenztsein des Körpers und dem über sich Hinausreichen des Sehenden, eine Grundlage von Benjamins Aurabegriff verdeutlichen. Benjamin bezieht diese Ambivalenz auf den Kult und Bilderdienst, indem über Darstellungen auch eine weitere zeitliche Ebene vermittelt wird, in der das Jetzt zum Damals des Bildes wird und gleichzeitig ein unendlich Frühes birgt. Die Körperlichkeit der Bewegung, des Sich - deplazierens, um einen Ort zu erreichen, den man eigentlich schon vor sich sieht, wird allein in das Sehen verlegt. Die Erfüllung des Wunsches der Ortsveränderung ist augenblicklich in der taktilen Visualität des Blicks vollziehbar. Der Flaneur braucht nicht mehr flanieren, damit die Dinge ihm zustoßen.

Für Strauss ist "die Ferne die raumzeitliche Form des Empfindens".³³² Es liegen ungetrennt raum - zeitliche Strukturen in der Empfindung vor. Erst Wahrnehmung trennt Zeit und Raum. "Mit dem Übergang vom Empfinden zum Wahrnehmen verfällt die Ferne der Auflösung. Raum und Zeit werden voneinander getrennt."³³³ Im wahrgenommenen Raum liegt der allgemeine Raum vor uns. Empfinden ist sympathetisches Sehen, eine individuelle Position. Wahrnehmen des Raumes ist Ansehen. "Im Dunkeln tappend kann ich gegen ein Hindernis anrennen und mich schmerzhaft stoßen. Dieser mein Schmerz ist von dem Jetzt und Hier meines Gehens, meines Weges und des Zusammenstoßes nicht abzulösen. Will ich das Hindernis als solches erfassen, so muss ich im Ansehen ein Bild von ihm gewinnen, das gleichgültig ist gegen Tag und Stunde meines Sehens. In solchem betrachten muss ich mich auch von mir selbst als empfindendem Wesen lösen; dem Tier und dem kleinen Kind gelingt eine solche Ablösung nicht, sie sind auf das Sehen beschränkt. Dem Blick des Säuglings vermögen wir zu entnehmen, dass er wohl sieht, aber nicht ansieht. Alle Abstraktion beginnt mit dem Heraustreten aus der Gegenwart des Empfindens."³³⁴ Strauss beschreibt wahrnehmungstheoretisch, auf der Ebene der Alltagswahrnehmung, den Unterschied, den Benjamin mit Bezug auf eine historische Situation, in der die Wahrnehmung sich verändert zwischen Kontemplation und Wahrnehmung in der Zerstreung benennt. Benjamin beschreibt eine Wahrnehmung von Kunstwerken, die eben nicht mehr Kunstwerke als Kunstwerke

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd. S. 405.

³³³ Ebd., S. 412.

³³⁴ Ebd., S. 412/413.

wahrnimmt und sie aus einer Alltagssituation heraushebt, sondern sie in einem Strom der Wahrnehmung belässt, die nicht abstrahiert. Kunst wird nicht mehr "wahrgenommen" im Sinn von Strauss, sondern "empfunden".

Das Benjamin eine solche 'automatische' Wahrnehmung im Auge hatte, wie sie Klages, Palagyi und Strauss ansprechen, geht aus einem Entwurf hervor, der sich ironisch gegen die Kontemplation des Kunsthistorikers wendet. "Der Automobilist, der mit seinen Gedanken 'ganz wo anders' z.B. bei seinem schadhafte Motor ist, wird sich an die moderne Form der Garage besser gewöhnen als der Kunsthistoriker, der sich vor ihr anstrengt, nur ihren Stil zu ergründen."³³⁵

Allemaal ist Benjamins Sehen von Kunstwerken dem Körper näher, als das, sich das Bild vom Körper entfernende, der Kontemplation. Diese schafft einen Raum zwischen Kunstwerk und Betrachter, die jene auflöst. Benjamin geht soweit, das Besitzenwollen der Kontemplation, mit dem eine sich im Zaum haltende Lust des Betastens einhergeht, er geht soweit dieses Taktile, der visuellen Wahrnehmung zuzusprechen und somit aufzuheben. Diese taktile Visualität will nicht mehr Besitzen und fällt völlig aus dem Klassenmodell heraus, sie durchstreift den Raum, in dem das Kunstwerk sich befindet, den Raum der Reproduktionen, der nicht mehr einzelne mächtige Werke birgt, sondern eine Vielzahl von allen zu benutzenden Abbildungen. Das Taktile wird in solchem Blick Rhythmus, der Rhythmus der vorbeiziehenden Dinge. In letzter Konsequenz ist solchem Sehen der Rhythmus, der an dem Auge vorbeiziehenden Pissiors Duchamps, die sich seltsamerweise in die Realität verirren, ein Gegenmodell zur Kontemplation, dem brütenden Blick. "Duchamps ist eine der interessantesten Erscheinungen der französischen Avantgarde. Seine Produktion ist sehr klein aber sein Einfluß kein geringer. Duchamps ist mit keiner Schule zu identifizieren. Er stand dem Surrealismus nahe, ist mit Picasso befreundet, aber immer ein Eigenbrödler gewesen. Seine Theorie des Kunstwerks (Kunstwerts?), die er letzthin in einem Mappenwerk "La mariée mise à nu par ses célibataires" exemplifiziert (nicht erläutert) hat, sieht ungefähr so aus: Sobald ein Gegenstand von uns als ein Kunstwerk angeschaut wird, kann er als solcher gar nicht mehr fungieren. Die spezifische Wirkung des Kunstwerks kann der heutige Mensch darum weit eher an (zufälligen Konfigurationen im Abfall oder Schutt, an Gegenständen- von zufälligen bis Gegenständen gestrichen) degagisierten (degagierten?) (das heißt ihrem Funktionszusammenhang entrückten) Objekten (einer Klaviertasten tragenden Zimmerpalme, einem vielfach durchlochtem Zylinderhut) als an den beglaubigten Werken der Kunst erfahren."³³⁶

³³⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 3. S. 1049. Anmerkungen zu "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit".

³³⁶ Ebd. S. 1046. Etwas später folgt der Satz: "Es steht jedem frei, diese als Entartungserscheinungen anzusehen. Doch können auch solche diagnostischen Wert haben." Benjamin war sich seiner Sache also nicht ganz sicher. Er verweist auf Leonardos Rat an seine Schüler, Flecken an der Wand anzusehen und als Vorlage zu benutzen. "Unter diesen Vorschriften soll aber eine neue Erfindung in der überlegenden Betrachtung nicht fehlen; die, wenn sie auch ärmlich und beinahe lächerlich erscheint, dennoch von größtem Nutzen ist, den Geist zu mannigfachen Erfindungen anzuregen. Und das geschieht, wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen anschaust; wenn du dir

3.5 Takt oder the beat goes on

Eine Form der Taktilisierung der visuellen Wahrnehmung in Fotografie und Film ist die Rhythmisierung. Im Film ist es ein Leichtes, sie in der Montage am Werk zu sehen. Der Filmschnitt verschafft dem Sehen einen Rhythmus. Der Rhythmus ist gleichfalls im Zoom und Zeitraffer vorhanden. So wie der Takt des Filmschnitts die Filmrealität unterteilt und eine Identifikation erleichtert, so ist auch das Sehen und das Sehen von Fotografien vom Takt mitbestimmt.

"The Optical Unconscious" ist der Titel eines Buches von Rosalind Krauss. Sie gibt der von Benjamin geprägten Formulierung den Vorzug vor "antivision"³³⁷, um sie auf die Entwicklung der Kunstgeschichte anzuwenden. Kunstgeschichte wird jenseits des "mainstreams" aufgespürt.

Ihre Benutzung des Begriffs rechtfertigt sie damit, dass die Künstler, die sie ihm subsumiert, das Optisch-Unbewusste in den Raum projiziert haben. Krauss beschreibt einige dieser Projektionen. Den "beat", der Marcel Duchamp schon früh in die Nähe zur modernen Massenkultur stellt und dem er beispielsweise in seinen Rotorreliefs Ausdruck gibt. Die Rotorreliefs sind Bemalungen einer runden Scheibe, die durch rotierende Bewegung ineinander überfließen und einen pulsierenden optischen Effekt erzielen. Duchamp nennt diese Objekte Präzisionsoptik. "The pulse works deep inside vision."³³⁸

Picasso benutzt den "pulse" oder "beat", in seinen unendlich vielen Zeichnungen, die Krauss mit dem Prinzip des Daumenkinos vergleicht, da sie jeweils den durchgedrückten Spuren der vorherigen Zeichnung folgten. Rosalind Krauss schreibt dazu: "The beating of the zootrope, cranking up to speed, the beating of the gull's wings within the imaginary space, the beating of all those mechanical devices which the real appears to burst into life from the shards of the inorganic and deathly still, and the particular form of pleasure connected to that rhythm, all this became a resource for an artistic practice disinclined to obey the modernist law of the immobility of painting. Focused simultaneously on the unconscious ground of that pleasure and on its media form, which is to say its relation to mechanical reproduction, the artists of the 'optical unconscious' were concerned with these vehicles of mass culture. It seemed to them that what was confirmed there was an order in which the neat separation of the senses - space logically segmented off from time - had been dissolved, deconstructed.

gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst. Mit solchem Gemäuer und Steingemisch geht es wie mit den Kirchenglocken, du findest in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort, das du Dir vorstellst." Leonardo Da Vinci, Hrsg. André Chastel. Übersetzt von Marianne Schneider. Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei. München 1990. S. 385.

³³⁷ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. London, Cambridge 1994. S. 22.

³³⁸ Ebd. S. 217.

That the beat summoned by these devices could not be understood as structurally distinct from vision but as operating from within it. They welcomed this beat then...."³³⁹

Der "Beat" als konstitutiver Faktor der "Antivision" ist eine Reintegration des zeitlichen Momentes in die Dreidimensionalität des Sehens. Die Vereinzelnung der Sinne unter Vorherrschaft des Visuellen ist nicht mehr gültig, vielmehr lässt sich Antivision oder die Gruppe des "Optical Unconscious" kennzeichnen, durch die Tendenz sich von der optischen, d.h. malerischen Wahrnehmung zu lösen und eine Autonomie der visuellen Wahrnehmung zu bestreiten. "This rhythm turns out to have been the resource of a variety of works that appeared against the background of early twentieth's century modernism in direct contestation of that modernism's ambition to ground the visual arts on a particular notion of the autonomy of vision."³⁴⁰

Krauss sieht in diesem Angriff auf das Visuelle hauptsächlich den Einbruch der Zeit in den dreidimensionalen Raum und eine spezifische Beschleunigung der Wahrnehmung, die sie mit einer Anekdote illustriert. Frank Stella nennt auf die Frage, wer der größte lebende Amerikaner sei, Ted Williams einen der besten "home run hitter" der Red Sox. Ted Williams könne noch die Stiche der Naht des Baseballs sehen, wenn dieser mit 90 Meilen in der Stunde flöge. "That's why Frank thinks he is a genius".³⁴¹ Die Beschleunigung der Wahrnehmung wird hervorgehoben, während die Wahrnehmung sich aus der reinen Visualität löst, um wie hier der sportlichen Leistung zu dienen. In diesem Sehen ist eine Unterscheidung zwischen "high art" und "low art" aufgehoben, und in die Kunst werden Elemente der "popular culture" aufgenommen. Rosalind Krauss illustriert das mit einer Zeichnung von Max Ernst, in der die Heldin in der Mitte eines Zootropes plaziert wird.³⁴²

"From the drum's inside, however, the experience would be broken and multiplied, analyzed into its discrete, serial components, the result of chronophotography's record of mechanical segmentation of motion. But uniting the experience of both inside and outside (the zootrope A.d.V.) is the beat or pulse that courses through the zootropic field, the flicker of its successive images acting as the structural equivalent of the flapping wings of the interior illusion, the beat both constructing the gestalt and undoing it at the same time - both positioning us within the scene as its active viewer and outside as its passive witness."³⁴³

³³⁹ Ebd. S. 225.

³⁴⁰ Rosalind Krauss, *The Impulse to See*. In: *Vision and Visuality*. Hrsg. Hal Foster. Seattle 1988. S. 51.

³⁴¹ Ebd. S. 52. Siehe auch: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. S.7 ff. Eine gute Geschichte lohnt es sich, doppelt zu erzählen. Aus dieser kann man sicherlich noch mehr herauslesen, als Rosalind Krauss es tut, vor allem den Wink in Richtung 'popular culture', die damals noch nicht als Diktat empfunden wurde, aus Frage und Antwort geht der ungebrochene strahlende Tellerwäschernationalismus hervor. Stellas Skulpturen sind Blickaufhalter, die Geschwindigkeit des Blicks scheint ihm nicht mehr geheuer.

³⁴² Ebd. S. 54.

³⁴³ Ebd. S. 60.

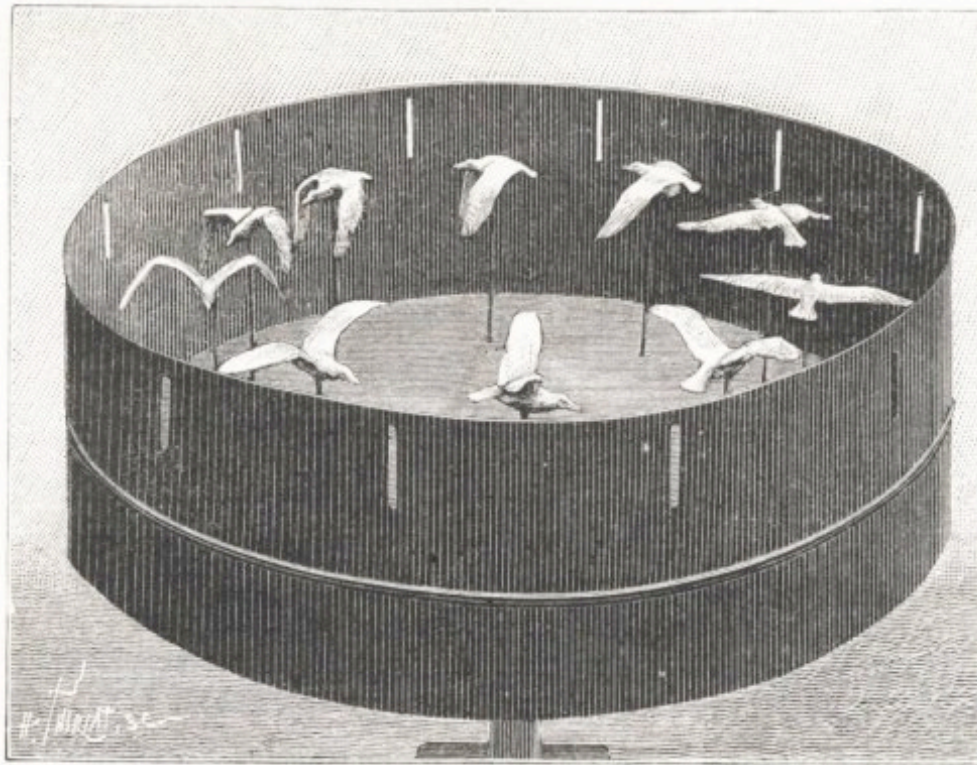


Fig. 9. — Zootrope dans lequel sont disposées 10 images en relief d'un goéland dans les attitudes successives du vol.

Abb. Nr. 2 Max Ernst. A little Girl Dreams of Taking the Veil, 1930.

Diese aktiv - passiv Konstellation des Beobachters wird mit Lyotard und dessen Bezug auf Freud analysiert. Freuds Analyse in "Ein Kind wird geschlagen" bezieht sich auf das aktiv-passive Verhältnis der erotischen Obsession. Im "Beat" ist der Thanatos noch vor der Libido am Werk. "Thus it is the death drive, operating below the pleasure principle, that transcodes the rhythm-as it beats with the alternation between pleasure and extinction-into a compulsion to repeat."³⁴⁴ In dieser psychoanalytischen Optik analysiert Rosalind Krauss auch Picassos Skizzenblöcke.

Der "Beat" und "Rhythm" lässt sich als eine Art Periodizität kennzeichnen. Innerhalb eines Zeitabschnittes wiederholen sich Motive. Der Rhythmus unterscheidet sich von der Periodizität durch nicht unbedingt regelmäßige Wiederkehr in bestimmten Zeitabschnitten. "Beat oder "Rhythm" lassen dem Auditiven und dem Visuellen ebenso wie dem Taktilen zuordnen. Rosalind Krauss definiert den Rhythmus als eine Integration der Zeit in den Raum, die aber visuelle Wahrnehmung von innen bestimmt. In der modernen Sicht kann Zeit in die Zweidimensionalität der Fläche immer nur als externer Aspekt der Wahrnehmung existieren. In der Bewegung der Rotorreliefs von Duchamp und den unzähligen sich selbst

³⁴⁴ Ebd. S. 67.

reproduzierenden Skizzen Picassos aber wird Zeit als "Beat" oder "pulse" konstitutives Moment der Wahrnehmung selbst.³⁴⁵

Benjamin benennt diesen Aspekt der Wahrnehmung für das Kunstwerk bei den Dadaisten als "Geschoß", dieser Geschoßcharakter ist auch für die taktile Wahrnehmung der Fotografie gültig. In der taktilen Wahrnehmung, die sich über den Takt auf den Raum bezieht, ist Wahrnehmung aktiv und passiv gleichzeitig. Aktiv als Erschließen, das sich haptischer Eindrücke bedient, wobei zu klären wäre, was für eine Raumauffassung hinter einer solchen taktilen Wahrnehmung stünde, hat doch das technische Bild eben gerade keinen Raum, und passiv als rezeptives auf den entgegenkommenden Takt geeichtes Wahrnehmen.

Der von Rosalind Krauss herausgearbeitete "Beat" kann auf den Begriff des Taktilen bei Benjamin bezogen werden. Das Taktile des Visuellen ist aktiv und passiv gleichzeitig. Die eigentliche Funktion des Taktilen ist es die Kontemplation abzulösen. Die Wahrnehmung in der Zerstreuung in der Benutzung, die sich automatisiert hat, wird zu einer Wahrnehmung, in der sich das Konzept von Benutzung und von Arbeit wandelt. Die Aneignung findet nicht mit den Händen statt, es sind die Augen die tasten. Und sie tasten nicht als getriebene, aus dem Antrieb der Libido oder des Thanatos heraus, sondern ihr Rhythmus des Tastens ist einer der sich von der Zwangsläufigkeit entfremdeter Arbeit entfernt.

Film und Fotografie sind Mittel der rhythmischen Behandlung von Trieben und dem kollektiven Unbewussten, sie sind "Psychotherapie des Raumes". "Dieses Kunstwerk (des Dadaismus A.d.V.) hatte vor allem einer Forderung genüge zu leisten: öffentliches Ärgernis zu erregen. Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde es zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Und es stand damit im Begriff, die taktile Qualität, die der Kunst in den großen Umbauereichen der Geschichte die unentbehrlichste ist, für die Gegenwart zurückzugewinnen. Dass alles Wahrgenommene, Sinnfällige ein uns Zustoßendes ist- diese Formel der Traumwahrnehmung, die zugleich die taktile Seite der künstlerischen umfasst- hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktileres ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen."³⁴⁶

Hier beschreibt Benjamin das Taktilwerden der Apperzeption im Film, den "Beat" oder Rhythmus, nach dem er funktioniert. Benjamin sieht, dass im Dadaismus eine Aufwertung der Taktilität gegenüber der Visualität stattfindet. Das Sehen wird aus seiner Herrschaftsposition herausgedrängt und durch das Taktile zur einer Provokation und zu politischer Agitation. Das Taktile stößt dem Zuschauer nicht nur im Film zu. Die Kollagen von Karl Schwitters und Hannah Höch verarbeiten Bilder durch Schnitte ähnlich wie der Film. In der taktischen

³⁴⁵ Rosalind Krauss, *The Im/pulse to See*. S. 63.

³⁴⁶ Benjamin, *G. S. Bd. I. 2*. S. 464.

Bearbeitung von Fotografien, dem Zerschneiden und wieder Zusammensetzen von Bildern, die fragmentiert, zersplittert dem Zuschauer gegenüber treten, kommt es zu einer Explosion des Bildes, die in der Wahrnehmung ihre neue Qualität findet. Dieses Entzünden des Bildes findet ebenso in Eisensteins Filmmontage statt, der Benjamin Teile entlehnt, um sie auf seine Erkenntnismethode anzuwenden.

3.5.1 Rhythmus als Konstruktionsprinzip in den Fotografien Rodtschenkos

Der Rhythmus oder "beat" der Bilder wird zeitgleich Konstruktionsprinzip in der Fotografie. Der russische Fotograf Rodtschenko verwendet ihn in den zwanziger Jahren als ein Konstruktionsprinzip seiner Fotos. Seine Fotografie des "neuen Sehens", die eigentlich eine ist, die das "Neue Sehen" will, verändert den Betrachterstandpunkt durch extreme Perspektiven, die nicht mehr eine symmetrische Wahrnehmung fördern, sondern eine rhythmische Wahrnehmung schaffen.³⁴⁷ Durch das Überschreiten der Bauchnabelperspektive in extremen Betrachterstandpunkten wird das Bild bewußt entgegen der normalen Perspektivität komponiert. "In order to teach man to look in a new way it is necessary to photograph ordinary, familiar objects from totally unexpected viewpoints and in unexpected positions, and to photograph new objects from various points so to give a complete impression of the object. We are taught to look in routine, incalculable manner. We must discover the visible world. We must revolutionise our visual thinking. We must remove the cataract from our eyes."³⁴⁸

Rodtschenko kommt über die Fotomontage und den Film zu Fotografie. Durch diesen Zugang gewinnt die Bewegung und ihr Rhythmus eine herausgehobene Stellung in seinen Bildern. Seine eigentliche Ausbildung zum Maler wird von der Fotografie ganz in den Hintergrund gedrängt. Als der damalige Chef vom Museum of Modern Art 1927 in die Sowjetunion reist, um die Arbeiten russischer Maler zusehen, erstaunt ihn diese Tatsache. "Je suis allé voir Rodtschenko et sa femme, si talentueuse ... Rodtschenko nous a montré des choses étonnament diverses-peintures suprématises (précédées des toutes premières choses géométriques que j'ai jamais vues, 1915, faites au compas) - gravures sur bois, sur linos, affiches, maquettes de livres, photographies, tirage de film, etc. Il n'a pas fait de tableaux

³⁴⁷ Hubertus Gassner, Rodtschenko Fotografien. München 1982. S. 65 ff. Gassners hervorragende Studie legt einen Schwerpunkt auf den Rhythmus in den Fotografien von Rodtschenko. Er stellt dar, dass die Einordnung der Fotografien Rodtschenkos unter den Begriff des "neuen Sehens" ungenau ist. "Skloskij's "neues Sehen" als Sehen der Dinge durch ihr 'Seltsam machen', steht noch ganz in der geistesgeschichtlichen Tradition des romantischen 'Ungenügens an der Normalität', das vor allem an der Gleichförmigkeit der Welt leidet, wie sie mit der fortschreitenden Industrialisierung und dem seit der französischen Revolution aufkommenden Massenzeitalter sich ausbreitete. ... Im Vergleich zu dieser romantischen Subjektivierung der Wirklichkeit und der Strategie der Ich - Stärkung mittels der Intensivierung der Wahrnehmung des Subjektes schlagen die Konstruktivisten (unter ihnen Rodtschenko A.d.V) den entgegengesetzten Weg ein." Ebd., S. 70.

³⁴⁸ Christina Lodder, Russian Constructivism. New Haven, London 1983. 2.Aufl. 1985. S. 202. Rodtschenko in LEV NR. 9. 1928. S. 38/9.

depuis 1922, se consacrant à l'art de la photographie où il est passé maître... Nous sommes partis à 11 du soir- excellente soirée, mais il me faut trouver des peintres, si possible."³⁴⁹

Rodtschenkos Arbeiten entwickelten sich in einer Ablösung von der räumlichen Darstellung auf der Fläche über die Konstruktionen von Objekten im dreidimensionalen Raum konsequent zu Film und Fotografie. Die Konsequenz betrifft den steigenden Realitätsgehalt der Bilder. Einher geht die programmatische Absage an die Farbe zugunsten der Linie. Das Bild wird von der Abbildfunktion befreit, die zugunsten des Objekts transformiert wird. "So hat die Linie den totalen Sieg errungen und schleifte die letzten Bastionen der Malerei: Farbe, Tonalität, Textur und Flächenform vollständig."³⁵⁰

Schon in seiner Malerei findet eine Konzentration auf Schwarz und Weiß statt, und sie wird über die Skulptur bis in die Fotografie hin durchgehalten. Es findet sich die Unterscheidung Wölfflins in Malerische und Lineare, sprich Taktile wieder. Die Umorientierung, die stattfindet geht nun jedoch vom Sehbild zum Tastbild. Tastbild insofern man die Linie umreißen muss, um ihr zu folgen, und da diese Wahrnehmung nicht mehr auf dem flächigen Strukturieren durch Farbe beruht.

Wahrnehmung wird bei Rodtschenko vom Rhythmus strukturiert. Dieser Rhythmus und die Taktilität der Wahrnehmung organisiert die Massen in der historischen Situation der Revolution. Es galt, die Welt zu unterteilen und zu ordnen, das visuelle Denken zu revolutionieren und gleichzeitig den visuellen Rhythmus und den Arbeitsrhythmus zu takten. Beide mussten für einen reibungslosen Ablauf der Produktion übereinstimmen. Hubertus Gassner stellt den Einbruch der Industrialisierung in Rußland, wo selbst Moskau schwerlich als Großstadt gelten konnte, als eine Industrialisierung der Sinne dar.³⁵¹ Es galt, Beweglichkeit und Bewegung in der Beschleunigung in den Griff zu bekommen. Die Umstellung von einer agrarischen Produktionsweise auf die industrielle Produktion wurde von der Kunst durch die Anpassung der Wahrnehmungsweisen an die neuen Bedingungen unterstützt. Die Anforderungen kamen in der Kunst in neuen Konstruktions- und Formprinzipien zum Ausdruck. Die Mittel zur Veränderung der Gewohnheiten von Bauern und Arbeitern, d.h. "Arbeitsorganisation", "Tektonik", "Zeitplanung", finden Eingang in die Kunst.³⁵² Auf diesem Wege sollten Wahrnehmungsweisen eingeübt werden, um den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden. Fotografie und Film als modernen Reproduktionsmitteln kam dabei eine besondere Rolle zu.

Lunatscharskij fasst die Ziele einer solchen Bewegung in eine Formel: "Jeder fortschrittliche Genosse muss nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben."³⁵³ Die Integration der Zeit in den Raum, wie sie in der Dualität von Nähe und Ferne bei

³⁴⁹ Benjamin Buchloh, *Factura et factographie* S. 65-125. In: *Essais historiques sur l'art moderne*. Übersetzt von Claude Gintz. Villeurbanne 1992. S. 67. Er zitiert Alfred Barr, *Russian Diary 1927-1928*. In: *October* No. 17 (Winter 1978). S. 21.

³⁵⁰ H. Gassner, a. a. O. S. 16. Vgl. ebd. auch für das Vorhergehende.

³⁵¹ Ebd., S. 31 ff.

³⁵² Vgl. ebd. S. 26 ff.

³⁵³ Z. n. H. Gassner, a. a. O. S. 13.

Benjamin, Klages und Strauss aufgezeigt wurde, materialisiert sich zum Bild von Uhr und Fotoapparat. Keineswegs abstrakt, zielt es auf praktische Anwendung, Integration der Ferne in die Nähe im Produktionsprozess für eine bessere Welt. Visualität nimmt die Taktilität auf und wendet sie im rationalisierten Arbeitsprozess an.

Rodtschenkos Fotografien stehen nicht alleine. Die Bewegungsanalysen von Marey und Muybridge hatten eine Bewegungsökonomie zum Ziel, die dem Einsatz in der Rationalisierung der Fließbandarbeit dienen sollte, die aber aufgrund ihres begrenzten Ansatzes nur begrenzten Nutzen für diese Anwendung hervorbrachte.³⁵⁴

Benjamin reflektiert diesen Vorgang zweifach. Der emanzipierten Technik, er nennt sie "zweite Natur"³⁵⁵, passt sich die Apperzeption durch einen Lehrgang mit Film an. Diese Interpretation steht in der Linie des russischen Konstruktivismus. Im Film spiegelt sich in seiner Eigenschaft als Test des Schauspielers gegenüber dem Apparat Kamera, die Beziehung des Filmpublikums zu der Mechanisierung im Arbeitsprozess wieder. Der Schauspieler spielt einer Maschine gegenüber. Dieses Spielen ist ein Test. Der gleiche Test vollzieht sich im Arbeitsprozess des einzelnen der Maschine gegenüber. Er wird getestet. Hier greift Benjamins Dialektik. "Der Film macht die Testleistung ausstellbar indem er aus der Ausstellbarkeit der Leistung einen Test macht."³⁵⁶ Die Testleistung ist die Natürlichkeit des Schauspielers, das Bewahren seiner Menschlichkeit. In dieser bewahrt er gewissermaßen die Menschlichkeit der entmenschlichten mechanisierten Arbeit auf. Der Schauspieler rächt in seinem Sieg über die Kamera die Niederlage des arbeitenden Menschen.

Folgende Verknüpfung des Taktilen des Visuellen mit dem Taktilen der Arbeit ist so offensichtlich, dass Benjamin sie nicht einmal nennt. Die Testleistung ist eine Verknüpfung zwischen der getesteten Fingerfertigkeit des Arbeitenden, der Funktionstüchtigkeit seiner Koordination des Taktilen mit dem Visuellen im mechanisierten Arbeitsprozess und der Taktilität seiner Wahrnehmung in der Zerstreuung. In der zerstreuten Wahrnehmung des Publikums kann sie sich wiederholen, was ihr im Taktilen des Arbeitens verloren ging, den "Triumph"³⁵⁷, den der Schauspieler über den Apparat hat. Auch in diesem Sinne ist Visualität taktil. Sie ist getaktet im Rhythmus der Arbeit und den Verlust ihrer Menschlichkeit, die sie sich im Triumph des Schauspieler wiederersieht. Wieder hat der Film kurierende Wirkung.

³⁵⁴ Siegfried Gideon, Die Herrschaft der Mechanisierung. Frankfurt am Main 1982. S. 33 ff.

E. J. Marey publizierte 1873 "La machine animale, locomotion terrestre et aérienne". "E.J.Marey ne craint pas, d'ailleurs, de pousser très loin la comparaison entre les animaux et le matériel industriel." Marey dazu: "La comparaison des animaux aux machines, dit-il, n'est pas seulement légitime, elle est aussi d'une utilité extrême à différents points de vue. Elle fournit un précieux moyen de bien faire comprendre les phénomènes mécaniques qui se passent chez les êtres vivants, en les rapprochant de phénomènes semblables mais généralement mieux connus, qu'on peut constater dans la fonction des machines usuelles." Solange Vernois, L'esthétique du mouvement et ses polémiques au XIX siècle. In: La passion du mouvement au XIXe siècle: Hommage à Etienne-Jules Marey. Musée Marey, Beaune 1991. S. 24.

³⁵⁵ Vgl. Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 444.

³⁵⁶ Ebd. S. 450.

³⁵⁷ Ebd.

Was in der Sowjetunion der zwanziger Jahre mit Hilfe der Fotografie und des Films eingeschliffen, erlernt werden sollte, die Rhythmik und Geschwindigkeit der Produktion, die Anpassung von Hand und Auge an die erwünschte Industrialisierung, wurde im Europa der dreißiger Jahre therapiert, wie Benjamin es darstellt.

Die Hand hat eine eigene Ikonografie in dieser Zeit. "Die Aufspaltung des psychophysischen Organismus des Arbeiters in verwertbare und 'überflüssige' Körperfunktionen und Organe findet ihren Niederschlag im Interesse der 'neuen Fotografie' der 20. Jahre an den tätigen Händen. Bei Durchsicht der zeitgenössischen Publikationen ließe sich reichhaltiges Material für eine Ikonografie der Hände zusammentragen."³⁵⁸ Rodtschenkos Aufnahmen sind funktional, im Gegensatz zu psychologisierenden Händeaufnahmen, die den Charakter der ganzen Person abzubilden glauben, "reduzieren sie die Person des Arbeiters auf eine spezialisierte Einzelfunktion, die der Produktionsprozess ihr abverlangt".³⁵⁹

Im Begriff der Taktilität laufen also verschiedene Faktoren zusammen. Zum einen integriert der Begriff wie er bei Benjamin analysiert wurde die Problematik der Nähe und Ferne als Zeitvektor ebenso wie als Dualismus von Tast- und Sichtbarem. Er beinhaltet den Begriff der Bearbeitung eines Werkstückes als Ziel der Taktilität und als durch sie zu Gestaltendes. Gestaltet wird auch die Arbeit selbst, als Vorgang der Bearbeitung. Sie wird gestaltet durch die Zeit, besser durch den Rhythmus, den Takt, "Beat" oder "Puls" der Ausführung. Auf den Rhythmus der Ausführung kann man direkt Einfluss gewinnen durch die Absorption der Taktilität in die Visualität.

Der "Beat" dieser Taktilität bei Rodtschenko lässt sich in zwei verschiedene Arten unterteilen. Den polaren Rhythmus und den periodischen Rhythmus. Rhythmus ist in der bildlichen Darstellung nicht gleich Symmetrie. Symmetrie ist die gleichförmige Darstellung um eine Achse. Rhythmus ist "Dynamisierung".³⁶⁰

Die Unterscheidung des Rhythmus in polar und periodisch kommt von Ludwig Klages. Er macht sie erstmals 1917.³⁶¹ Periodischer Rhythmus meint die Wiederkehr eines Erscheinungsmusters in ähnlichen Konstellationen. Polarer Rhythmus basiert auf einem Grundprinzip von Klages, der Polarität. Grundlegende Polarität ist die der erscheinenden Wirklichkeit und der erleidenden Seele.³⁶² Die Wirklichkeit ist weiterhin nach unzähligen Polaritäten geordnet, Tag Nacht, Sonne Erde, Leib Seele, Wachen Schlafen usw. "Die gesamte Welterscheinung ist ein rhythmischer Sachverhalt. Die 'Naturwissenschaft', wie vieles sie auch verkannte, hat immerhin über jeden Zweifel erhoben die rhythmische Natur von Schall, Wärme, Elektrizität und Licht. Sie braucht den Begriff der Polarität, d.i. der

³⁵⁸ Hubertus Gassner, a. a. O. S. 41.

³⁵⁹ Ebd. S. 42.

³⁶⁰ Ebd. S. 35.

³⁶¹ Die Rhythmustheorie wird nach Hubertus Gassner zusammengefaßt. Vgl. ebd., S. 35 ff.

³⁶² Vgl. L. Klages, Der Geist als Widersacher der Seele. S. 251.

rhythmischen Seitlichkeit, um, sei es den Magnetismus, sei es die Bewegungen der Gestirne auf ihre Weise zu deuten."³⁶³



Abb. Nr. 3 Rodtschenko, Fichten im Wald von Puskino. 1927. (29,3 x 23,4 cm)

Polarer Rhythmus ist "räumlich rhythmische Seitlichkeit", so zitiert Hubertus Gassner.³⁶⁴ Diese entsteht zwischen Polen, wenn sie in dynamischer Beziehung zueinander stehen. Es handelt sich um eine Beziehung von Gegensätzen, die auf irgendeine Art bewegt ist. Während die Symmetrie zwei gleiche Seiten gegenüberstellt, vereint der polare Rhythmus zwei Gegensätze. "Zwischen diesen Polen findet keine Wiederholung gleicher Erscheinungsformen

³⁶³ L. Klages, Sämtliche Werke Bd. 6. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Bonn 1964 - 1982. S. 625.

³⁶⁴ H. Gassner, a. a. O. S. 35. Er zitiert Roda Wieser, Grundriß der Graphologie. München 1973. Frau Roda Wieser hatte bereits 1938 ein Buch über Graphologie verfaßt, das schon im Titel zu erkennen gibt, wohin eine Lehre vom Ausdruck der Handschrift führen kann. Roda Wieser, Der Rhythmus in der Verbrecherhandschrift. Systematisch dargestellt an 694 Schriften Krimineller und 200 Schriften Nichtkrimineller. Leipzig 1938. Klages verwendet den Rhythmusbegriff bezüglich der Handschrift in der Gleichung Grundrhythmus = Formniveau und interpretiert Rhythmusstörungen der Handschrift als Charakterschwächen.

statt, sondern ein Zusammenprall, eine Kollision von Gegensätzen, die dem Bild seine rhythmische Spannung verleiht."³⁶⁵

Der periodische Rhythmus ist visuell gewendet die wiederholte Abfolge von gleichen Objekten oder Erscheinungen. Zeitliche Abstände wandeln sich zu räumlichen. "Der periodisch - räumliche Rhythmus wäre analog dem periodisch zeitlichen als Wiederkehr ähnlicher Erscheinungsformen in ähnlichen räumlichen Anordnungen zu verstehen."³⁶⁶ Im Hinblick auf die oft von Rodtschenko verwendeten Perspektiven, die keilförmig sich in den Bildraum bewegende Gegenstände abbildet, entsteht ein Zeiteindruck, der von Symmetrie unabhängig ist. "Tiefenraum ist Bewegungsraum, in den der Schritt oder Blick hineineilt oder hineingezogen wird. Das räumlich Ferne ist zugleich das zeitliche Ferne... In dieser Zeitbetontheit des Tiefenerlebnisses ist auch begründet, dass die Tiefendimension sich gegenüber der Symmetrie am ablehnensten verhält. Symmetrie in der Tiefe wird zum Rhythmus, weil der Raum der Tiefe nach zeitlich erlebt wird."³⁶⁷

Rodtschenko ist nicht nur wage mit dem Rhythmusbegriff vertraut. Es gibt eine direkte Beziehung des Konstruktivismus auf Ludwig Klages. So rezipiert Sergeji Eisenstein den Rhythmusbegriff von Klages. Eisenstein distanziert sich von Klages geistfeindlicher Tendenz, nimmt aber der polaren Rhythmusbegriff auf. Hubertus Gassner stellt fest: "In direkter Übereinstimmung mit Klages' Bestimmung des polaren Rhythmus als Wechsel von Gegensätzen, der ineinandergehende Übergänge ausschließt, ist die Filmmontage für Eisenstein nicht mehr, wie bisher üblich, ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht. `Die als ein Spannungsbezug polarer Gegensätze verstandene Montage, die ein Verschmelzen der Bildeinstellungen zu einem Kontinuum ausschließt, ist nach Eisensteins Ansicht als `Konfliktprinzip' der Grundstein für die Methodik der Kunst. Als Grundprinzip des zu schaffenden Rhythmus und des Entstehens der Kunstform'".³⁶⁸

Für Eisenstein ist die grundsätzliche Polarität, die "Logik organischer Form" und die "Logik rationeller Form". Folglich ist es der Gegensatz zwischen Natur und Industrie, der sich im räumlich gestalteten Rhythmus kundtut. Kunstform entsteht bei dem explosiven Aufeinanderprallen der Gestaltungen dieses polaren Gegensatzes. "Den polaren Rhythmus begreift Eisenstein also keineswegs nur als ein formales Verfahren der bildlichen Bewegungsgestaltung, sondern als eine Ausdrucksform, in der sich Natur und Industrie

³⁶⁵ H. Gassner, a. a. O. S. 37.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Dagobert Frey, Zum Problem der Symmetrie in der bildenen Kunst. In: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt 1967. S. 250. Z. n. Hubertus Gassner, a. a. O. S. 37.

³⁶⁸ S. Eisenstein, Dramaturgie der Film-Form (Der dialektische Zugang zur Filmform) 1929 In: Eisensteins Schriften 3. München 1975. S. 203 ff. Z. n. Hubertus Gassner, a. a. O. S. 36.

anschaulich vermitteln"³⁶⁹ Eisenstein kehrt in seiner Aufnahme des polaren Rhythmusbegriffes von Klages die Vorzeichen um. Die Revalorisierung der Seele und der passiven Schauung gegenüber dem aktiven sich aneignenden Geist und gleichzeitig den Bezug von Natur und Industrie wird in ein dialektisches Verhältnis gesetzt. Eisenstein behält Klages' Begrifflichkeit bei und wendet sie gegen ihn.

Hubertus Gassner kann nachweisen, dass Rodtschenko in seinen Fotografien beide Rhythmustypen verwendet. Rodtschenko taktet Wahrnehmung. Sie wird an einen Rhythmus angeglichen, der dem Grad der Mechanisierung und Industrialisierung entspricht. Eisenstein verlegt in seiner Montagetheorie den polaren Gegensatz von Industrie und Natur in den Kopf. Die entstehende Explosion ordnet Erkenntnis und Wahrnehmung neu. Der Rhythmus ist jeweils das ausschlaggebende Prinzip der Konstruktion dieser Bilder. Ihr "Beat". Es ist nicht ein "Beat" hinter dem eine freudsche Struktur sich verbirgt. Dieser Rhythmus schleift ein. Er taktet. Sein Puls ist weder das pulsieren des Naturvorganges wie bei Ludwig Klages noch der "pulse" der Erotik, der den späten Picasso zu einer sich selbst reproduzierenden Produktion antreibt, wie R. Krauss es darstellt. Sein Ziel ist es, Wahrnehmung zum Zwecke der Arbeitsökonomie zu manipulieren. Eine solche Manipulation findet mit Film und Fotografie statt. In den 30er Jahren wird sie vom Faschismus adaptiert. Es gibt formale Unterschiede, doch die Inszenierung ist ähnlich.³⁷⁰

Benjamin hatte eine solche Inszenierung des Faschismus bereits kennengelernt. Er greift zurück auf die Avantgardekunst der russischen Revolution, indem er die Montagetheorie von Eisenstein auf sein Passagenwerk anwendet.

Im Konzept des Taktilwerdens der Visualität ist der Rhythmusbegriff von Klages über seine Adaption durch Eisenstein aufgehoben. Das gilt auch für das Motiv von Nähe und Ferne, das über Umwege von Wölfflin über Klages zu Benjamin seinen Weg findet. Wie Eisenstein möchte er sich das Konzept aneignen. Nicht indem er es als Konstruktionsprinzip verwertet, sondern indem er es aus dem Körper des Kunstwerk herausoperiert. Es glückt ihm nicht vollständig, er belässt es in der frühen Fotografie und seine Einstellung zu diesem Konzept bleibt ambivalent. Auch der Taktilität, wie Benjamin sie in der Allusion auf historische Wendezeiten beschreibt, ist die Verankerung in der Arbeit noch anzumerken.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ El Lissitzky und Rodtschenko von Dziga Vertov und dessen Definition des Kinos als: "...un art du mouvement, dont le but principal est l'organisation des mouvements des objets dans l'espace." (S. 104) beeinflusst. 1928 entsteht ein Stand über die russische Presse auf der Photoausstellung Köln 1928 unter Leitung von Lissitzky. Er arbeitet mit überdimensionaler Fotomontage. Buchloh sieht aus dieser Ausstellung die großen Anwendungen der Photomontage im italienischen Faschismus hervorgehen. In der faschistischen Benutzung der großen Wandphotos wird Realität inszeniert, wie in der russischen Revolutionskunst, die Inszenierung wird aber nicht kenntlich gemacht. Alle Bordüren und Schnittstellen, an denen man hätte sehen können, das Realität konstruiert ist, werden in der faschistischen Benutzung weggelassen und säuberlich unterdrückt. Vgl., Benjamin Buchloh, a. a. O. S. 104 ff.

Rosalind Krauss beschreibt eine Abwendung vom Paradigma der Moderne, die sie mit dem Begriff des "Optical Unconscious" belegt. Es ist unklar, was die von ihr unter diesem Etikett zusammengefassten Künstler von dem unterscheidet, was sie mit dem Begriff der Moderne bezeichnet. Max Ernst, Marcel Duchamp, Picasso waren in der Kunstgeschichte immer Vertreter der modernen Kunst. Ein Punkt könnte sein die Abwendung von der reinen visuellen Retinakunst der impressionistischen Malerei, dem Pointillismus Seurats, d.h. die Abwendung von der Farbe und den Grundsätzen von Form und Gestalt hin zu mehr taktilen Gehalten, zu Objekten und Apparaten Duchamps. Aber Max Ernst und Picasso haben immer auch Werke der "klassischen Moderne" geschaffen.

3.5.2 Factura und Factografie

Benjamin Buchloh stellt eine ähnliche Abkehr der russischen Avantgarde vom Paradigma der Moderne fest, mit den gleichen Schwierigkeiten der Definition der Moderne. Er unterscheidet zwei Phasen. Die eine benennt er mit "factura", die nachfolgende Ablösung von der unter Moderne rangierenden "factura" benennt er mit "factografie".³⁷¹ Ein Text von Vladimir Markov bringt "factura" in der Herstellung von Ikonen mit der Zusammensetzung und der taktilen, tastbaren Qualität dieses Aktes in Verbindung. "Le monde réel n'est introduit dans la création d'une icône que par l'assemblage et l'incrustation d'objets tangibles et cela semble produire une lutte entre deux mondes, l'intérieur et l'extérieur."³⁷² Das Übergewicht des Tastbaren bleibt auch in der Revolutionskunst noch erhalten. Tatlin fordert das Auge dem Tastbaren unterzuordnen: "L'œil soit mis sous le contrôle du toucher."³⁷³

Taraboukine definiert "factura" gültig für den gesamten Konstruktivismus der "experimentellen Phase: "La forme d'une œuvre d'art s'élabore à partir de deux moments fondamentaux: le matériau (couleurs, sons, mots) et la construction, par laquelle le matériau s'organise en un tout achevé, acquiert sa logique artistique et son sens profond."³⁷⁴ Die Kunst, in der mit "faktura" benannten Phase, kennzeichnet sich durch eine Integration der Werkzeuge der Malerei in sie selbst. Rodtschenko ist am Gemälde interessiert, wenn es aufhört Gemälde zu sein und Oberfläche oder bemaltes Objekt wird.³⁷⁵ Primat der Kunst liegt auf der Herstellung und der taktilen Handhabung. Faktura als Machen, Herstellen, ist dabei Korrelat zur sozialen und industriellen Planung direkt nach der Revolution. Die Techno-Logik dieser experimentellen Kunst hat länger ihr ästhetisches Verständnis behindert als das Verstehen der Kunst von Marcel Duchamp.³⁷⁶

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Z. n. ebd. S. 72.

³⁷³ Ebd. S. 73.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Vgl. Buchloh S. 75. Rodtschenko äußert sich 1917 so, bevor er zur "Factografie" und zur Fotografie übergeht.

³⁷⁶ Ebd. S. 76.

Durchbrochen wird ebenfalls die kontemplative Haltung zur Komposition bei der Rezeption von Kunst. Objekte werden durch Berührung in Bewegung gesetzt. Die Konstruktion und die taktile Beziehung des Betrachters zum Wahrgenommenen lösen das Statische sich ins Bild versenken ab. Auch hier taucht der Bezug zur Industrie auf. Varvara Stépanova, Rodtschenkos Frau und selbst Künstlerin, stellt 1921 fest: "La composition est l'approche contemplative de l'artiste dans son travail. La technique et l'industrie ont placé l'art en face du problème de la construction en tant que procès actif, et non plus comme une réflexion contemplative. Le "sacré" de l'œuvre en tant qu'entité unique est supprimé".³⁷⁷ Das industrielle der mechanisierten Herstellung löst den auratischen "heiligen" Charakter der Kunstwerke ab. Buchloh deckt noch eine zweite Quelle für Benjamins Ideen auf. Bereits 1923 stellt Lissitzky in Berlin Kunstwerke aus, die sich noch stärker auf die Bewegung des Wahrnehmenden beziehen als mobile Konstruktionen. "Déjà en 1923, dans la salle Proun à l'exposition d'art de Berlin, Lissitzky avait transformé la composante tactile et la motilité-encore latente dans les constructions suspendues de Rodtschenko- en une construction architecturale en vraie grandeur. Pour la première fois, Lissitzky apportait une confirmation tangible à ses affirmations antérieures d'après lesquelles ses Prouns (peintures et dessins) fonctionnaient comme relais entre l'art et l'architecture."³⁷⁸

Dieser Zusammenhang ist enger und wichtiger, als er bei Buchloh gestaltet wird. Die Verschiebung des Gewichts auf die Taktilität, die Benjamin in dem Fragment am Ende von "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" eingeht, wo es heißt, dass eben Architektur nicht mehr kontemplativ betrachtet wird, sondern taktil, d.h. im Umgang mit der Architektur, mit ihrer Benutzung und mit ihrem Nutzen verstanden wird. Was er Wahrnehmung in der Zerstreung nennt, geht aus solchen Seherfahrungen, wie Benjamin sie sicher mit Werken der russischen Revolutionskunst hatte, hervor. Die Kunst Lissitzkys geht aktiv auf den Betrachter ein und verändert sich mit seiner Bewegung.

Um zu erklären warum es zu einer Veränderung der Kunst von "factura" zu "factografie" kommt, führt Buchloh eine Zuschauerkrise an. Die Revolutionskunst konnte nie die Ästhetik der Bourgeoisie wirklich verändern. Es blieb bei einer Negation. Es kommt zu einer historischen Institutionalisierung der Avantgarde. Buchloh begnügt sich also mit einem Modell, das auf Angebot und Nachfrage beruht. Die Nachfrage der Zuschauer wird in Frage gestellt, und auf der Suche nach neuen Zielgruppen und Zuschauern entwickelt sich eine Kunstrichtung, die er mit "factografie" benennt, die Architektur, Fotografie und Design vereint. Aber selbst die kühnsten Kunstwerke gingen nur bis zu einer Negation der Ästhetik der Bourgeoisie. Es kommt zu einer Zuschauerkrise, die eine Krise in der Kunst als Repräsentation auslöst. Auch die Factografie partizipiert an der industriellen Revolution.³⁷⁹

³⁷⁷ Ebd. S. 77.

³⁷⁸ Ebd. S. 78.

³⁷⁹ Vgl. S. 83.

Bereits die Fotomontage liest Buchloh als Übergang zwischen "factura" und "factografie". Ab 1919 wird massiv Photomontage benutzt, auch als Antwort auf die konstatierte Krise der Rezeption. "Ainsi, la caractéristique essentielle du paradigme moderniste qui avait sous-entendu la production de l'avant-garde soviétique jusqu'en 1923, la factura, cède la place à un intérêt nouveau pour la capacité factographique de la photographie, celle-ci étant censée rendre visible des aspects de la réalité sans interférence ni méditation."³⁸⁰

Benjamins Liquidierung der modernen Kunst, mit ihrem auratischen Verhältnis zum Betrachter setzt die mechanisch reproduzierenden technischen Medien auf den freigewordenen Thron. Durch diese Kunst kommt es zu einer taktilisierten rhythmisierten Visualität. Der Rhythmus integriert die Zeit in den Raum, und das "einmalige" der Aura wird zum Prinzip selbst der immer wiederholenden reproduzierenden Technik. Die Taktilität des "Beat" weist eine Aktivität auch des Bildes gegenüber dem Betrachter auf. Nicht nur integriert der Wahrnehmende in ständiger Bewegung und praktischer Handhabung der Dinge in einem fast passiven automatischen Modus, dem Bild kommt ebenfalls ein aktives Moment zu, ein Auf - den - Betrachter - einwirken - Wollen. Die "Moderne" wird von der Technik durchbrochen. Die von Rosalind Krauss dargestellten Repräsentanten der "Antivision" kommen durch die Rhythmisierung, die hier als Taktilisierung gelesen wurde, zu Werken, denen zwar die Instrumentalisierung des Zuschauers fehlt, die aber eine ganz ähnliche Struktur haben wie "Reproduktion" und die unter "factografie" von Buchloh geordneten Künstler. Die Unterscheidung Buchlohs zwischen "factura" und "factografie" und die Zuordnung der ersten zur "Moderne" die der zweiten Richtung zu einer Überwindung der "Moderne" bleibt fraglich. Beiden Richtungen ist der Aspekt der Taktilität und der direkte Bezug zur Industrialisierung und der Strukturierung von Wahrnehmung und Bedürfnissen zu eigen. Dennoch passt die Analyse Buchlohs zu Benjamin, insofern die "factografie" eine Rezeption in der Zerstreuung, im Umgang mit den Dingen Vorschub zu leisten scheint und die Kunst aus den Ausstellungsräumen in die Lebens- und Konsumwelt führt. Das Motiv des Taktilen, hängt wie gezeigt, eng mit Arbeit zusammen und lässt sich ebenso wie "Beat" und "Rhythmus" nicht gänzlich mit Rückgriff auf Freud aufklären. Dabei würde der "Beat" und "Rhythmus" in einem vitalistischen Sinne, d. h. wie bei Klages, als Grundlage der polaren Struktur des Lebens mißbraucht. Eine Aufklärung des Zusammenhangs Taktilität - Arbeit - Rhythmus im Verhältnis zur Visualität als eine Grundlage einer Veränderung in historischen Wendezeiten, wie Benjamin es formuliert, mag zwar sehr der Soziologie und der Wissenschaft des 19. Jahrhundert verpflichtet sein, ersetzt aber nicht eine Unbekannte durch eine andere, wie es bei dem Rekurs auf die freudsche Triebgrundlage geschieht. Ein Beispiel dieser Taktilisierung ist die dargestellte Integration des Rhythmus als formales Konstruktionsprinzip von Fotografien.

³⁸⁰ Ebd., S. 97.

Der Versuch, das von Benjamin angedeutete Verhältnis von Taktilität und Visualität in einen Kontext von Texten zu stellen, um Grundlagen und Einflüsse Benjamins zu erläutern, hat gezeigt, dass Benjamin die Begriffe aus der Kunstgeschichte in eine historische Analyse überträgt. Innerhalb der historischen Analyse benennt Taktilität, streng materialistisch, vor allem einen veränderten Gebrauch der technischen Bilder. Dieser Gebrauch ist die taktile Handhabung von reproduzierten Kunstwerken. Sie werden in der Zerstreuung nicht mehr von einzelnen Subjekt, sondern der Masse wahrgenommen. Zerstreuung beinhaltet einen Anklang an Pascals Begriff des Divertissement, als anthropologische Konstante.

Die Taktilität des Kunstwerks findet Benjamin gleichfalls im Dadaismus wieder. Es wurde versucht darzulegen, dass eine Form der Taktilisierung der Wahrnehmung die Rhythmisierung von Kunst ist. Diese Rhythmisierung ist Ausdruck einer künstlerischen Bewegung, die mit Benjamins Begriff "Optical Unconscious" benannt wurde. Auch in der russischen Avantgarde der 20er und 30er Jahre findet eine solche Rhythmisierung statt. Rhythmus wird Konstruktionsprinzip in Film und Fotografie. Benjamins Begriff der Taktilität ist von der russischen Avantgarde und ihren Zielen der Anpassung von Wahrnehmung an die industriellen Vorgaben geprägt.

Benjamin macht die rein äußerliche Taktilisierung von Wahrnehmungsgewohnheiten zu einem Wesensmerkmal der optischen Wahrnehmung. Dem Einfluss von Klages und Palagyi auf Benjamin wurde nachgegangen. Sichtbar wurde, dass in der direkten Rezeption bei Benjamin der Aurabegriff und das Verhältnis von Körper und Bewusstsein in Absetzung zu Klages sich entfaltet. Indirekt besteht ein weiterer Zusammenhang durch die Aufnahme von Klages durch Eisenstein.

Durch die herangezogenen Texte wurde deutlich, dass die Reflexion der Veränderung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität in der historischen Situation nicht nur in weiten Bereichen der Philosophie eine Rolle spielte, sondern auch in Kunstgeschichte und in der Kunst selbst thematisiert wurde. Diese historische Situation macht Benjamin in seiner historischen Bedingtheit zu einem Motiv seines Denkens.

4. Fotografisches Sehen als Beziehung von Sehen und Nicht-Sehen

Im Zentrum des fotografischen Sehens oder reinen Sehens steht die Antinomie zwischen Nicht-Sehen und Sehen. Das Phänomen des Nicht-Sehens liegt an der Quelle des technischen Sehens. Damit tritt die Blindheit als Rückseite unserer visuellen Erfahrung auf den Plan, nicht nur als Metapher im sprachlichen Kontext oder als Symbol im psychologischen, sondern als Begriff und als Möglichkeit der Erfahrung.

Als Begriff zeichnet sich Blindheit aus, weil sie im Mittelpunkt einer langen philosophischen Diskussion steht. Der Begriff der Blindheit ist eng verknüpft mit der Blindheit als Möglichkeit von Erfahrung. Als Erfahrung umfasst die Blindheit das Nicht - Sehen - Können als ein Manko, als Fehlen der visuellen Wahrnehmung und gleichzeitig als

eine Fähigkeit oder als die Potenzierung des taktilen Sinnes. Die lange philosophische Debatte, in der der Begriff Blindheit installiert wird, soll für die Fotografie fruchtbar gemacht werden.

Das reine Sehen ist ein mit Blindheit geschlagenes, insofern dem Auge eine Fläche sichtbar wird, die den Blick auf die nicht bildliche Realität verstellt. Der Sichtbarmachung von nicht Anwesendem entspricht die Nichtung von Vorhandenem.

Dieses Moment ist in der Projektion von Diapositiven und im Film am ausgeprägtesten erfahrbar. Der Projektion der Bilder geht die Verdunkelung des Raumes voran, der so zum Schatten der Projektionsfläche wird. Der ursprünglichen Dunkelheit der Kamera, die sich nur im Augenblick der Aufnahme erhellt, korrespondiert die Dunkelheit im Raum, in dem sich die Fotografie zu sehen gibt. Konnte man früher in die Camera obscura eintreten, um bewegte Bilder der Außenwelt zu beobachten, sind sie im dunklen Raum der Projektion statisch. Camera obscura, Kameraraum und Projektionsraum sind Innenräume, die vom Außenraum abschirmen. In ihnen werden Teile des Außenraumes visuell auf einer Fläche wiedergegeben.

Grundsätzlich liegt dieses Phänomen jeder Wahrnehmung von Fotografien zugrunde, auch der von Papierabzügen. Das Moment der Verdunkelung und Abschirmung eignet ihnen in dem Maße, in dem sie Aufmerksamkeit zentrieren. Beides impliziert Unsichtbarkeit und Blindheit im Prozess des Sehens von Fotografien. In der Camera obscura verschwindet die Welt, um als reines Licht und reiner Akt des Sehens zu erscheinen. In der Kamera vollzieht sich dieses Verschwinden ohne Betrachter, unsichtbar, absolut blind. Im Projektionsraum findet zeitweise ebenfalls eine Blendung statt, ist der Betrachter einer potentiellen Unsichtbarkeit des Sichtbaren ausgesetzt.

"Der Weg, der seit der antiken Auffassung von den Erscheinungen der Natur als dem, was aus sich selbst wird und was sich selbst zeigt, durchmessen worden war, verdeutlicht sich nicht nur am quantitativen Übergewicht des Unsichtbaren in der Welt, sondern auch an einer Verschiebung des Akzents: das Sichtbare ist als solches auch der Funktion nach zurückgetreten, es ist nur noch Indikator für das Unsichtbare als für das, worauf es eigentlich ankommt und wofür das Wahrnehmbare so etwas wie ein Vorwand ist. Das Unsichtbare im engeren optischen Sinne wird zur Metapher für das Vorenthaltene, für das Verschwiegene. Das anthropologische Modell gleicht sich dem kosmologischen an oder dieses erweist sich nur als die Projektion von jenem."³⁸¹

Hans Blumenberg rezipiert Nietzsche im Sinne einer Metaphorik, die aus dem Unsichtbaren das Verheimlichte macht. Er verdeutlicht die Reziprozität, in der das Modell vom Kosmos, das Menschenbild und das Bild des Menschen einander abbilden. Das Sichtbare wird zu einer Funktion des Unsichtbaren. Vom Sichtbaren zeigt ein Vektor in Richtung Unsichtbares, der nicht umzukehren ist.

In der Sternenfotografie verweisen Lichtabdrücke, die das Licht unsichtbarer Sterne auf den fotografischen Platten hinterlässt, auf ein solches Verhältnis der Unsichtbarkeit zur

³⁸¹ Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt am Main 1975. S. 126.

Sichtbarkeit. Die fotografische, durch Langzeitbelichtung zustande gekommene Inskription auf der Platte konstituiert erst den Stern, durch dessen Licht das Bild zustande kam.

Das sichtbare Bild verweist auf seinen unsichtbaren Referenten. Für Hans Blumenberg wird so der Betrachter zum "Auswerter", da er die Bilderzeugung durch Daten ihres Zustandekommens definieren muss, um ein Objekt zu konstituieren, das dem Auge nicht zugänglich ist.³⁸² Die Konstituierung des Objekts einer Fotografie durch Fotografie liegt noch anderen Fällen zugrunde. Die genau definierte Zielfotografie des Pferderennens trifft die Entscheidung über Sieg oder Niederlage, welche das bloße Auge nicht zu fällen wagt. Im Grunde ist die Konstituierung eines Objektes eine Eigenschaft, die jeder Fotografie obliegt, sowohl der, deren Referent mit der Abbildung vergleichbar ist, als auch der Fotografie, deren Referent nie in den Bereich der Sichtbarkeit eintaucht.

Beide Fälle haben eine unterschiedliche Intensität, aber betrachtet man den fotografischen Bezug zur Zeit genauer, dann wird ersichtlich, dass der Akt des HerauslöSENS einer Fotografie aus dem zeitlichen Kontinuum dazu führt, dass Fotografie und Objekt in den Zustand, in dem im Bruchteil einer Sekunde fotografiert wurde, nie wieder kongruent übereinander gefügt werden können. In diesem Sinne konstituiert Fotografie ihr Objekt jedes Mal. Eine Fotografie kann nicht für ihr Objekt eintreten. Es gibt weder eine zeitliche noch eine räumliche Kongruenz. Selbst bei der Instantkamera, der Polaroid, ist zwischen Bild und Objekt der Augenblick der Herstellung unüberwindbar. Die Kamera braucht die Emanation des Objekts um ein sinnvolles Bild herauszulösen.

Das Sprechen vom HerauslöSEN, weist auf einen umgekehrten Sachverhalt hin. Eine Fotografie löst etwas aus der Realität, aus dem Zeitkontinuum heraus. Es muss also als Objekt vorhanden sein und bedarf keiner Konstituierung durch den Akt des HerauslöSENS. Auch das ist richtig, insofern darin unsere Weltvorstellung als kausale fundiert ist. Der technisch physikalische Prozess der Fotografie bildet ein Objekt nicht aus, er bildet es ab. Dieses Abbilden ist definiert, durch die Ähnlichkeit der Abbildung mit der Realität und durch die physikalisch chemische Erklärung der Herstellung des Bildes. Etwas, das in der Realität, und Realität heißt hier nicht technisch erweiterte Wahrnehmung, sondern "natürliche" Wahrnehmung, nicht den Gesetzen der Sichtbarkeit unterliegt, kann auch nicht denen der Ähnlichkeit von Bild und Referenten unterliegen. Bleibt also nur die technische Evidenz übrig. Diese sagt uns, ein Objekt wird abgebildet. Gleichzeitig wird ein Objekt gebildet, ein materieller Träger wird transformiert.

Das Sichtbare verweist auf das Unsichtbare. Der Kosmos trägt das anthropologische Modell mit und das anthropologische Modell konstituiert den Kosmos. Für Fotografie gilt ebenfalls eine anthropologische Konstante, d.h. jedes ihrer Bilder wird am Menschen gemessen. In ihr vereinigen sich Natürlichkeit und Künstlichkeit zu einem absoluten

³⁸² Vgl. ebd. S.118.

Anthropomorphismus. Keine Wahrnehmung kann ihm entrinnen. "Es gibt unzählige dunkle Körper neben der Sonne zu erschließen - solche die wir nie sehen werden. Das ist unter uns gesagt ein Gleichnis; und ein Moral-Psycholog liest die gesamte Sternenschrift nur als eine Gleichnis- und Zeichensprache, mit der sich vieles verschweigen lässt."³⁸³ Fotografie ist der Höhepunkt dieses Verschweigens, auch sie eine Sprache, die uns in ihrer Sichtbarkeit auf das Unsichtbare verweist, und zwar konstituierend in jedem ihrer Bilder. Blumenberg fragt nicht nach dem Unsichtbaren, für welches das Sichtbare Zeichen, Sprache wird.

Benjamin hat nach dem Unsichtbaren in der Kunst gefragt und als Antwort den Begriff der Kunst in der Aura fundiert. Fotografie als aurafreies Bild gibt die ganze Sichtbarkeit preis. Mit ihr wendet sich die visuelle Wahrnehmung in die Taktilität des Films. In dieser Wahrnehmungsveränderung bergen Fotografie und Film einen messianischen Gehalt. Weg von einer auf Bildung angewiesenen kontemplativen, sich konzentrierenden Betrachtung hin zu einer zerstreuten, in der Benutzung berührenden Wahrnehmung. Das Sichtbare der Fotografie verweist bei Benjamin auf das Unsichtbare einer besseren Welt und einer veränderten, besseren Wahrnehmung. Von der reinen Sichtbarkeit der Fotografie bleibt die tastende Blindheit, als taktiler, realer Bezug zu Fotografie und Film und zu ihren Objekten.

Der tastende rituelle Bezug, welcher der Aura im Kunstwerk und dem Kunstwerk im Ritual zukommt, der Kultwert eines Kunstwerkes, der sich durch sein Eingebundensein in eine Handlung in Handhabung definiert, findet sich auf einem anderen Niveau im Ausstellungswert der Fotografie und des Films wieder. In ihnen wird die Apperzeption taktil, das Umgehen mit den Bildern in der Wahrnehmung selbst taktilisiert sich.

Fotografie liegt immanent als visueller Partikel dem dialektischen Bildes zugrunde. Diesem wird die ganze Macht der Aura übertragen. Visueller Partikel bedeutet, dass Benjamins Geschichtsbegriff sich nicht auf schriftliche Quellen und Zeugnisse in ihrer Schriftlichkeit stützt, sondern dass er sie bildlich wie Metaphern behandelt. Benjamin liest Text metaphorisch und benutzt ihn nur als Vermittlung, um zu den Bildern der Metapher zu kommen. Deshalb behandelt er Texte mit filmischen Mitteln; er montiert Texte, aber er montiert sie im Blick auf die Bilder, die hinter den Texten entstehen. Die schriftlichen Zeugnisse materialisieren sich zu Bildern und werden wie in einer Collage montiert. Partikel sind sie aufgrund ihrer oft winzigen Größe, die nicht im Verhältnis zum durch die Montage erzielten Effekt stehen.

Fotografie als Technik wird so Hoffnungsträger der auralosen Welt. Sie trägt die Hoffnung in ihrer Weiterentwicklung zum Film und den Weisen seiner Apperzeption, der Unterscheidung von visuell und taktil. Doch auch in der Fotografie hat die Aura noch ihren

³⁸³ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. § 196. Zitiert nach Blumenberg, a.a.O. S.126.

Platz, in frühen Porträtaufnahmen.³⁸⁴ Der Gegensatz von taktil und visuell oder optisch wird von Benjamin aus der Kunstwissenschaft übernommen und auf die Reproduktionsmittel gewendet. Der Vorgang der Reproduktion vermittelt eine neue Wahrnehmung und eine neue Wahrnehmungsauffassung. Benjamin bleibt nicht auf der symbolischen Ebene, auf der Kunstwissenschaft den Gegensatz von tastendem, taktilem visuellem Wahrnehmen und sehendem, nicht-takilem visuellem Wahrnehmen, wie eine Metapher benutzt.

Die Anwendung der Begriffe taktil und optisch ist bei Benjamin nicht eindeutig. Von der Selbstständigkeit der Sinnesfakultäten Sehen und Tasten in der Rezeption der Architektur entwickelt sich eine Leitfunktion des Taktilen in der Optik. Es handelt sich dabei um eine faktische Wahrnehmungsveränderung in der Realität. Die Amalgamierung von Sehen und Tasten wird als theoretische Unterscheidung verwendet. In der ersten Fassung seines Aufsatzes spricht er davon: "dass diese taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chocwirkung seiner Bilderfolge".³⁸⁵ Schockwirkung definiert folglich einen wirklichen physikalischen Schock, der von einer Bilderfolge ausgelöst wird. Die technischen Bilder berühren uns. Das Verhältnis von Sehen und Tasten wird umgekehrt. Nicht der Mensch ertastet sich seine Welt im Zusammenspiel mit dem Sehen. In der Architekturwahrnehmung, wie Benjamin sie beschreibt, als Benutzung statt Kontemplation, findet ein Ertasten statt, das noch vor dem visuellen Sinn ein Gebäude erschließt, ohne sich auf es zu fixieren, nur in der Bewegung und Benutzung des Gebäudes als Ding. Konträr zu Kants Begriff vom Schönen als "Interesseloses Wohlgefallen", das eine Kontemplation voraussetzt, da ein Kunstwerk zu nichts dienen darf und insofern jeden aktiven Umgang mit ihm verhindert, formuliert Benjamin eine neue Wahrnehmung, die aktiv und passiv zugleich Kunst im Umgang, im Benutzten erschließt. Benjamin postuliert, diese taktile Rezeption sei im Film fixierbar.

³⁸⁴ Rainer Rochlitz, a. a. O. S. 804. Rochlitz unterscheidet zwei verschiedene Phasen bei Benjamin. 1. Photographie wird enthusiastisch aufgenommen als "moteur de l'émancipation et de la sécularisation (1931-36.) 2. "Liquidation de la tradition" ..."sauvegarder les potentiels sémantiques que l'histoire des vainqueurs a toujours occultés." (1936 -40) Ob man wirklich zwei klare Phasen unterscheiden kann ist fraglich. Es scheint eher als wären beide gleichzeitig vorhanden. Aura schreibt Benjamin der frühen Porträtfotografie sowohl im Kunstverkaufsatz (Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 485) als auch in der Kleinen Geschichte der Fotografie zu. In letzterem definiert er die Art und Weise der Aura genauer. Sie ist nicht von der unzulänglichen Technik und den langen Belichtungszeiten abhängig, wie R. Rochlitz es darstellt, sondern ihre Aura (R. R. schreibt Schönheit) ist den Menschen zu eigen. "Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt." Diese Aura hat ihre Entsprechung im Technischen, im "absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten". Es ist die Aura des Bürgertum, die verlorengelht und mit ihr die unzulängliche Technik und deren Aura. Fotografie wird spiegelhaft.(ebd.) Eben diese Definition von Aura paßt zu der Stelle im Baudelaire, in der der Blick die Dinge der Natur mit Aura belehnt. "Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen." Ebd., S. 647.

³⁸⁵ Benjamin, G. S. Bd. I. 1. S.466.

Doch der Film ist ein visuelles, auditives Medium. Der Tastsinn erreicht die Bilder nicht. Vergeblich greifen die Hände nach den Lichtflecken auf der Leinwand. Nur Bild und Ton erreichen uns. Die Bilder werden durch die Augen wahrgenommen. Ihre Bewegung macht sie der Kontemplation unzugänglich und wahrgenommen in der Zerstreuung lösen sie in ihrer Aufeinanderfolge "Schocks" aus. Diese Art der Wahrnehmung nennt Benjamin taktil. In der zweiten Fassung verschwindet die taktile Komponente als Leitfunktion für die Optik hinter dem Begriff der Zerstreuung, die im Film ihr Übungsinstrument findet.³⁸⁶

Tastwahrnehmungen, die durch die Augen ins Bewusstsein eintreten, sind solcher Art, wie sie z.B. Goethe in seiner Farbenlehre beschreibt. "Bei einem Schlag aufs Auge scheinen Funken umher zu sprühen. Ferner, wenn man in gewissen körperlichen Dispositionen, besonders bei erhitztem Blute und reger Empfindlichkeit, das Auge erst sachte, dann immer stärker drückt, so kann man ein blendendes unerträgliches Licht erregen."³⁸⁷ Benjamins "taktile Dominante in der Optik" macht eine andere Taktilität geltend. Die Bilder rufen einen taktilen Eindruck, ein Tasten hervor. Das reproduzierte Bild kehrt sein Verhältnis zur Aura um. D.h., wenn in der Aura das greifbar nahe Bild als Ferne erscheint, so erscheint im reproduzierten Bild das Ferne greif-tastbar nah. Benjamin bezieht sich in der Auradefinition nicht auf den Tastsinn. Doch ist es nützlich, Tasten zur Erklärung seiner Begriffsdefinition heranzuziehen. In beiden Fassungen von Benjamins Kunstwerkaufsatz steht die Einführung der Veränderung der Wahrnehmung durch die kunsthistorische Betrachtung der Wiener Schule, vor allem durch den, an dieser Stelle ungenannten, Begriff des Taktilen direkt vor der Auradefinition.³⁸⁸

Wahrnehmung der Aura ist für Benjamin zweifellos ein Prozess, der sich auf den ganzen Körper bezieht. Die Ferne vergegenwärtigt sich körperlich, wird fühlbar, man "atmet"³⁸⁹ sie. Atmen ist ein vitaler Prozess, und Benjamin benutzt ihn in vitalistischem Sinn. Dieses "Atmen" findet nicht mehr statt. Die Aura ist an einen Körper, an Körperlichkeit gebunden. Mit der Abschaffung der Aura macht Benjamin einen neuen Körper geltend. Der einzelne Körper, Träger der Aura, wird verdrängt durch die auralose Masse und den Apparat. Es ist nicht der einzelne Zuschauer der sich "in den Apparat einfühlt", sondern "es", das Publikum, "testet"³⁹⁰. Die Menschen, die "Masse" will der Dinge in ihrer Reproduktion habhaft werden. Die technischen Medien verändern die Wahrnehmungsweisen. Und sie verändern in einem Sinn, der die Funktion des Körpers, seine Taktilität zurückstutzt. Denn durch die Taktilität "der Architektur gegenüber bestimmt die letztere weitgehend sogar die optische Rezeption",

³⁸⁶ Ebd., S. 505.

³⁸⁷ Goethe, Zur Farbenlehre. Hamburger Ausgabe. Bd. 14, S. 356.

³⁸⁸ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S. 440/478.

³⁸⁹ Ebd., S. 440/ 479.

³⁹⁰ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. S.488.

geht also tatsächlich in den visuellen Sinn mit ein. Diese Bestimmung der Wahrnehmung verallgemeinert er im Hinblick auf den gesamten Wahrnehmungsapparat.³⁹¹

Die Bestimmung der Wahrnehmungsfunktionen als Wahrnehmungsapparat weist ebenfalls auf eine veränderte Ansicht des Körpers hin. Denn dem Wahrnehmungsapparat korrespondiert der Aufnahmeapparat der Kamera. Letzterer erreicht sein Ziel aber erst in der Dissimulierung seiner Funktionen. Der "apparatfreie Aspekt" der filmischen Wahrnehmung macht den Gipfel ihrer Künstlichkeit aus. Das technische Bild ist ganz von der Technik, dem Apparat durchdrungen. "Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik."³⁹²

Das technische Bild gewährt aufgrund dieser Durchdringung eine präsentierte Realität, die apparatfrei ist. Benjamin vermeidet bewusst den Begriff der Repräsentation. Für ihn ist das Kunstwerk Wirklichkeit und als künstlich geschaffene Wirklichkeit nicht von einer wie auch immer natürlichen Wirklichkeit zu trennen. Bewusst wird nicht zwischen zwei Realitäten, einer künstlichen und einer natürlichen unterschieden. Realität ist eins. Verglichen wird die Wahrnehmung von Theater und Film. Der Film erreicht nach Benjamin seine illusionäre Wirkung erst in einer zweiten Ebene, dem Schnitt. Das Theater kennt den apparatfreien Aspekt durchaus, als Punkt, von dem die Illusionsmaschine nicht als solche kenntlich ist. Perspektivisch wird der Beobachterstandpunkt bestimmt, von dem eine Realitätsillusion aus stattfindet, wie sie in der perspektivischen malerischen Darstellung definierbar ist. Film erreicht die Illusion erst im Schnitt. Der Schnitt dient Benjamin gleichfalls zur Abgrenzung des Films von Malerei. Der Kameraoperator, Chirurg, schneidet, der Maler, Magier, heilt durch Handauflegen. An dieser Textstelle sind die Erklärungen eng an den Begriff des Durchdringens, Eindringens, Schneidens, geknüpft, wie um körperlich die Funktionsweise der Kamera nachzuvollziehen. Die Kamera als ein Skalpell, das auf körperlicher Ebene eingreift und verändert.

Der Gegensatz von taktil und visuell wird auch in diesem Kapitel weiterverfolgt. Ebenso die angedeutete mythologische Komponente der reinen Visualität. Es sollen die historischen Grundlagen, der von Benjamin beschriebenen Dialektik des Taktilen und Visuellen verfolgt werden. Diesen Themenkreis in seinem Antagonismus herauszuarbeiten, heißt versuchen, der

³⁹¹ Miriam Hansen, Benjamin, *Cinema and Experience*. S. 211. In ihrem Aufsatz bezieht Miriam Hansen die taktile Komponente der optischen Rezeption, also Schnitttechnik und Ausschnittwahl, auf eine therapeutische Funktion. Zu dieser therapeutischen Funktion des Taktilen nennt sie nebenbei Flanieren, Drogenexperimente usw. Schockwahrnehmung und taktiles Wahrnehmen versetzen den Körper in Momente des Wiedererkennens. Sie subsumiert Taktilität somit unter das Optisch - Unbewußte, das wie oben beschrieben, eben eine solche therapeutische Funktion erfüllt.

³⁹² Benjamin, G. S. Bd. I, 2. S. 495. Vgl. auch den Aufsatz von Miriam Hansen: Benjamin, *Cinema and Experience*. S. 203 ff.

Beziehung zwischen Sehen und Tasten als experimenteller Beziehung in der Philosophie nachzugehen und abhängig von dieser Beziehung seinen Modellcharakter für die Wahrnehmung von Bildern und im Besonderen der Fotografie herauszustellen. Dabei soll das blinde Auge paradigmatisch für den Tastsinn angesehen werden.

Das Entstehen des blinden Auges für den Tastsinn, das Taktile wie Benjamin es für die visuellen Reproduktionsmittel darstellt, wird durch die Auge-Kamera-Analogie nahegelegt. Diese Analogie ist für die gesamte Entwicklung der Optik und partiell auch für die Psychologie und Philosophie gültig. Struktur und Implikationen des Vergleichs zwischen Kamera und Auge werden kurz dargestellt und auf die Entwicklung der Optik bezogen. Eine zusammenfassende Analyse der Entwicklung der Optik als mechanistischer Hypothesenbildung versucht zu zeigen, wie sich zwei verschiedene Argumentationen herausbilden. Das Sehen wird einerseits durch das tote Auge exponiert, d.h. folgt der Auge-Kamera-Analogie, andererseits wird das Auge als lebendiges Organ betrachtet und dem Sehen damit eine nicht reduzierbare Komplexität zugestanden.

Benjamins Unterscheidung zwischen taktiler, haptischer Wahrnehmung in der Gewöhnung und visueller Wahrnehmung in der Kontemplation ließe sich auf verschiedene Raumanschauungen übertragen. Ein Tastraum steht einem Sehraum gegenüber. In der normalen Wahrnehmung ergänzen diese beiden Raumauffassungen einander, das Gesehene lässt sich betasten, das Betastete sehen. Diese Art von Raumverständnis ist nicht in allen Wissenschaften gleich und abhängig von den Wahrnehmungsorganen. Es unterliegt historischen Veränderungen

Seinen Aufsatz zur Relativitätstheorie schließt Ernst Cassirer mit dem Hinweis, es ließe sich nicht entscheiden, ob die objektive physikalische Raum-Zeit-Auffassung oder die subjektive Zeit und Raumauffassung der Wahrheit entspräche, da eine solche Fragestellung keinen Sinn mehr habe. Grundsätzlich müssen, die den beiden Auffassungen zugrundeliegenden Symbole, als solche verstanden werden, ohne eine der Teilerfahrungen zum Maß für das Ganze zu erheben.

Eine solche Analyse ließe sich auf die Differenzierung von Seh- und Tastraum anwenden. Vereinzelt gehen die verschiedenen Raumauffassungen an der adäquaten Erkenntnis von Welt vorbei, nur in Bezug aufeinander erlauben beide das Erschließen von Welt. Cassirer unterscheidet zwischen dem geometrischen Raum, dem "Raum der reinen Erkenntnis"³⁹³, und dem Sehraum sowie dem Tastraum. Der geometrische Raum ist durch Stetigkeit, Unendlichkeit und Gleichförmigkeit gekennzeichnet. Der Tast- und Sehraum den Cassirer als physiologischen Raum zusammenfasst, lässt sich durch die Negation dieser drei Merkmale

³⁹³ Ernst Cassirer, Die Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2 Das mythische Denken. S. 107. Siehe auch Panofskys Aufsatz, "Die Perspektive als symbolische Form" In: H. Oberer, E. Verheyen, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964., der die Unterscheidung der Räume aufnimmt. S. 101 ff.

bestimmen.³⁹⁴ Auch Seh- und Tastraum werden als unterschiedlich bestimmt. Allerdings kommen sie darin überein, "dass sie im Gegensatz zum metrischen Raum der Euklidischen Geometrie 'anisotrop' und 'inhomogen' sind: 'die Hauptrichtungen der Organisation: vorn-hinten, oben-unten, rechts-links sind in beiden physiologischen Räumen übereinstimmend ungleichwertig.'³⁹⁵

Cassirer macht eindringlich klar, dass es sich beim Sein des Raumes nicht um eine Sein handelt, das sich auf den Substanzbegriff bezieht, also in allen Fällen gleichförmig ist und dem Sein der Dinge subsumierbar, sondern, dass es sich beim Raumbegriff um einen Ordnungsbegriff handelt. Der Raum ist eine Sinnordnung. "Je nachdem ob er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die 'Form' des Raumes - und diese Wandlung betrifft nicht nur einzelne und untergeordnete Züge, sondern bezieht sich auf ihn als Gesamtheit, auf seine prinzipielle Struktur."³⁹⁶

Als einziges gemeinsames Kriterium der verschiedenen Raumkonzeptionen erkennt Cassirer die rein formale Bestimmung des Raumes von Leibniz als eine "ordre de coexistences possible an", als Möglichkeit des Beisammen, an.³⁹⁷ Cassirer vermeidet einen absoluten Raumbegriff. Raum ist eine veränderbare symbolische Ordnung. Der ästhetische Raum unterscheidet sich vom mythischen Raum durch das in die Ferne rücken seines Objektes. "Denn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt - und in ihr hat es das ihm eigene selbstständige Sein, hat es eine neue Form der 'Gegenständlichkeit' gewonnen."

Bei Cassirer findet sich dasselbe Element, die Ferne als Unterscheidungsmerkmal des ästhetischen Raumes. Bei Benjamin und den anderen dargestellten Positionen, sowohl in der Kunstwissenschaft als auch bei Palagy und Klages, ist Ferne die konstituierende Qualität eines einheitlichen metaphysischen Raumes. Das bedeutet, sie beziehen die Ferne und Nähe als Qualitäten auf die Definition von Leibniz als der "Möglichkeit des Beisammen". Nähe und Ferne sind ihnen Bestimmungsmerkmale dieser Möglichkeit. Natürlich ist dieser Bezug keineswegs explizit. Es handelt sich um eine intuitive Suche nach einer Einheitlichkeit des Raumes, die doch nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Benjamin nimmt innerhalb dieses Problems eine Zwischenposition ein. Einerseits ist ihm der Raum als Wahrnehmungsordnung veränderlich. Andererseits scheint der durchschimmernde Erlösungsgehalt der technischen Medien, sein Glaube an ihre befreiende Wirkung eben von einer absoluten Raumvorstellung bestimmt.

Im Folgenden ist jedoch nicht Benjamins Raumauffassung in Hinsicht auf ihr Verhältnis von taktil und visuell Untersuchungsgegenstand. Der Blick soll auf einen entfernteren

³⁹⁴ Vgl. E. Cassirer, Die Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2. Ebd.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ernst Cassirer, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. 1931. In: ders., Symbol, Technik, Sprache. Hrsg. M. Krois, E. Orth. Hamburg 1985. S. 102.

³⁹⁷ Ebd.

Gegenstand der Genese dieses Verhältnisses gelenkt werden. Der Fotoapparat als Modell soll dabei zeitweilig durch die Camera obscura ersetzt werden.

Die Abhängigkeit von den Wahrnehmungsorganen für die beiden Raumformen wird anhand eines Textes von Diderot untersucht. Im "Lettre sur l'aveugle" vergleicht er die unterschiedliche Auffassung eines Blinden, der nur über einen Tastraum verfügt und eines Sehenden, dessen Wahrnehmung von Tast und Sehraum abhängig ist, in der aber der Sehraum dominiert. Die historische Entwicklung der Beziehung Tast-und Sehraum ist durch die Mechanisierung des Weltbildes bestimmt. Aus einer Wahrnehmungswelt, die Grenzen zwischen beiden hypostasierten Raumauffassungen nur in geringem Maße kennt, kommt es zu einer Entwicklung, die Sehen in der Analogie zum mechanischen Apparat erklärt und die Grenzen des Sehraumes in die Unendlichkeit ausdehnt.

Diese Ausdehnung wurde verursacht durch die Artefakte zur Erweiterung des Sehraumes, z.B durch die Möglichkeit der Vergrößerungen. Die Abhängigkeit des Raumbewusstseins von den Wahrnehmungsorganen unterliegt einer historischen Veränderung, da die Entwicklung des Sehraums immer wieder zu dem Beispiel des Tastraums zurückführte wie, um diesen zu korrigieren.

Im zweiten historischen Teil wird der Verschränkung von Sehen und Nicht-Sehen nachgegangen, denn durch sie gewinnt der Wahrnehmende einen Eindruck des Wahrzunehmenden, sein Bild von der Welt.³⁹⁸ Der Tastraum diene der Erklärung und Analyse des Sehraums. Sehen steht für den visuellen Raum und Nicht-Sehen für den Tastraum. Experimente und Entwicklungen sorgen dafür, dass beide Räume einander immer wieder überschneiden.

Historisch wird nicht das Auftauchen der Technik Fotografie im Jahre 1839 in den Kontext der industriellen Revolution gerückt, viel mehr geht es um die Geschichte vor der eigentlichen Geschichte der Fotografie. Die Vorgeschichte zeigt ein Bild, das als Hintergrund für die Interpretation der Funktionsweise der Fotografie auf ihren verschiedenen Ebenen dient. Nicht die objektive Technizität des Mediums ist der Faden der Ariadne. Das Labyrinth der Fotografie soll durch einen Vorraum betreten werden. Den Vorraum der Camera obscura.

4.1 Jonathan Crarys Beobachter

Die Untersuchung von Jonathan Crary "Techniques of the Observer" determiniert die Camera obscura nicht als Vorläufer des Fotoapparates. Die Camera obscura ist zwar

³⁹⁸ Diese enge Verschränkung lässt sich durch eine Parallele aus der Psychologie unterstützen. Die Stellvertretung der Blendung für die Kastration, ihr symbolischer Zusammenhang, weist auf eine enge Korrelation zwischen dem Gesichtssinn und dem Tastsinn hin. Die Inbesitznahme der Welt mit den Augen wird verhindert und steht symbolisch für die Supprimierung des Tastorgans, des Geschlechtsorgans. Über andere Ödipusträume, in denen die Symbolik des Auges hervortritt, siehe Rank (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse I. 1913). Da selbst auch Arbeiten über "Augenträume" und Augensymbolik von Eder, Ferenzi, Reitler.

Paradigma des Beobachters im 17. und 18. Jahrhundert; in seiner Analyse übernimmt diese Rolle im 19. Jahrhundert aber die Stereoskopie. Das Jahrhundert, in dem Fotografie erfunden wird, steht nicht in linearer Verbindung mit dem Beobachertypus der Camera obscura. Crary versucht Kunstgeschichte als die Geschichte der Moderne neu zu bestimmen. Die Konstituierung des Beobachters durch technische Artefakte und sozialgeschichtliche Entwicklungen wird von einem neuen Gesichtspunkt aus betrachtet.

Die zwei grundsätzlichen Thesen, gegen die er sich wendet, sind zum einen die der Moderne als eines Bruchs ohne Übergänge, mit dem Renaissancemodus der Wahrnehmung, zum andern die Interpretation der Fotografie und anderer Formen realistischer Darstellung als Höhepunkt einer kontinuierlichen Entwicklung der Renaissancewahrnehmung. Für ihn sind Camera obscura und Fotografie zwei grundsätzlich voneinander zu unterscheidende Techniken, und die von ihnen geprägten Typen eines Beobachters differieren in vielfacher Hinsicht. Fotografie und moderne Malerei beruhen auf einem "crucial system shift"³⁹⁹, der schon vor 1820 begann. Von der Camera obscura und einem mechanistischen Modell des Sehens verändert sich der Schwerpunkt der Forschung zu einer pysiologischen Betrachtungsweise, die ein stärkeres Gewicht auf Phänomen wie das Nachbild legt.

Der Beobachter definiert sich nicht über Repräsentationsmodelle, sondern steht in einem Zusammenhang von sozio-ökonomischen Entwicklungen und Zwängen, die sein Beobachten formen. Die optischen Geräte dienen als Muster einer solchen Entwicklung. "Specifically, I pose the camera obscura as paradigmatic of the dominant status of the observer in the seventeenth and eighteenth centuries, while for the nineteenth century I discuss a number of optical instruments, in particular the stereoscope, as a means of detailing the observer's transformed status. The optical devices in question, most significantly, are points of intersection where philosophical, scientific and aesthetic discourses overlap with mechanical techniques, institutional requirements, and socioeconomic forces."⁴⁰⁰

Das Subjekt konstituiert sich in Diskursen. Mit Blick auf Foucault wird das Kräftefeld aus Wissen und Macht beschrieben, in dem sich der Betrachter bewegt. Der Beobachter hängt im 19. Jahrhundert von der "subjectivity in vision" ab, während im 17. und 18. Jahrhundert Sehen von einer "persuasive suppression" dominiert wird.⁴⁰¹ Im 19. Jahrhundert wird der Beobachter von der Beweglichkeit und Räumlichkeit der Stereoskopie geprägt. Die Camera obscura setzte dagegen ein Eintreten in einen Bildraum voraus und hatte eine Interiorisierung von Bildern zur Folge. Beide technischen Apparate unterscheiden sich voneinander durch ihre verschiedenen Weisen der Subjektkonstituierung.

Im Hinblick auf Fotografie sind die Simularitäten mit vorhergehenden Bildtypen nicht maßgeblich. Für Crary ist Fotografie hinsichtlich der sozialen und kulturellen Veränderungen

³⁹⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London. 1990. S. 4 ff.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 8.

⁴⁰¹ Ebd. S. 9.

das wichtigste Massenprodukt. Nicht der "photographic effect"⁴⁰², als die zentrale Komponente in der "cultural economy of value and exchange"⁴⁰³, steht im Mittelpunkt, viel mehr findet der wichtige Schritt vor der Erfindung der Fotografie statt. Der fixierte Beobachterstandpunkt wird aufgebrochen, und der mobile Beobachter setzt sich durch. In der Theorie findet eine Ablösung der Visualität vom Tastsinn statt. In klassischen Theorien ist der Tastsinn integraler Bestandteil der Theorien des Sehens. Von Descartes bis Diderot wird der Sehsinn in Analogie zum Tastsinn erschlossen. Crary nennt die Ablösung die "autonomisation of sight"⁴⁰⁴ und schließt von der Veränderung der theoretischen Betrachtung, auf die Veränderung der Wahrnehmung des hypostasierten Betrachters.

Im technischen Sinne ist die Autonomisierung am Beispiel des Stereoskops nachvollziehbar. Es widerspricht einer statischen festen Position des Beobachters in einem ausgedehnten Gelände.⁴⁰⁵ Diese Fixierung des Beobachterstandpunktes fand in der Camera obscura statt. Die Camera obscura als Raum, in den man eintritt, oder als unhandliches Gerät setzt einen statischen Betrachter voraus, der den Außenraum in einem fixierten Innenraum erfasst. Die entstehenden Bilder sind auf einer Fläche angeordnet.

Mit dem Stereoskop trennt sich die Kamera vom Betrachter. Sie wird flexibel. Die Räumlichkeit der Darstellung verbindet Realität mit dem Optischen in einer erscheinenden Tastbarkeit. Die zweiäugige Rezeption von Bildern führt zu einer räumlichen Wahrnehmbarkeit, in der es zu einer scheinbaren Beweglichkeit in der Darstellung kommt. Dabei wird die scheinbare Tastbarkeit visuell. "But tangibility that has been transformed into a purely visual experience."⁴⁰⁶ Aus dieser Verbindung von Tast- und Sehsinn resultiert gleichzeitig die Zusammenfassung von Realem und Optischem.

Jonathan Crary wendet die Definition von Film und Fotografie als taktilen Medien, die Benjamin ausarbeitet, auf einen Sonderfall der Fotografie an. Stereoskopie, die zwei Bilder nebeneinander abbildet, wird durch eine, mit zwei Objektiven ausgestattete Kamera aufgenommen. Der Betrachter ist zum Sehen der Stereoskopien auf einen Apparat angewiesen, der durch denselben Abstand der Objektive einen räumlichen Seheindruck wiedergibt. Stereoskopie hat, so folgert Crary, einen besonderen Status, da sie der Biokularität des Betrachters Rechnung trägt. "If photography preserved an ambivalent (and superficial) relation to the codes of monocular space and geometrical perspective, the relation of the stereoscope to these older forms was one of annihilation, not compromise."⁴⁰⁷ In dieser

⁴⁰² Ebd. S.13.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 19.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 62.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 124.

⁴⁰⁷ Ebd. S.127.

Annihilation sieht er erfüllt, was Guy Debord der Gesellschaft des Spektakels nachsagt, die Ersetzung des Tastsinnes durch den abstraktesten aller Sinne, den visuellen Sinn.⁴⁰⁸

Walter Benjamins Standpunkt der Wahrnehmungsveränderung fällt unter die These des Bruchs der Moderne mit dem Renaissancemodus, d.h. Crary wendet Benjamins Taktilisierung des Visuellen durch Kamera und Film auf die Stereoskopie und deren Räumlichkeit an. Stereoskopie als Technik war nur ein kurzes Intermezzo der Biokularität in dem auf ein Auge konzentrierten Prozess des Sehens. Diese Technik hat sich als winziger Teilbereich erhalten, den man heutzutage nur noch durch die kleinen Plastiksichtgeräte kennt, mit denen der Blick auf pitoreske räumliche Ansichten von touristischen Ausflugsorten freigegeben wird. Wie auch im Film, wo sie nur im B-Movie verwendet wurde, konnte sich die dreidimensionale Projektion nicht durchsetzen. Erst durch die Räumlichkeit des Cyberspace wird Stereoskopie wieder relevant.

Crary nennt in seiner Arbeit Benjamin an diversen Stellen als Referenz, diskutiert aber nicht seine Position der Taktilität in der Zerstreung. Obwohl er den Beobachter in seinem Geflecht aus sozialen und politischen Zwängen aufsucht, erkennt er nicht die benjaminsche Sicht an, in der die Taktilität in der Visualität eine Korrektur der reinen visuellen Visualität ist.

4.1.1 Kritik W. J. T. Mitchells

Crarys Untersuchung lässt sich dem "pictural turn" zuordnen. Nach dem "linguistic turn", dem Versuch der Philosophie der Funktionweise der Sprache auf die Spur zu kommen, untersucht der "pictural turn" den Zusammenhang von Denken und Bildern.⁴⁰⁹

Die Entwicklung eines "pictural turn", ein augenblicklich erwachtes Interesse des philosophischen und historischen Denkens für Bilder und Bildverarbeitung, steht in der theoretischen Tradition von Erwin Panofsky. In dem Aufsatz "Die Perspektive als symbolische Form" kennzeichnet er die Perspektive als historisch bedingte Form der Abbildung. Die symbolische Form der Perspektive wird als eine mögliche Repräsentation der visuellen Welt dargestellt, der zumindest in der Antike eine andere Form der Perspektive voranging. Panofsky beschreibt eine Perspektive, deren Konstruktion sich aus dem Winkelmaß der auf die gekrümmte Netzhaut fallenden Sehstrahlen ableitet. Während die neuzeitliche Perspektive die Bildfläche als planen Durchschnitt durch die Sehpyramide konstruiert, also die Bildfläche wie ein Fenster betrachtet, liegt in der späthellinistischen Perspektive eine Projektionskugel zugrunde.

⁴⁰⁸ Vgl. S.19. Das Zitat von Guy Debord.

⁴⁰⁹ Vgl. W.J.T. Mitchell, The pictorial Turn. In: Picture Theory. Chicago 1994. S. 11. Mitchell bezieht seine Benennung auf Rortys Begriff "linguistic turn", in dessen "Philosophy in the mirror of nature".

Die Perspektive der Renaissance genau wie die antike Perspektive sind der Optik streng verbunden gewesen. Erst die Unterdrückung des 8. euklidischen Axioms, das die Perspektivität mit dem Winkelmaß verband, führte in der Renaissance zu einer mathematischen Abbildbarkeit des Raumes.

Es ist nur ein kleiner Schritt vom Verständnis der historischen Determinierung der Darstellungsform Perspektive zu dem historischen Verständnis von Wahrnehmungsformen. Panofsky geht diesen Schritt ein Stück weit, indem er die mathematisch konstruierbare Renaissanceperspektive, die auch Grundlage der Fotografie ist, als eine Technik beschreibt, die Wahrnehmungsgewohnheiten verändert. "Und wenn von den heute lebenden Menschen die wenigsten jemals diese Krümmungen gesehen haben, so ist das sicher z. T. ebenfalls in dieser (durch die Betrachtung von Photographien noch verstärkten) Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet - die freilich ihrerseits nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist."⁴¹⁰

Crary versucht eine solche historische Veränderung zu beschreiben. Obwohl er den Wandel des Betrachter analysiert, bezieht er sich ausschließlich auf philosophische und theoretische Texte, ohne empirische Untersuchungen in Erwägung zu ziehen. Mitchell schreibt, diese Vermutung "leads him, against all logic, to conclude that there is no observer, except in the 'dominant model' he has extracted from physiological optics, and optical technology."⁴¹¹

Er stellt dar, wie Crary eine idealistische Geschichtsschreibung betreibt, obwohl er sich auf Foucault bezieht, der diese vermeiden wollte. "The surest sign that the well-worn paths of idealist history are being retraced in this book is the way it absorbs all possible theories and histories of the observer into a single-minded, nonempirical account of a purely hypothetical observer."⁴¹² Im Hinblick auf Fotografie und Camera obscura äußert sich die idealistische Geschichtsschreibung in einer Nivellierung der Kontinuitäten und der Überspitzung von Differenzen, um ein einheitliches, geschlossenes Bild präsentieren zu können. Innerhalb des "systematic shift", an dem Fotografie teilhat, werden so Ähnlichkeiten mit anderen Bildtypen und der Camera obscura als unbedeutend außer acht gelassen.⁴¹³

Mitchell versucht selbst in seiner Kritik die Einordnung des empirischen Betrachters in die Geschichte vorzunehmen. In seinem Vergleich zwischen Panofsky und Althusser macht er Ikonologie ihrer Ideologie bewusst und Ideologie auf ikonografische Mechanismen

⁴¹⁰ Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von H. Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1964. Darin: Die Perspektive als symbolische Form. S. 104. Siehe auch die Kritik an Panofsky von Hubert Damisch, In: *L'origine de la perspective*. Paris 1987. S. 8 -67.

⁴¹¹ W. J. T. Mitchell, a. a. O. S. 21.

⁴¹² Ebd. S. 22.

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 21.

aufmerksam. Es wird an zwei theoretisch relevanten Beispielen angedeutet, wie ein Betrachter betrachtet. Panofsky exemplifiziert die ikonologische Methode in der Einleitung zu "Studien zur Ikonologie" anhand einer Begrüßung durch Hut ziehen.⁴¹⁴ Althusser hingegen erklärt die Funktion von Ideologie zwischen Subjekten an zwei anderen Beispielen der Begrüßung. Das Abgleichen der theoretischen Szenen folgt: "Iconology recognizes itself as an ideology, that is, as a system of naturalization, a homogenizing discourse that effaces conflict and difference with figures of 'organic unity' and 'synthetic intuition'. Ideology recognizes itself as an iconology, a putative science, not just the object of a science. It makes this discovery most simply by re-cognizing and acknowledging its origins (etymological and historical) as a 'science of ideas' in which 'ideas' are understood as images..."⁴¹⁵

Wenn Panofsky idealistische Ikonologie betreibt, muss diese der Kritik unterzogen werden, die sie als ideologisch herausstellt, um zu brauchbaren Ergebnissen zu kommen. Das gleiche gilt für die Arbeit von Crary, die man als eine Ikonologie des Betrachters bezeichnen kann. Wenn Mitchell den ideologischen, (im Sinne von ideengeschichtlich) auf Empirie verzichtenden Ansatz von Crary kritisiert, so muss dieser kritisch reguliert werden. Das empirische, regulierende Moment, welches Mitchell in seiner Kritik an Crary vermisst, kann und will er in seiner Analyse von Panofsky und Althusser nicht liefern.

Der Versuch die Arbeit von Crary in eine andere Richtung weiterzuentwickeln, muss ebenfalls nicht auf die empirischen Gegebenheiten Rücksicht nehmen, sondern sich bewusst an ausgewählte theoretische Äußerungen und Betrachtungen halten, die die Entwicklung von der Camera Obscura bis zum Fotoapparat begleiten und von ihr als Modell beeinflusst werden.

Der von J. Crary beschriebene Prozess des "systematic shift" des Betrachters, soll unter dem Gesichtspunkt der Funktion des Auges dargestellt werden. Ohne die Arbeit von Crary wäre eine solche Darstellung nicht möglich. Die Entwicklung des Auges weist eine grundsätzliche Dichotomie zwischen einem toten, blinden Auge und einem lebendigen Auge auf. Diesen beiden Strängen der Argumentation steht keine Wertung zu.

Zur Darstellung kommt, wie sich noch die Fotografie als technische Entwicklung und ihre Beurteilung aus dieser Dichotomie speist, der technischen, toten Seite, die rein instrumentalisiert und instrumentalisierend ist, und der Bewertung des lebendigen Sehens des Künstlers als höherstehend, da ihr eben das Technische nicht seine Gesetze aufzwingt.

Andererseits ist auch die positive Bewertung der Fotografie als rein technische und somit realistische Abbildung ohne wesentliche Einflussnahme des menschlichen und mit Fehlern

⁴¹⁴ E. Panofsky, Studien zur Ikonologie. Köln 1980. S. 30 ff. Mitchell, a. a. O. S. 25 ff. Mitchell verlagert seine Argumentation vom Apparat zu Theoretikern. An diesen untersucht er einen kritischen Beobachter, indem er ihre Form der Beobachtung und Beschreibung gegenüberstellt. Diese Analyse konstituiert die Theoretiker als Paradigma eines Betrachter in einer historischen Situation.

⁴¹⁵ W. J. T. Mitchell, a. a. O. S. 30.

behafteten Sehens, also der objektive Charakter des Kameraauges, von dieser Entwicklung abhängig.

Die beiden konträren Auffassungen resultieren nicht ausschließlich aus realen Gegebenheiten der Technik Fotografie. Sie entstehen in einer Entwicklung, die Fotografie als Technik erst hervorbringt und mit der die Reflexion über Optik und Sehen einhergeht. Bleibt diese Dichotomie in der Entwicklung selbst noch unreflektiert, so wird sie in der Sekundärliteratur ausgesprochen, wenn auch nicht in den Mittelpunkt gestellt.

An dieser Stelle kommen ebenfalls die Verbindungen zwischen "lebendig" und "tot" als Eigenschaften des Auges und die Dialektik zwischen taktil und visuell zum Vorschein. Das lebendige, sehende Auge als natürliches Zusammenwirken von taktil und visuell wird in seiner optischen Funktion erklärt mit dem aufs reine Tasten beschränkten Wahrnehmen.

4.2 Die Mechanisierung des Auges

Wissenschaftshistorisch gesehen gibt es eine Analogie zu der Zerstörung der Aura in der Fotografie, in Galileis Benutzung des Teleskops, die ihm erlaubte das geozentrische Weltbild in Frage zu stellen. Galilei schrieb in seiner Schrift 1610 veröffentlichten Schrift "Sidereus Nuncius", dass Teleskope die Sterne nur vier- bis fünfmal vergrößern würden, obwohl andere Objekte von ihnen bis zu hundertmal vergrößert werden. Das läge daran, dass wir die Sterne mit dem bloßen Auge mit ihrer "auréole", ihrem Umfeld, ihrer Aura sehen. Dieser Hinweis auf das Verschwinden der "auréole" ist die Basis der Widerlegung des wichtigsten Einwandes von Tycho Brahé gegen die heliozentrische Astronomie, der lautete, die Fixsterne müssten einen Durchmesser erreichen der größer als der der Sonne sei. "Le télescope a le même effet: il commence par priver les étoiles de leurs auréoles empruntées et accidentielles, et applique donc grossissement aux globes véritables (à condition qu'il s'agisse de figures sphériques); il en résulte qu'ils paraissent être moins magnifiés."⁴¹⁶ Das Teleskop verändert die Sterne so, wie die Fotografie die von ihr aufgenommen Objekte verändert, hier vernichtet sie ihre "auréole" dort ihre Aura. Das genauere, schärfere Sehen durch das technische Auge des Teleskops erklärt, dass sich der Durchmesser der Fixsterne im Vergleich zum Seheindruck mit dem bloßen Auge verkleinert.⁴¹⁷ Fotoapparat und Teleskop haben gemeinsam, dass sie die Dinge von ihrer Umhüllung befreien, sei sie Aura oder Aureole, um sie dem Auge ohne diese Verzerrung zu präsentieren.

⁴¹⁶ Vgl. Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini. From the Closed World to the Infinite Universe.* Aus dem engl. übersetzt von Raissa Tarr. Paris 1973. S. 119 ff.

⁴¹⁷ Ebd.

Das „tote Auge“ stellt die natürliche Seite der Camera obscura dar. Es handelt sich um die Mechanisierung des Sehens, die vom optischen Gerät zum menschlichen Organ fortschreitet und es zu einem organischen Gerät umbildet.⁴¹⁸ In seinem 1967 erschienenen Artikel "The mechanistic Hypothesis and the scientific Study of Vision" versucht der Wissenschaftshistoriker A.S. Crombie den Einfluss der mechanistischen Hypothesenbildung in der Wissenschaft am Beispiel der Theorie des Sehens zu erarbeiten.

Die Ausgangsfrage der antiken Optik war "How we see"⁴¹⁹. Traten Ansätze physiologischer Art in der geometrisierenden Optik auf, so wurden sie auf diese Frage hin beantwortet. "An eye was a living eye through which we looked and saw, a dead eye was not an eye at all."⁴²⁰ Sehen erschien als ein komplexer Prozess, der nicht auseinanderdividierbar war. Abhängig von dem lebendigen Auge, welches die Welt als Ganze wiedergibt, wurde Sehen keiner analytischen Sezierung unterworfen.

Die Fixierung auf das lebendige Auge führte dazu, dass die verschiedenen in der Optik zusammenlaufenden Problembereiche nicht klar differenziert werden konnten. Erst die klare Unterscheidung zwischen physikalischem und psychologischem Bereich brachte einen Durchbruch für die Erklärung der Funktion des Auges.⁴²¹ Die unterschiedenen Fragestellungen führten, soweit technisch möglich, zu logisch stringenten Erklärungen der Phänomene, wenigstens von Teilbereichen der gestellten Probleme. Durch Unterteilung in lösbarere Fragestellungen fand eine Mechanisierung des Auges statt, die bedeutete, dass die theoretische Betrachtung sich stärker auf das Paradigma der Camera obscura bezog.

⁴¹⁸ Ernst Kapp erläutert in den "Grundlinien einer Philosophie der Technik" Braunschweig 1877, den Bezug zwischen Auge und optischem Gerät als eine Projektion. Erst in der Projektion des optischen Gerätes erkennt der Mensch die Funktionen des Organs. Vgl. Ernst Cassirer, Form und Technik. 1930. In: Symbol, Technik, Sprache, Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hamburg 1985. S. 71 ff. Technik wird zum Mittel der Selbsterkenntnis des Menschen. Die Analogie zwischen Mensch und Maschine ist die einer Begegnung. In der Maschine verselbständigen sich Teile des Menschen und kommen dem Menschen zu Bewusstsein. Benjamin sieht die Begegnung von Mensch und Maschine in den ersten Fotografien festgehalten. "Was die ersten Photographien so unvergleichlich macht, ist vielleicht dies: dass sie das erste Bild der Begegnung von Maschine und Mensch darstellen." G. S. V. 2. S. 832.

⁴¹⁹ Alistar C. Crombie, The Mechanistic Hypothesis and the Scientific Study of Vision. In: Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern thought. London and Roncevorte 1990. S. 184.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Crombie unterteilt die Problembereiche in:

1. physikalisch physiologische Frage
- 2a. physiologisch psychologische Frage
- 2b. empirisch psychologische Frage. Vgl. ebd. S.183.

Im Buch "Color Vision. A Study in Cognitive Science and the Philosophy of Perception. London 1995." kommt Evan Thompson beim Versuch, die Problematik der Farbenwahrnehmung in bezug auf das Modell des "received view", das Empfangsmodell, zu klären, auf die gleiche Argumentation zurück. Der Problempunkt des "received view" geht noch auf Newton zurück, obwohl er ihn nicht kennzeichnet. Genau wie bei der optischen Abbildung kommt Newton zur Erklärung des physikalischen Prozesses und klammert den Bewusstseinsprozess der Farbwahrnehmung aus. Für Thomson liegt folglich die Quelle des Problems des auf Newton basierenden "received view" in den verschiedenen implizierten Wissenschaften: "According to this model, the processes that evantuate in perceptual experience are not all of the same kind, and so do not belong to the same scientific domain." (ebd.)

Die zugespitzte mechanistische Hypothese erlaubte Newton später, das Auge wie einen Apparat, als ein reines Instrument zu betrachten und so die physikalischen Fragestellungen zu lösen. Das Auge wurde als Anhang des Instruments betrachtet und mit ihm auf eine Ebene gestellt. Newtons "strategische"⁴²² Entscheidung für die mechanistische Hypothese bildet den Kulminationspunkt einer sukzessiven Entwicklung in der Optik. Bereits Alhazen⁴²³ benutzte die Analogie zwischen Auge und Kamera, allerdings nur, um das partielle Problem zu lösen, wie die Linse in der Lage sei verschiedene Farben, die von verschiedenen Teilen des Objekts herrühren, zu unterscheiden. Sein Ergebnis lautete, nur ungebrochene Strahlen können die Augenlinse hinter der Cornea voll stimulieren, so wie eine Waffe am tiefsten in einem 90 Grad Winkel eindringt.⁴²⁴

Lange Zeit war es die "glacialis" oder auch "crystallinus" genannte Linse, die für den wichtigsten Teil im Rezeptionsprozess des Auges gehalten wurde.⁴²⁵ Felix Plater (1536-1614), ein Anatomist und Mediziner, erkannte erstmals in der Retina am Augenhintergrund das eigentlich rezeptive Organ.⁴²⁶ Er bricht mit der Tradition von Galens, in der Sehen durch das Pneuma als Verbindung zwischen Auge und Gehirn gedacht worden war. Die Sendungstheorie des Pneuma bezog sich für diese Übertragung auf die Luft.

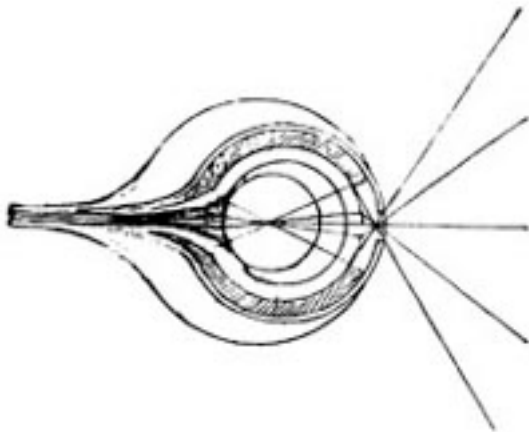


Abb. Nr. 4 **Leonardo da Vinci Codex atlanticus**

Plater legte die Fundamente für die optischen Erkenntnisse von Johannes Kepler. Im Anschluss an Alhazen waren es dann die "artist engineers"⁴²⁷ der Renaissance, die wie Leonardo da Vinci die Mechanisierung vorantrieben, ohne jedoch über die Fragestellung des

⁴²² A. C. Crombie, A. A. O. S. 226.

⁴²³ Abu 'Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haitam, im Mittelalter Alhasen genannt. Geboren ca. 965 in Basra, gestorben in Kairo. Zu seinen Schriften siehe: David C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Frankfurt am Main 1987. S. 158 ff.

⁴²⁴ A. C. Crombie, a. a. O. S. 190.

⁴²⁵ Ebd., S. 185.

⁴²⁶ Ebd., S. 220.

⁴²⁷ Ebd. S. 204.

"How we see" hinauszugehen. Für Crombie ist es Leonardo da Vinci, der die Auge-Kamera-Analogie als erster explizit voraussetzt.⁴²⁸

Leonardos Abbildung vergleicht das Auge mit der Camera obscura. Er instrumentalisiert es in dieser Gleichsetzung und durch die Bildunterschrift.

Crombie fragt nach der Ursache des Erfolgs von Kepler. Warum erklärt erst Kepler die Funktion des Auges, obwohl bereits Leonardo da Vinci und andere vor ihm die gleichen Voraussetzungen hatten und mit den beiden künstlichen Modellen der Camera obscura und der geschliffenen Linse, die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in Norditalien verwendet wurde, um Sehschwächen zu korrigieren, arbeiteten? Kepler begrenzte die Fragestellung und machte sie damit beantwortbar. Er war derjenige, der die optische Analyse geometrisch das erste Mal korrekt durchführte, und zwar aufgrund der Zuspitzung der mechanistischen Hypothese. Kepler machte das tote Auge zum Untersuchungsgegenstand. Deshalb konnte er von der instrumentalen Fragestellung ausgehend, den physiologischen Mechanismus erklären, in dem das Auge mit der Retina Bilder empfängt.

Die physikalischen Strahlen des Lichts gehören dabei derselben physikalischen Ordnung an wie das Auge, d.h. aus dem als lebendigem Organ aufgefassten Auge ist durch die Umformulierung der Fragestellung ein physikalisch mechanisches Artefakt geworden, das dem gleichen theoretischen Niveau zugehört wie das physikalische Phänomen des Lichts.⁴²⁹

Kepler verweist den Versuch, zu erklären: "Wie wir sehen", in den Bereich der Naturphilosophie und des rational unerklärlich Wundervollen. Das Paradigma der Mechanisierung und der allgemeinen Nachvollziehbarkeit durch Experimente führte Kepler zu einer optisch-mathematischen Erklärung, da er sich nicht, wie alle andern vor ihm, an der Seitenverkehrtheit und an dem auf dem Kopf stehenden retinalen Bild störte, sondern es durch den Vorgang der Brechung durch die Linse darstellte. Die weitere Übertragung klammerte er mit der Feststellung aus, sie fände auf keinen Fall durch Bilder statt. Damit fiel sie nicht mehr in den Bereich der Optik.⁴³⁰

Nach ihm folgten Christoph Schreiner, der 1625 in Rom Experimente mit dem "toten Auge" machte und Anatomie und Physik zusammenführte, und Descartes, der in seiner "Dioptrique" ein solches Experiment beschrieb. "Mais vous en pourrez être encore plus certain, si prenant l'œil d'un homme fraîchement mort, ou, au défaut, celui d'un bœuf ou

⁴²⁸ Vgl., ebd. Abb. S. 210. Die Auge - Kamera Analogie ist ein von J.J. Gibson geprägter Ausdruck. Gibson hält die Gleichsetzung und Mechanisierung für eine Sackgasse, die auch von der Wissenschaft im 20. Jahrhundert nicht verlassen wurde und an der gleichen mechanischen Funktion des Auges festhält. Gibson fragt eben wieder "How we see" und antwortet mit der Invariantentheorie und dem "direct information pickup". J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979. Übersetzt von G. Lücke und I. Kohler. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München, Wien, Baltimore 1982.

⁴²⁹ Vgl. A. C. Crombie, a. a. O. S. 227. Dabei handelt es sich nicht zuletzt um ein erkenntnistheoretisches Problem.

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 230.

quelque autre gros animal, vous coupez dextrement vers le fond les trois peaux qui l'enveloppent..."⁴³¹

Descartes und Schreiner korrigierten Kepler dahingehend, dass die Akkomodation nicht durch Krümmung der Linse vonstatten gehe. Descartes erweiterte die mechanistische Hypothesenbildung. Seine hypothetische Gleichsetzung von Tieren mit Automaten und seine Kritik an Harveys Theorie des Blutkreislaufs im "Discours de la méthode" zeugen davon. Descartes kritisiert an Harvey die nicht ausreichend vollendete Mechanisierung der biologischen Funktion des Blutkreislaufs. Diese Kritik trifft nach Crombie ebenso auf Kepler zu, da auch er die mechanistische Hypothese nur auf ein abgetrenntes Organ, das Auge, anwendete.

Crombie zeigt wie die Wissenschaft durch neue Axiome und Methoden zu neuen Erkenntnissen kommt. Wichtig ist ihm dabei, darzulegen, wie diese bei bestimmten Wissenschaftlern kulminieren. Sie instrumentalisieren mit der mechanistischen Hypothesenbildung das Auge und kommen so zu einer Umkehrung der Voraussetzungen für eine Modellbildung. Nicht das lebendige sehende Auge ist Modell und Forschungsgegenstand, sondern Prisma der Forschung wird das tote blinde Auge. Mit der veränderten Hypothesenbildung werden neue Problemlösungen möglich, und gleichzeitig werden unter dieser Hypothesenbildung unfruchtbar gewordene Fragestellungen fallengelassen oder anderen Wissenschaftsbereichen zugeschlagen. Es findet ein Differenzierungsprozess statt, in dem totalisierende Fragestellungen in partiell lösbare Aufgaben umformuliert werden.

Descartes trieb die Mechanisierung des Modells weiter voran und ist der erste der die drei Problemtypen voneinander unterscheidet: Einfall des Lichtes ins Auge, Übertragung durch die Nerven und mentale Repräsentation des Bildes, bestimmt die optische Forschung bis ins 19. Jahrhundert.⁴³² Da ihm die technischen Mittel fehlten, war er allerdings nicht in der Lage, die von Kepler aufgeworfenen und von ihm verfeinerten Fragestellungen zu lösen. Genau betrachtet, ist die Forschung bis heute nicht von den mechanistischen Fragestellungen abgewichen, und sie spielen z.B. in den Kognitionswissenschaften noch die entscheidende Rolle.

Ein Grund für den Erfolg der mechanistischen Hypothese war die Relation zwischen technischer Entwicklung und Theorie. Gleichzeitig konnte erst in einem Differenzierungsvorgang die Verknüpfung des lebendigen Auges mit metaphysischen Fragestellungen aufgetrennt werden, die wahrnehmungsspezifische Beobachtungen blockierten und in deren Erwartungshorizont, naturwissenschaftliche und philosophische Fragen festgelegt waren. Die Unterteilung in einzelne Fragestellungen und die mechanistische Hypothesenbildung ging einher mit dem technischen Fortschritt und der Verbreitung

⁴³¹ Descartes, Dioptrique. Œuvres de Descartes. Ed. Charles Adam- Paul Tannery. Paris 1902. Bd. VI. S. 115. Im folgenden zitiert als AT.

⁴³² Vgl. Gérard Simon, a. a. O. S. 14 und S. 32.

technischer Erkenntnisse und ihrer Anwendung. Es fand eine reziproke Beeinflussung von Techniknutzung und Theoriebildung statt. Theorie wird in Hinsicht auf technische Verbesserungen entwickelt, und technische Verbesserungen beeinflussen die Theorie. Auch wenn Crombie letztlich die mechanistische Hypothese als maßgeblich herausstellt, ist diese Reziprozität deutlich.

4.2.1 Kritik an Crombie

Alistar Crombies These ist strikt wissenschaftshistorisch ausgerichtet. Er fixiert sich auf den Prozess der theoretischen Arbeit und Aneignung von Problembereichen durch Interpretation. Natürlich geht er auf die materiellen, experimentellen Voraussetzungen ein, obwohl er sie für sekundär hält und die Problemlösung monokausal der mechanistischen Hypothesenbildung zuschreibt. Wie gezeigt, fällt dieser mechanistischen Hypothesenbildung das "Wunderbare" als das durch die Wissenschaften nicht Erklärbare zum Opfer. Die mechanistische Hypothesenbildung ließe sich als eine Taktilisierung der optischen Wissenschaft lesen.

Die Rückführung des Auges auf ein mechanisches Modell, der Camera Obscura, in der nur noch der geometrische Verlauf der Lichtstrahlen zur Explikation des Sehens herangezogen wird, weist auf eine Taktilisierung hin, bei der ein nicht greifbares Problem durch eine Analogie in einen greifbaren, betretbaren Raum umgewandelt und erklärt wird. Alle nicht taktilen Parameter werden außer Acht gelassen. Keplers astronomisches Programm, sein Vergleich der Himmelsmaschine mit einer Uhr, hat auch für seine Optik Gültigkeit. Jedes Teil einer Uhr ist greifbar und herstellbar, ihr funktioneller Zusammenhang ist nicht von etwas Unsichtbarem abhängig. Letztendlich wird das eigentlich Visuelle des Sehens, das, was man mit Benjamin das Auratische des Sehens nennen könnte, ausgeblendet. Einzig die technische, taktile Interpretation wird akzeptiert.

Vasco Ronchi stellt die Frage, warum Teleskope erst am Anfang des 16. Jahrhundert erfunden wurden, obwohl Linsen bereits seit 1280 bekannt waren und benutzt wurden. Er formuliert genau wie Crombie eine einleuchtende Fragestellung. Crombie fragt: Was sind die Voraussetzungen und Bedingungen dafür, dass erst Kepler den physikalischen Vorgang des Sehens erklärt. Ronchi stellt die gleiche Frage für die Entdeckung des astronomischen Fernrohrs, dessen Theorie Kepler 1611 in seiner Dioptrik formuliert. Vasco Ronchi stellt die These auf, das Taktile spielte eine wesentlich wichtigere Rolle als das Visuelle. Mehr noch, der Sehsinn wurde als Schein und Täuschung übertragend betrachtet. Wenn man dem Sehen nicht trauen konnte, gab es keine Notwendigkeit, es durch Instrumente zu verstärken.

Der Sehsinn war immer an den haptischen Sinn gebunden. Ronchi entwickelt diesen Gedanken ausführlich. "It seemed to follow that the sense of sight could not be trusted and

needed a corrective, the sense of touch."⁴³³ Und weiter: "The conclusion was that the eye was a contrivance the working of which was unknown, and that shurely in many cases misled. Regarding this, a terrible sentence was pronounced: 'Non potest fieri scientia per visum solum'". Wissenschaftliche Erkenntnis kann nicht durch das Bild alleine erlangt werden. Er schließt daraus, dass der Sehsinn förmlich einem Ostrakismus unterlag, der erst mit Galilei und Kepler aufgehoben wurde, indem sie Instrumente zu seiner Erweiterung herstellten und benutzten.

David C. Lindberg, Spezialist auf dem Gebiet der mittelalterlichen Optik, weist nach, dass selbst Ronchis wichtigstes Zitat in den Quellen nur in abgewandelter Form zu finden ist. Zudem stellt das zitierte Diktum die vorgalileische Sicht nicht korrekt dar.⁴³⁴

Die einzige ähnliche Stelle ist bei Francisco Sizi, es findet sich keine weitere Erwähnung des Zitats. Was ist also der Sinn von Ronchis Aussage? Sizi attackiert Galileis Beobachtungen mit dem Teleskop, indem er sich auf Bacon, Alhazen, Witelo und Euclids Kataoptik stützt. Das Sehen sei nicht dem Tasten untergeordnet. Sehen, wie alle Sinne, müsse vielmehr durch "the exercise of reason" bestimmt werden.⁴³⁵ Es wird von ihm keine Hierarchie gebildet in der Tasten über dem Sehen stünde, die Sinne werden eher der Vernunft untergeordnet. Dies faßt nach Lindberg die gesamte Einstellung der Philosophie im Mittelalter und der Renaissance im Hinblick auf die visuelle Wahrnehmung zusammen. Die sinnlichen Wahrnehmungen sind lediglich an die Dinge gebunden. Der Wahrnehmende täuscht sich nicht über die Gattung der Sinnesqualitäten, sondern über die Objekte, denen sie zugehören. Diese Auffassung ist auch in der mittelalterlichen Optik verbreitet.⁴³⁶

Auch die existierenden und wohlbekanntesten optischen Täuschungen waren im Mittelalter erklärbar und führten keineswegs zum Zweifel an dem Wert der Sinnesorgane. Die Philosophen waren sich bezüglich der Notwendigkeit des Tastens für den beseelten Körper einig. Es gibt eine zweifache Stufenfolge, eine dient dem Erhalt des Körpers, die andere der Erkenntnis. Lindberg zitiert Albertus Magnus: "It is to be said that 'sense' has a twofold relation, namely ad sensitivum and ad sensible: ad sensitivum in producing the sensitive being, and ad sensible in knowing. And according to the first mode, touch is the first sense, the second is taste... and the last is sight... however, according to the mode of cognition, sight is the first .. and then follows hearing.. and finally touch".⁴³⁷

⁴³³ Z.n. D. C.Lindbergh u. Nicholas H.Steneck, The Sense of Vision and the Origins of Modern Science. In: A.G.Debus ed., Science, Medicine and Society in the Renaissance. Essays in Honor to Walter Pagel N.Y 1972. S. 30. V. Ronchi, Galileo Man of Science. S. 197.

⁴³⁴ Francesco Sizi "per visum solum scientia haberi non potest" aus *Dianoia astronomica, optica, physica*, Venedig 1611. Ronchi bezieht sich außerdem auf den Apostel Thomas, der nicht an die Auferstehung glaubt, bevor er nicht den Finger in die Wunde gelegt hat. Z. n. Lindbergh, Steneck. a. a. O. S. 32.

⁴³⁵ Ebd., S. 33.

⁴³⁶ Lindberg und Steneck zitieren Aristoteles, *Über die Seele* II Kap.6 418 a: "Jeder Sinn nun urteilt über die genannten Gegenstände und täuscht sich nicht darüber, dass es Farbe oder Schall ist, sondern was das Farbige ist oder wo und was das Schallende oder wo."

⁴³⁷ Lindbergh, Steneck, a. a. O. S. 36

In einer Hinsicht ist Sehen der nobelste Sinn, aber in der genetischen Sicht ist der taktile Sinn der erste und somit höchste, da er allen anderen Sinnen vorausgeht.

Das ist auch für Bacon gültig, der sich in seinem Opus Maius in einem längeren Passus auf Aristoteles bezieht..."and all things that are in them are certified by viewing them with instruments. And terrestrial things are experienced by means of vision, for a blind man can experience nothing suitable concerning this world. Hearing causes us to believe, since we believe through teachers, but we cannot experience what we learn except by the means of vision."⁴³⁸

Lindberg findet sogar Belege für eine Auffassung, die der These von Ronchi komplett widerspricht. "Comparing touch to the other senses in man, it is not more certain, but vision is more certain"⁴³⁹

Auch der in der platonischen Tradition stehende Agrippa von Nettesheim lässt sich gegen Ronchi anführen. In der Schrift "De occulta philosophia" stellt er eine Ordnung der Sinne auf, die ihre Hierarchie dem jeweiligen Ort des Sinnesorgans im Körper zuschreibt: "they which are placed in the *more eminent part* of the body, have a greater degree of purity. For the eyes placed in the uppermost place are the most pure, and have an affinity with the nature of fire and light. Then the ears have the second order of place, and purity and are compared to the air... last of all, touching is diffused through the whole body, and is compared to earth."⁴⁴⁰ Die angeführten Belege sprechen dafür, dass die These, mit der Ronchi einzig aus dem methodologischen Fortschritt und fast aus der Überwindung eines Aberglaubens heraus, den wissenschaftlichen Fortschritt bei der Entwicklung zum heliozentrischen Weltbild zu erklären versucht, so nicht haltbar ist.

Nicolas Steneck und Lindberg resümieren: "Not only does it assume an absurdly simplistic view of the complex intellectual and social forces responsible for scientific progress, but it also ignores the content of medieval and renaissance philosophical treatise."⁴⁴¹ Alistair Crombies Untersuchung wird von diesem vernichtenden Urteil ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen. Seine Analyse leidet an ihrer Fixierung auf ein monokausales Erklärungsmuster, das ausschließlich die mechanistische Hypothesenbildung in den Mittelpunkt stellt.

4.3 Descartes' Blinder

Das Verhältnis, in dem die "Dioptrique" zu den relativ neuen und umstrittenen technischen Errungenschaften wie dem Teleskop steht, ist nicht eindeutig. Aus dem ersten Satz der

⁴³⁸ Ebd. S. 37. Sie zitieren nach, Bacon, Opus maius ed. j.h. Bridges London 1900 ii 2-3.

⁴³⁹ Lindberg, Steneck, a. a. O. S. 38.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Vgl. ebd. S. 35 ff.

"Dioptrique" lässt sich schließen, dass die technischen Apparate in gewissem Sinne einer theoretischen Legitimierung zu bedürfen scheinen.⁴⁴² Wie oben dargestellt wurde, lässt sich jedoch keine von vornherein technikfeindliche philosophisch-wissenschaftliche Tradition belegen, die sich gegen Artefakte richtet, die das Sehen unterstützen.

Eine Voreingenommenheit gegenüber dem visuellen Sinn zugunsten des taktilen Sinnes, wie Vasco Ronchi sie proklamiert, lässt sich in philosophischen Texten nicht nachweisen. Vasco Ronchis Untersuchung geht von einer Frage aus, die schon Descartes als für die Wissenschaft beschämend festhält. "Mais à la honte de nos sciences, cette invention si utile et si admirable, n'a premièrement été trouvé que par l'expérience et la fortune."⁴⁴³

Ob wirklich die Erfindung des Teleskops der Auslöser für das Schreiben der Dioptrique ist, wie Martin Jay es behauptet, lässt sich schwer entscheiden.⁴⁴⁴ Eine Fundierung technischer Artefakte in theoretischen Betrachtungen diene der Beweisführung bei der Installation von mechanistischen Hypothesen, wie Crombie es darstellt, und gleichzeitig der Verbreitung dieser Artefakte. Descartes vollzieht die Begründung der philosophischen Erkenntnis in Analogie zur mathematischen Methode. Er sieht auch neue Apparate als in ihrer stringenten Entwicklung und Herstellung von dieser Methode abhängig an.⁴⁴⁵ Es kommt so zu einer bedingungslosen Mechanisierung der *res extensa* und der *res cogitans*.⁴⁴⁶

Die Multiplizierung des Beobachters, wie sie in Descartes Abbildungen sichtbar ist, zeigt, dass der Beobachter nicht unveränderlich ist. Sein Status hängt ab von der historischen Entwicklung des Sehens, der Theorie des Sehens und den die Sicht verändernden Artefakten. J.J. Gibson hat auf die Wichtigkeit der Fotografie und der Camera obscura für die psychologische Reflexion über Wahrnehmung hingewiesen. Für ihn ist es die Auge-Kamera-Analogie, welche die gesamte psychologische Forschung über den Wahrnehmungsprozess lange Zeit bestimmt hat. Wahrnehmung wurde durch sie als ein Abbildungsprozess begriffen, der wie in einem Fotoapparat oder einer dunklen Kammer vor sich geht. Daraus folgte, dass man Wahrnehmung als einen Einzelbildprozess, als Snapshotvision interpretierte. Im Sehen

⁴⁴² Descartes, *Dioptrique*. AT. Bd. VI. S. 81. "Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble, il n'y a point de doute que les inventions qui servent à augmenter sa puissance, ne soient des plus utiles qui puissent être."

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth Century-French Thought*. Berkeley Los Angeles 1993. S. 71.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁴⁶ Peter Weibel, *Territorium und Technik*. Vortrag in: *Philosophie der neuen Technologien*. Berlin 1989. Weibel stellt in seinem Vortrag fest, dass die Analogie Maschine und Körper in ihrem Gegensatz zum Geist auf der Unterscheidung Descartes' von *res extensa* und *res cogitans* fußt. Weibel macht einen Gegensatz zwischen Territorium und Technik, den er in der Unterscheidung zwischen *res extensa* und *res cogitans* begründet sieht. Er sieht das Territorium durch die veränderte Technik seit der Renaissance stark beeinflusst. Weibel konstatiert, dass die *res extensa* als einzige Eigenschaft die Extension hat und dass deswegen auch die Extension des Körpers im Mittelpunkt der Wahrnehmungstheorie von Descartes steht. In diesem Sinne ist das Teleskop eine solche Extension des Körpers, die eine Veränderung der *res extensa*, des "unendlichen immateriellen Territoriums" mit sich bringt. Vgl. S. 90 ff.

fand man nicht den zusammenhängenden Prozess, sondern das abgetrennte Wahrnehmen einander folgender Bilder wieder.

Dagegen erklärt Gibson, ausgehend von dem sich in der Umwelt bewegenden und handelnden Menschen und Tier, abseits einer künstlichen Einschränkung der Psychologie auf Einäugigkeit und festen Blickstandpunkt in Experimenten, folgendes: "Die visuelle Fixation ist keineswegs vergleichbar mit einem Schnappschuss im Sinn einer Momentaufnahme. Das Auge hat keinen Verschluss, es wandelt abtastend über das Feld. Die Fovea wird dabei über die Stichprobe der optischen Anordnung geführt, wobei die Struktur invariant bleibt. Nicht einmal ein visuelles Feld bei gegebener Kopfstellung ist mit einem Einzelbild in einer Bildfolge vergleichbar (obwohl ich lange glaubte, das es so wäre). Das Feld streicht über die umgebende optische Anordnung; es gewinnt dazu und verliert an seinen führenden bzw. nachfolgenden Rändern. Dabei bleibt die Struktur der Umgebung invariant. Es gibt kein Aufeinanderfolgen diskreter Bilder, weder beim schrittweisen Abtasten, noch beim Herumschauen."⁴⁴⁷ Das Auge ist nicht mit der Kamera gleichzusetzen, genauso wenig wie Wahrnehmungsbild auf der Retina und fotografisches Abbild einander ähneln.

Descartes formuliert, im sechsten Discours der "Dioptrique", dass Modell einer Wahrnehmung in der Wahrnehmung gleich Bildwahrnehmung ist. Die Wahrnehmung funktioniert, als wären im Kopf hinter den Augen ein weiteres Augenpaar, mit dem die Bilder wahrgenommen würden. "Comme s'il y avait derechef d'autres yeux en notre cerveau, avec lesquels nous la puissions apercevoir."⁴⁴⁸

Das Homunkulusargument stellt dar, wie die Bilder ins Auge eintreten, die Ähnlichkeit "gewissen Grades" mit den Objekten haben, von denen sie herrühren. Wie man später sehen wird, ist die Ähnlichkeit gewissen Grades eine durch die Gesetze der Perspektive geregelte Unähnlichkeit. Das von Descartes konzipierte redundante Wahrnehmungsmodell veranschaulicht Sehen wie seine Schaubilder.

⁴⁴⁷ J. J. Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt*. a. a. O. S. 236.

⁴⁴⁸ Descartes, *Dioptrique*. AT. Bd. VI. S. 130.

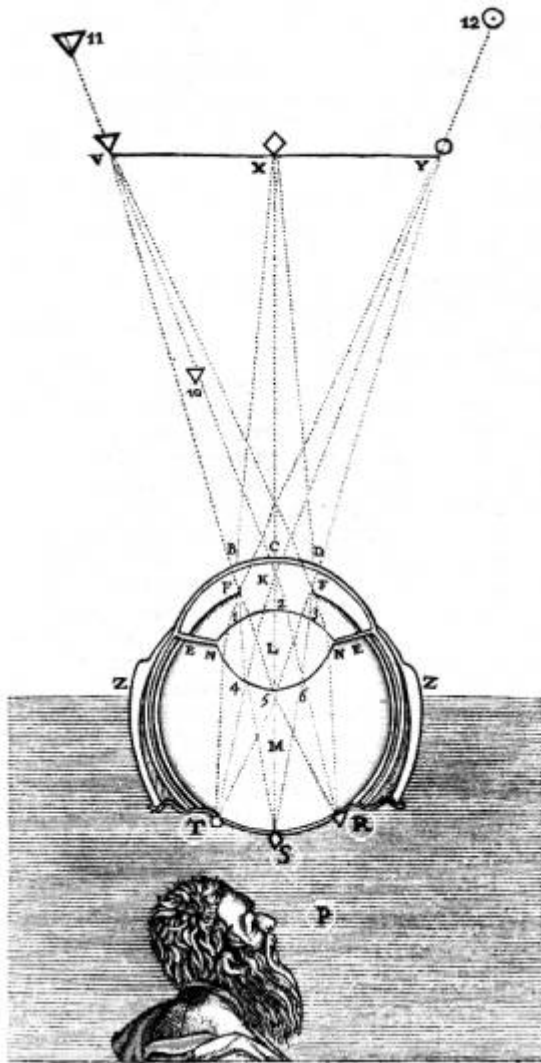


Abb. Nr. 5 Descartes Dioptrique

Bilder werden mit den Augen wahrgenommen, in denen wieder Augen die Bilder wahrnehmen, und so fort. So wie der Kopf das gezeichnete Auge betrachtet, mit dem Descartes seine Abhandlung illustriert, und der Leser den Kopf betrachtet, der das Auge betrachtet, setzt sich der Sehprozess immer weiter fort.

Der Apparat sollte in Analogie das Auge erklären und führt zu einem weiterem Apparat, zu einem Zirkelargument. Descartes doubelt den Wahrnehmenden, indem er ihn in den Kopf einschließt. Er stellt fest, dass Ähnlichkeit zwischen Bild und Abbild im Auge vorhanden ist. Am Anfang des fünften Diskurses wird anhand des Auges eines Toten diese Ähnlichkeit experimentell vorgeführt. Descartes ist sich aber durchaus der Möglichkeit der Redundanz seines Beispiels bei der Vermittlung des Sehens durch Ähnlichkeit bewusst. Er tut alles, um das Double des Wahrnehmenden aus dem Kopf zu entlassen.

Aus der Erklärung der Wahrnehmung anhand des Modells der dunklen Kammer, der Snapshotvision oder dessen, was Gibson als den "received view"⁴⁴⁹ bezeichnet, folgt eine zweite Modellbildung für visuelle Wahrnehmung, die Descartes in extenso darstellt.

Gibson, der Descartes als den klassischen Ausgangspunkt für die Auge-Kamera-Analogie nennt, irrt sich. Der Kopf, in dem die Augen des Wahrnehmenden sich durch ein weiteres Augenpaar verdoppeln, ist eine dunkle Kammer in zweifachem Sinn.

Erstens bedeutet dunkle Kammer die Camera obscura, wie sie uns als optisches Instrument in ihren verschiedenen Ausformungen bekannt ist, also ein dunkler Raum, in den man eintritt, oder ein Kasten, der beweglich ist und uns oder das Auge von der Umgebung abtrennt, um, durch ein einfaches Loch oder mit einem Objektiv versehen, einen Ausschnitt der Welt und ihrer Bewegungen umgekehrt auf der Rückseite abzubilden.⁴⁵⁰ Zweitens ist die Kamera auch das Moment der Dunkelheit, dem Moment in dem man im Dunklen in der "dunklen Kammer" ist. Sie ist obskur. Mit einer verschlossenen Öffnung ist man innerhalb des Raumes einzig auf seinen Tastsinn und die von ihm übertragenen Bewegungen angewiesen.

Die Übertragung des Lichtes ist nach Descartes abhängig von Bewegung. Alle Sinnesfunktionen werden auf Bewegungsübertragung zurückgeführt. Den Vorgang der Bewegungsübertragung stellt er an einem Blinden dar, der Objekte mit einem Stock ertastet. Für Descartes ist diese Analogie nicht nur eine Metapher zur besseren Darstellung des Sehvorgangs. Sie verdeutlicht den notwendigen Zusammenhang zwischen Sehen und Tasten. Da visuelle Wahrnehmung von der Bewegung abhängig ist, gilt es, diese zu vergegenwärtigen.⁴⁵¹ Bewegung ist Descartes aber nur durch Berührung übertragbar.

Die vierte der vom "Briefkasten"⁴⁵² Mersenne gesammelten Einwendungen gegen die "Meditations" kommt von M. Arnauld. Gegen Ende taucht hier ein ausschließlich

⁴⁴⁹ Siehe die Erläuterung des so benannten Problemfeldes durch Evan Thompson, *Colour vision*. a. a. O. S. 25-37.

⁴⁵⁰ Ein Physiklehrer führte diesen Effekt vor. Er verdunkelte einfach den Raum mit den schwarzen Rolläden vor den Fenstern und durchbrach den auf die Dunkelheit unwillkürlich folgenden Tumult, indem er mit einigem Stochern ein genügend großes Loch fabrizierte, um die auf dem Kopf stehende Straße vorzuführen, auf der man jeden Morgen in die Schule kam.

⁴⁵¹ Descartes, *Dioptrique*, AT. Bd. VI. S. 129. "Et que la lumière n'étant autre chose qu'un mouvement ou une action qui tend à causer quelque mouvement, ceux des rayons qui viennent de V vers R., ont la force de mouvoir tout le filet R7 et par conséquent l'endroit du cerveau marqué 7." Siehe auch: A.I.Sabra: *Theories of Light from Descartes to Newton*. Cambridge University Press. N.Y.1981. S.60: Er zitiert Descartes mit einer Lichtauffassung, die Licht nicht als Bewegung beschreibt, sondern als "die Linie entlang derer die Wirkung tendiert". Er spielt an auf die Stelle im ersten Discours der "Dioptrique", in der Descartes einen Vergleich zwischen dem Raum und einem mit Trauben gefülltem Weinflaß macht. Descartes beschreibt die Lichtstrahlen: "...pensant que ce n'est pas tant le mouvement comme l'action des corps lumineux qu'il faut prendre pour leur lumière, vous devez juger que les rayons de cette lumière ne sont autre chose, que les lignes suivant lesquelles tend cette action." Descartes verwendet hier seine Formulierung als eine Metapher und vergleicht die Bewegung des Lichtes den Linien. Descartes, *Dioptrique*. AT. Bd. VI. S. 88.

⁴⁵² Dieses Epitheton verdankt Mersenne dem Physiker Huygens. Hobbes, der mehr Hochschätzung für Marin Mersenne aufbrachte, nannte ihn den "Procureur général de la République des Lettres." A. Koyré, *Introduction à la lecture de Platon suivi de Entretiens sur Descartes*. Paris 1962. S. 169.

theologisches Problem auf, das jedoch für die Differenzierung von Tast- und Sehsinn bei Descartes wichtig ist.

Der Einwand gegen Descartes ist, dass die kirchliche Lehre der Eucharistie nicht mit Descartes Argumentationsgang in Einklang gebracht werden kann: "Car nous tenons pour article de la foi que la substance du pain étant ôtée du pain eucharistique, les seuls accidents y demeurent."⁴⁵³ Wenn die Substanz nicht mehr das Brot ist, wie sollen die Akzidenzien ohne die Substanz erscheinen?

Descartes beschreibt die Akzidenzen, Geruch, Form, Ausdehnung usw. als von der Substanz abhängig. Sein Beispiel ist ein Stück Wachs. Er führt es in der zweiten Meditation an. Beim Schmelzen verändert sich Geruch, Ausdehnung und Farbe und die weiteren Akzidenzen, aber Wachs bleibt Wachs, "...cependant la même cire demeure."⁴⁵⁴ Descartes hält in der Antwort auf die erste Einwendung an dieser Auffassung fest: "...et l'un et l'autre sans penser particulièrement au corps qui se meut ou qui est figuré; mais je ne puis pas néanmoins concevoir pleinement et parfaitement le mouvement sans quelque corps auquel ce mouvement soit attaché; ni la figure sans quelque corps où réside cette figure, ni enfin je ne puis pas feindre que le mouvement soit une chose dans laquelle la figure ne puisse être, ou la figure en une chose incapable du mouvement."⁴⁵⁵

Alle Akzidenzen sind an die res extensa gebunden. Ohne die res extensa sind sie nicht von der res cogitans wahrnehmbar. Beide sind strikt voneinander getrennt: "res cogitans, non extensa" und "res extensa, non cogitans", und gleichzeitig im Subjekt einander verbunden: "...j' ai un corps auquel je suis très étroitement conjoint."⁴⁵⁶

Descartes antwortet auf Arnaulds Einwendung, es sei nicht seine Absicht gewesen, etwas über die Natur der Akzidenzen auszusagen. Dann analysiert er näher die res extensa und hält fest, dass die Sinne nur durch die Berührung der Oberfläche oder die Ausdehnung fühlen können.⁴⁵⁷ Nur durch die Oberfläche kann der Kontakt hergestellt werden, der die Sinne affiziert, entweder direkt oder indirekt durch die Einwirkungen der Luft oder anderer Körper. Zur Legitimierung seiner Position zitiert Descartes Aristoteles. Mit dem Bezug auf Aristoteles stellt Descartes sicher, dass nicht nur der Tastsinn, sondern auch die anderen Sinne und der Sehsinn durch Berührung funktionieren.

Aristoteles schreibt: "Freilich auch die anderen Sinneswerkzeuge nehmen durch Berührung wahr, aber mittels eines anderen, der Tastsinn alleine, wie es scheint, durch sich selbst."⁴⁵⁸ Der Tastsinn ist notwendig, während die anderen Sinne um "des Wohlseins willen"⁴⁵⁹ sind.

⁴⁵³ Descartes, Meditations. AT. Bd. IX. S. 169.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 23.

⁴⁵⁵ Ebd. S. 95.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 62.

⁴⁵⁷ Ebd. S. 194, Latein Bd. VII. S. 251. Descartes benutzt im Frz. den Ausdruck "toucher" für berühren.

⁴⁵⁸ Aristoteles, De anima. Übersetzt von Willy Theiler. Berlin 1983. Buch 3. Kap. 13. 435a 18.

Die für den Tastsinn wesentliche Oberfläche definiert Descartes weder als Substanz noch als Quantität eines Körpers, sondern als Eigenschaft der aneinanderliegenden Teilchen eines Körpers, die ihn von den umliegenden Körpern trennen.

Im Konzil von Trent wurde die Eucharistie definiert, als "...conversion de toute la substance du pain en la substance du corps de notre Seigneur Jésus-Christ, demeurent seulement l'espèce du pain".⁴⁶⁰ Unter "espèce du pain" versteht Descartes die Oberfläche, wie sie oben definiert wurde. Er unterscheidet die taktilen Qualitäten, "tactiles qualitates"⁴⁶¹, von den anderen Sinnesqualitäten. Obwohl in den Meditationen Seh- und Tastsinn fast immer gleichberechtigt nebeneinander genannt werden, ist für Descartes der Tastsinn von herausgehobener Bedeutung. Sinnesempfindungen gleich welcher Art werden in den Meditationen häufig mit dem Wort berühren beschrieben. Die herausgehobene Stellung des taktilen Sinns rührt von seiner Unterscheidung in die zwei Substanzen *res extensa* und *res cogitans* her.

Dass das "Ich" als erkennendes Subjekt keinerlei Ausdehnung und Modalitäten außer des Denkens und dass die *res extensa* als einzige Eigenschaft die Ausdehnung hat, verstärkt die Funktion der Oberfläche und des Tastsinns. Sie fungieren als notwendige Vermittlung zwischen den Substanzen.

Für Descartes stellt es kein Problem dar, dass das Brot der Eucharistie seine Eigenschaften beibehält und die Substanz wechselt. Der Wechsel wird der Allmächtigkeit Gottes zugeschrieben. Er ist somit nicht der physikalischen Ordnung zugehörig. Die Veränderung der Substanz ist allein ein theologisches Problem. Sie wechselt und doch bleibt sie unter der gleichen Oberfläche und in der gleichen Erscheinungsform und wird somit weiterhin als Brot wahrgenommen. Jesus Christus ist also nicht im physikalischen Sinne an Ort und Stelle des Brotes. Er ist es in sakralem Sinne. Die beiden Ordnungen werden getrennt. Letztlich ist die Eucharistie eine Frage des Glaubens und des Wunders.

Der entscheidende Punkt in den Ausführungen von Descartes ist die Stellung, welche dem taktilen Sinn zugeschrieben wird und der Taktilität der Sinnlichkeit überhaupt. Die Stellung der Taktilität ist intern mit der Bestimmung *res extensa* als ausgedehnter Substanz, die eine Oberfläche hat, verknüpft. Diese Oberfläche erregt die Sinne.

Wenn Descartes in der "Dioptrique" zur Verdeutlichung des Prozesses der visuellen Wahrnehmung auf den Blinden rekurriert, dann handelt es sich bei seinem Beispiel um mehr als eine bloße Analogie oder Metapher. Es beschreibt und zeigt eine kausale Beziehung des Taktilen und des Visuellen, die auf dem Descarteschen Dualismus, somit der Beschaffenheit der *res extensa*, beruht und insofern eine ontologische ist. Kausal ist die Beziehung dadurch, dass das Taktile dem Visuellen notwendig inhärent ist. Die Berührung ist Voraussetzung für die Affektion der Sinne.

⁴⁵⁹ Ebd. 435b 21.

⁴⁶⁰ Descartes, AT. Bd. IX. S. 194.

⁴⁶¹ Ebd. Bd. VII. S. 74.

Jean-Luc Marion deutet in einer Arbeit über Descartes Verhältnis zu Scholastik auf den gleichen Sachverhalt hin. Er versucht die Descartesche Position der "vérités éternelles", die eine genaue Umformung einer These von Suarez ist, aus der Wahrnehmungslehre von Descartes herzuleiten und zu fundieren.⁴⁶²

Die Problematik der "vérités éternelles" ist die zentrale Frage in der gesamten Philosophie des Mittelalters bis hinein in die Neuzeit, wo sie bei Leibniz⁴⁶³ nochmals aufflammt. Ist die Allmacht Gottes eingeschränkt, dadurch, dass ihr ewige Regeln außerhalb Gottes gegeben sind, oder ruhen selbst diese "veritates aeternae" in Gott? Ein Großteil der scholastischen Tradition hat diese Frage im Gegensatz zu Descartes so beantwortet, dass die ewigen Wahrheiten vor Gott vorhanden sind. Diese Fragestellung deren Wichtigkeit heute schwer nachzuvollziehen ist, ist insofern zentral, als die christliche und die griechische Denkungsart hier zusammenlaufen. Der Versuch, Gott nach rationalen Regeln zu beweisen einerseits und damit den Glauben an Gott als Notwendigkeit zu kennzeichnen andererseits, sowie gleichzeitig die Regeln eben dieses Beweises, den Satz von ausgeschlossenen Dritten und die anderen Regeln zur Leitung der Vernunft mit zu begründen, war die Aufgabe, die die Scholastik sich gestellt hatte.⁴⁶⁴

In der XII. Regel der Schrift von Descartes "Règles pour la direction de l'esprit" wird die oben beschriebene Auffassung der Wahrnehmung nochmals expliziert. Sie basiert wiederum auf dem Beispiel des Wachses. Wahrnehmen gleicht einem passiven Einprägen eines Körpers,

⁴⁶² Vgl. Jean-Luc Marion, *Sur la théologie blanche de Descartes*. 2. erweiterte Auflage. Paris 1991. S. 28 ff. Bei den "vérités éternelles" handelt es sich um eine scheinbar recht einfache und doch spektakuläre Aussage. Descartes formuliert sie in einem Brief an Mersenne vom 6 Mai 1630, AT. Bd. I. S. 149. Obwohl der Brief auf französisch abgefaßt ist benutzt Descartes an dieser Stelle das Lateinische. "Pour les vérités éternelles, je dis derechef que: sunt tantum verae aut possibles, quia Deus illas veras aut possibles cognoscit, non autem contra veras a Deo cognosci quasi independeter ab illio sint verae". Z.n. Marion S. 27. Im Gegensatz zu Suarez, für den die "vérités éternelles" eine von Gott unabhängige Existenz haben, sind sie für Descartes in Gott und dessen Wissen um sie fundiert. Übersetzt lautet die Stelle folgendermaßen: "Es gibt viele wahre oder mögliche Wahrheiten, weil Gott jene als wahre oder mögliche erkennt, nicht aber gegenteilig werden sie von Gott als wahre erkannt, die gleichsam von ihm unabhängig wahr sind." (Übersetzt v.V.) Descartes erwähnt Suarez nicht. Marion versucht nachzuweisen, dass der Bezug zu Suarez trotzdem eindeutig ist. Die ganze Diskussion bezieht sich auf die Fundierung der Mathematik, denn es sind die mathematischen Wahrheiten, auf die Descartes sich mit dem Begriff der "vérités éternelles" bezieht. Die mathematischen Wahrheiten sind nach Descartes nicht vor Gott und von ihm unabhängig, sondern sie sind in Gott fundiert.

⁴⁶³ Leibniz beantwortet die Frage nach dem Eintritt des Bösen in die Welt eben mit den ewigen Wahrheiten, die nicht von Gott geschaffen sind. "...mais nous qui dérivons tout être de Dieu, où trouverons-nous la source du mal? La réponse est qu'elle doit être cherchée dans la nature idéale de la créature, autant que cette nature est renfermée dans les vérités éternelles qui sont dans l'entendement de Dieu indépendamment de sa volonté. (Theodizee I. 13. § 20.) Zitiert nach Chestov, Athènes et Jerusalem. Paris 3. éd. 1993. S. 281.

⁴⁶⁴ Eine profunde, allerdings stark von einer anarchistischen Religiosität geprägte Einführung in diese Problematik bietet Léon Chestov, Athènes et Jerusalem. 3e éd. Paris 1993. Vor allem Teil 2 und 3. Das 3. Kapitel geht aus von einer Besprechung von Etienne Gilsons, *L'esprit de la philosophie médiévale*. Gifford Lectures. 2. Aufl. 1989. (Etienne Gilson ist eine der herausragenden Gestalten in der frz. Philosophie, der auch auf Marion einen großen Einfluß hatte.) Chestov bezieht eine völlig andere Position als J. Luc Marion. Für Chestov begründet sich die Philosophie Descartes ganz und gar nicht in den "vérités éternelles" oder in einer anderen von ihm zitierten Briefstelle des Descartes "omnis ratio et boni ab ejus (Dei) omnipotentia dependet". Z. n. Chestov, S. 276. Wäre Descartes eben diesen Sätzen gefolgt hätte eine gänzlich andere Philosophie entstehen müssen, letztlich eine Philosophie welche als Ausgangspunkt die offenbarte Wahrheit hat. Siehe ebd. S. 278.

oder genauer der Form eines Körpers, auf einen anderen Körper. Descartes macht klar, dass es sich nicht um eine Analogie handelt, sondern dass der wahrnehmende Körper sich ebenso verändert wie das Wachs, das die Prägung empfängt. Das Einprägen oder Prägen findet durch die Figur statt. Marion benutzt den lateinischen Ausdruck "figura". In der französischen Übersetzung ist "figura" mit "figure" übersetzt. Bezieht sich die Figur auf die Imagination und den "sens commun", dann handelt es sich um Wahrnehmung, in jeweiliger Abstufung des Bezugs der "Figura" auf die Imagination entstehen Erinnerung, Konzeption und Verstehen.⁴⁶⁵

Die "Figura" erfüllt hier die Funktion, die im theologischen Beispiel die Oberfläche innehatte. Ihr sind alle Formen des Sensiblen untergeordnet, wie Marion es ausdrückt:⁴⁶⁶ "...il ne s'agit pas de nier que la figura s'inscrive aussi parmi les natures simples matérielles, mais de comprendre que, là même, elle exerce d'abord une fonction d'intelligibilité où elle se soumet tout le sensible." Die Funktion der "Figura" oder die Theorie der "Figuration"⁴⁶⁷ ist deshalb relevant, weil sie erklärt wie Wahrnehmung funktioniert aufgrund der Unähnlichkeit, der "Dissemblance" zwischen Empfindung und wahrgenommenem Objekt.

Descartes benutzt nun "Figura" synonym mit Idee "et qu'il y imprime les figures ou idées qui nous viennent pures et incorporelles des sens externes;"⁴⁶⁸ Marion führt aus, wie bei Descartes die Benutzung von Idee und Figura abläuft. Der Begriff Figura ist mit der Unähnlichkeit verknüpft wie der Begriff der Idee mit der Ähnlichkeit. Für Descartes galt es, die Wahrnehmung durch die Unähnlichkeit aufrechtzuerhalten und die Rolle der Erkenntnis durch Ideen oder Species, d.h. durch Ähnlichkeit, zu integrieren. Diese Integration fand in der Anwendung seiner theoretischen Ausführungen der "Règles" auf die physikalischen Sachverhalte der "Dioptrique" statt.⁴⁶⁹

Marion zeigt, wie auch in der "Dioptrique" die Unähnlichkeit zwischen Empfindung und Objekt Thema bleibt. Descartes gibt einen Beweis ex negativo für die Unähnlichkeit als Vermittlung in der Repräsentation an. Gäbe es eine Ähnlichkeit zwischen Bildern und den Objekten, die sie repräsentieren, gleiches gilt auch für die Empfindung, dann könnte man beide nicht voneinander unterscheiden: "car autrement il n'y aurait point de distinction entre objet et son image".⁴⁷⁰

Die Gründung der Wahrnehmung auf die "Dissemblance", die Unähnlichkeit, also der Versuch, Ähnliches durch das Prinzip der Unähnlichkeit zu erklären, verlangt, diese Unähnlichkeit auf Regeln zurückzuführen. Marion erklärt, wie sich dabei die "Dioptrique"

⁴⁶⁵ Vgl., Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*. AT. Bd. X. Regel 12.

⁴⁶⁶ Jean-Luc Marion, a. a. O. S. 236. Im folgenden erklärt Marion wie "figura" mit dem Ausgedehnten, der res extensa, verbunden ist. Die Figur ist danach eine Abstraktion, die die heterogene Verschiedenheit des Sensiblen zugunsten des Ausgedehnten figuriert. Daraus resultiert die dominierende Stellung des Figurierten unter den Qualitäten. Vgl. 237.

⁴⁶⁷ Ebd. S. 242.

⁴⁶⁸ Descartes, AT. Bd. X. Regel 12.

⁴⁶⁹ J. L. Marion, a. a. O. S. 242 ff.

⁴⁷⁰ *Dioptrique*, AT. IV. S. 113, (1-5), Vgl. J. L. Marion, a. a. O. S. 242.

keineswegs auf die in den "Règles" ausgeführte Funktion der "Figuration" bezieht. Vielmehr rekurriert Descartes auf Vergleiche.⁴⁷¹ Descartes ersetzt die Unverständlichkeit des theoretischen Versuches durch intelligible physikalische Beispiele: den Stock des Blinden, das Weinfäß und die Bewegung einer Kugel. Das bedeutet, die physikalischen Beispiele, die Descartes anführt, haben die Funktion der Figuration. Sie machen das Phänomen des Lichts verständlich, indem sie eine komplexe Empfindung durch eine Abstraktion und Reduktion zugänglich gestalten. "Ansi retrouvons nous bien, dans les `deux ou trois comparaisons´ qui ouvre la Dioptrique, la seconde propriété de la figuration: la transcription."⁴⁷²

Figuration ist also Übertragung, Überschreibung und gleichzeitig Umschreibung eines Problems. Diese Übertragung führt zu einer Komplexitätsreduktion, indem gerade die Komplexität des Phänomens Licht nicht negiert und unter ein theoretisches Modell subsummiert wird, sondern die Komplexität in den Beispielen erhalten bleibt und doch auf sie beschränkt wird. Es werden drei Beispiele herangezogen, um die Funktion des Lichts zu erläutern. Die Beispiele gewinnen ihre Funktion nur aus der Ebene der Vorstellung und nicht aus ihrer physikalischen Durchführung. Es handelt sich um theoretische Modelle, die die physikalische Funktion des Lichts erklären ohne selbst auf eine physikalischen Status zurückzugreifen.⁴⁷³

Dadurch, dass das Licht durch die Beispiele in seiner Funktion erkenntlich wird, als "un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive" oder als "une action ou inclination à se mouvoir", wendet es sich nicht mehr an den Sehsinn, um verständlich zu werden, sondern an den Tastsinn.⁴⁷⁴ Das bedeutet, die Figuration macht aus der Empfindung, die als Empfindung nicht verständlich, besser dem Verstand nicht zugänglich ist, eine intelligible Erkenntnis. Diese unterliegt nicht mehr dem Reich der Sensibilität. Sie ist Teil der Rationalität des Erkennens. Marion schließt seinen Gedankengang: "...la dissemblance, parce que la figuration la règle, devient le mode de connaissance du sensible comme tel, un mode insensible parce qu'intelligible. Donc celui qui connaît la nature de la lumière, c'est par excellence l'aveugle."⁴⁷⁵

Es ist der Blinde, der abstrahiert und die Figuration am leichtesten vollzieht. Das Licht ist ihm nur als Bewegung oder Aktion zugänglich und nicht als Empfindung. Das Licht reduziert sich also auf das Ausgedehnte, auf "l'étendue", auf die Figur, genau wie jede andere sensible Qualität sich darauf reduziert.

⁴⁷¹ J. L. Marion, a. a. O. S. 244.

⁴⁷² Ebd. S. 247.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 246.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 247. Marion zitiert Descartes, Dioptrique A.T. Bd. VI. S. 84 und S. 197.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 247. Die von Marion zum Blinden und seiner Erkenntnis des Lichts angeführten Descartes Stellen sind: Dioptrique AT. Bd. VI. S. 84 - 86.

Marion kommt so auf die oben dargestellte Aussage, die "res extensa" kann von der "res cogitans" nur durch Vermittlung der Figur und durch das Tasten erkannt werden.⁴⁷⁶ Dabei kommt es ihm darauf an, festzustellen, es handle sich nicht um sensible Qualitäten. Die Abstraktion des Lichts auf das Ausgedehnte und die Wahrnehmung des Ausgedehnten durch die Bewegung, also eben auch durch eine sensible Qualität, denn Bewegungswahrnehmung durch den Tastsinn ist sinnliche Wahrnehmung, wird zur einzig möglichen intelligiblen, d.h. der "res cogitans" zugänglichen, verstehbaren Aufnahme. Der Vorgang der Figuration beim Blinden, wie er in der Dioptrique geschildert wird, ersetzt den Vorgang des sensiblen Empfangens von Eindrücken. Es findet nicht nur eine Übertragung vom Bereich des Sensiblen zum Intelligiblen statt, es vollzieht sich ein Überschreiten hin auf das, was der Figuration am unähnlichsten ist: das Objekt.⁴⁷⁷ Dies ist eine der Thesen die Descartes beeindruckend vertritt. Die bildliche Darstellung, die Figuration, ist dem dargestellten Objekt nicht ähnlich, vielmehr ist der Bezug zwischen beiden durch eine gesetzmäßig zu beschreibende "Dissemblance", d.h. Unähnlichkeit, geregelt.⁴⁷⁸

Was beispielsweise bei der Gravur von den gefühlten Qualitäten übrigbleibt, ist ausschließlich die "figure".⁴⁷⁹ Diese Figur aber, die nach Marion nur selten in der "Dioptrique" auftaucht, ist nichts anderes als die Oberfläche, also die Qualität des Ausgedehnten, der die einzig intelligente Vermittlung zukommt, die durch die Wahrnehmung gemacht werden kann. Was Descartes hier unter anderem behandelt, ist das Problem, das Kepler, wie oben dargestellt, ausgeklammert hatte: die Vermittlung visueller Bilder im Gehirn. Eine Darstellung kann besser sein, wenn sie dem Objekt unähnlicher ist, d.h. so wie ein Bild niemals mit seinem Objekt in absoluter Ähnlichkeit übereinstimmen kann, da es dann mit ihm eins wäre, gilt umgekehrt, dass Unähnlichkeit der entscheidende Parameter der Darstellung ist. Allerdings ist sie hier, wie Marion konstatiert, im Gegensatz zu den Aussagen Descartes in den "Règles pour la direction de l'esprit", durch Gesetze geregelt. Es sind die Gesetze der

⁴⁷⁶ Es ist in diesem Zusammenhang interessant zu sehen, dass Newton in seiner Theorie der Farben, die eigentlich eine Theorie des Lichts ist, zu einer ganz ähnlichen Antwort kommt, um einen der wunden Punkte zu klären, auf den als erster Huygens seinen Finger legte, indem er fragte, worin der mechanisch physikalische Unterschied zwischen den verschieden gefärbten Lichtstrahlen bestehe, vorausgesetzt, dass diese überhaupt verschieden gefärbt seien. (Vgl. dazu Evan Thompson, *Colour Vision*. a. a. O. S.17 ff.) Newtons Versuch einer Antwort wird von Thompson folgendermaßen zitiert: "Do not several sorts of rays make Vibrations of several bignesses, which according to their bignesses excite sensations of several colours...?" Newton, *Opticks, Or a Treatise of Reflections, Refractions; Inflections and Colours of Light*. New York 1952. Erstellt nach der 4. Aufl.von 1730. In: E. Thompson, S. 17-18. Newton bezieht sich genau wie Descartes strikt auf die mechanische Übertragung durch Vibrationen, die Descartes anhand des Beispiels des Blinden erläutert und die bei Descartes, wie festgestellt, einen ontologischen Charakter haben.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd. S. 249.

⁴⁷⁸ Descartes, *Dioptrique*. AT. Bd. VI. S. 113. Bei Marion mehrfach zitiert. S. 249.

⁴⁷⁹ Ebd., Marion bezieht sich hier auf die folgende Stelle: "Comme vous voyez que les tailles- douces n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que sur une superficie toute plate, elle nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et vue même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles;..." Descartes, *Dioptrique*. AT. Bd. VI. S. 113

Perspektive, die den Parameter der Unähnlichkeit für die Abbildung disponibel machen. Und so wie die Unähnlichkeit für die Darstellung in Descartes Beispiel der Gravur fungiert, so setzt er sie auch für den Prozess der Übermittlung von Bildern im Gehirn.

An diesem Punkt taucht der Blinde auf, um die Einheit der Wahrnehmung zu versinnbildlichen besser, um die Intelligibilität der Wahrnehmung zu bewahren. In Analogie zur Unähnlichkeit, die visuelle Wahrnehmung vermittelt, findet die Übertragung beim Blinden von außen zum Gehirn nur mit der Bewegung statt. Alles spielt sich auf einer Ebene ab. Der Blinde kann so viele Qualitäten wahrnehmen, wie Unterschiede in den Bewegungen zu finden sind. Diese sind abhängig von der Figur, der Oberfläche und stehen in essentielltem Bezug zum Ausgedehnten, die auch die einzige übriggebliebene Qualität in der Gravur des Kupferstichs ist und doch alle anderen Qualitäten hervorzurufen in der Lage ist.

Descartes spricht nur von der Tinte, die auf dem Papier hier und dort angeordnet, die verschiedenen Dinge wie Wälder, Städte, Schlachten, Stürme und Menschen repräsentiert. Sieht man von diesem Positiv des Kupferstichs ab, so bleibt als Negativ die Druckplatte, auf der die verschiedenen Vertiefungen dasselbe darstellen, was durch Abtasten auch dem Blinden zugänglich ist, "la figure"⁴⁸⁰, die Figur, die Form der Dinge.

⁴⁸⁰ Ebd. Pavel Florenskij russischer Priester und Gelehrter versucht eine Genealogie der Darstellungsuntergründe in der Kunst zu geben. Kupferstich verknüpft sich ihm ebenso notwendig mit dem Katholizismus wie die Ölmalerei mit dem Katholizismus. Wenn es eine Gravur im Katholizismus gibt, dann imitiert sie den breiten Pinselstrich der Ölmalerei. Der Grund des Drucks ist aus Papier. Florenskij beschreibt dies eingängig, um seinen Gegensatz zum Vorgang der Gravur herauszustellen: "Ein Blatt Papier: das Instabilste, das sich vorstellen lässt - es zerknittert und reißt, wird feucht, in der Nähe von Feuer geht es in Flammen auf, es schimmelt, es lässt sich nicht einmal reinigen: ein Symbol von Vergänglichkeit." S. 119. Dieser Malgrund steht in extremem Gegensatz zum Negativ der Druckplatte, die aus festem Material ist, und der Technik der Gravur und ihrem Werkzeug. Das Vermögen des Graveurs wird größer angesetzt, da man sich fragt, wie er dieses harte Material so bearbeiten konnte. "Es entsteht der Eindruck, als ob der Graveur keine stoffliche Veränderung einbringt, sondern die im Sinne Kants 'rein' rekonstruierende Tätigkeit der Formbildung manifestiert, und als ließe sich diese ganz frei, auf jeder beliebigen Oberfläche wahrnehmen - auch das im Geiste Kants." S.120. Scheinbar ist der Graveur von der Oberfläche also völlig unabhängig. Es scheint als beeinflusse die Oberfläche in keiner Weise das Resultat. Die Täuschung beginnt schon mit dem Begriff, konstatiert richtig Florenskij. Gravur bezeichnet eigentlich das Negativ, das Klischee, und wird doch auf die Ganze Darstellung angewendet. Obwohl wir also das Papier meinen benennen wir es mit dem Begriff für das Klischee.

Der Künstler legt sich nicht unbedingt Rechenschaft über seinen Untergrund ab. Florenskij schreibt nun, dass "seine Finger und seine Hand sie denken-, sie denken sogar in besonderem Maß über die Bedingtheit alles Seienden nach, über die Notwendigkeit, zum Ausdruck zu bringen, dass die ontologische Geistigkeit der Dinge in der Weltanschauung der Epoche durch ihre phänomenologische Sinnlichkeit ersetzt wird, und darüber, dass es folglich dem Menschen, der sich selbst als nichtontologisch, bedingt und phänomenal einschätzt, zukommt, in dieser Welt metaphysischer Illusionen Gesetze zu erlassen." S.115. Als Beispiel nennt er die Perspektive, ohne weiter auf sie einzugehen. Pavel Florenskij, Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland. 2. Aufl. Stuttgart 1990. Zu einer Betrachtung der Perspektive durch Florenskij siehe: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. Übersetzt von A. Skojev. München 1989. Vor Erwin Panofsky macht Florenskij auf die Konventionalität der Perspektive aufmerksam. Er unterstreicht die eigene Form der Perspektive in der Ikonenmalerei.

Als Extrem der Gravur kennzeichnet Florenskij die geometrische Zeichnung, von der in Descartes Dioptrique soviel Gebrauch gemacht wird, und die Differentialrechnung. Herman Cohen, Nachfolger Albert Langes in Marburg und Mitbegründer des Neokantianismus, sah in der Differentialrechnung die Grundlage des neuzeitlichen Denkens begründet. Vgl. Herman Cohen, Logik der reinen Erkenntnis. Marburg 1909. S.105 ff. Auch die Nähe der Aussage von Florenskij zu Max Weber und dessen Analyse der Funktion des Protestantismus als Motor der kapitalistischen Entwicklung ist auffällig. Die Gravur reproduziert und gehört somit einer ganz anderen wirtschaftlichen Ordnung an als die Ölmalerei. Bei Florenskij steht die Frage nach

Der Blinde ist also Sehender par excellence. Diese Auszeichnung kommt ihm gleich in mehrfacher Hinsicht zu. Erstens ist er derjenige, der die einzig wesentliche Qualität des Ausgedehnten intuitiv wahrnimmt. Descartes formuliert: "on pourrait quasi dire qu'ils voient"⁴⁸¹, und Marion erläutert der Blinde sehe: "ce qu'il y a à voir dans la vision".⁴⁸² Innerhalb seiner Wahrnehmung vereint er die Substanz des Ausgedehnten mit der erkennenden Substanz, ohne einen Spalt übrigzulassen, den es zu schließen gälte. Dieses Sehen ist ein Tasten. Zweitens gilt für ihn: Er ist nicht angewiesen auf die Ähnlichkeit, die, wie gezeigt, in der Definition der Figuration, der geregelten Unähnlichkeit, weichen muss.

Die entsprechende Regelung für die Darstellung ist die Geometrie der Perspektive. Die Figuration macht das Wahrzunehmende intelligible.

Marion, dem daran gelegen ist, Descartes' Philosophie und vor allem seine Wahrnehmungstheorie im Licht der Äußerungen über die "vérités éternelles" von 1630 zu erklären, um darzulegen, wie der moderne Rationalismus in theologischen Problemen der Scholastik wurzelt und wie die rigorose Gründung der mathematischen Wahrheiten in Gott zum Fundament der Mathematisierbarkeit der Welt in den Wissenschaften wird, geht noch einen Schritt weiter. In seiner Interpretation wird aus der Figuration als Intelligibilitätsprinzip für Empfindungen eine Figuration, die von der Natur geschaffen ist. Das bedeutet aus der menschlichen Fähigkeit zu verstehen wird eine natürliche Vermittlung. Aus der Figuration die Defiguration. "Non seulement la figuration du modèle intelligible devient processus physique, non seulement l'homme en subit l'efficiencia au lieu d'en produire l'intelligibilité, mais la figuration s'inverse en défiguration".⁴⁸³ In beiden Fällen ist es die Geometrie, welche die Gesetzmäßigkeit für die Figuration sowie für die Defiguration sicherstellt. Figuration steht für Wissenschaft, wie Defiguration für Natur steht. Im Falle der Defiguration ist es laut Marion die "géométrie naturelle".⁴⁸⁴

dem Unterschied zwischen Katholizismus, Orthodoxie und Protestantismus keineswegs im Mittelpunkt seiner Betrachtungen über die Ikone. Dennoch ist der Hinweis des "mit der Hand Denkens" in bezug auf die Diskussion um den Maluntergrund von Bedeutung. Beschreibt er doch die Veränderung von "ontologischer Geistigkeit" zu "phänomenaler Sinnlichkeit" und Nichtontologie, wie es im obigen Zitat heißt. Er weist eindeutig auf die Beziehung des Sinnes der Taktilität auf gesellschaftlich geprägte Veränderungen hin. Außerdem trennt er Denken nicht von der Beziehung auf die Sinnlichkeit, wenn er vom "Denken mit der Hand" spricht, vielmehr geht es ihm wie Benjamin um die Veränderung von Wahrnehmung in Krisenzeiten. Der Zusammenhang zu Max Weber besteht insofern, als Weber im zweiten Teil von "Der Geist des Kapitalismus", in dem er die Berufsethik des asketischen Protestantismus expliziert, als eine Folge der protestantischen Prädestinationslehre den Fortfall des kirchlich sakramentalen Heils die völlige "Entzauberung der Welt" beschreibt, in der alle magischen Mittel verworfen werden, die Hand in Hand mit einer Abwendung von der "Sinnenkultur" geht. Vgl., hierzu: Max Weber, Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung. Hrsg. Johannes Winkelmann 8. Aufl. 1991. S. 123 ff.

⁴⁸¹ Descartes AT. Bd. VI. S. 84.

⁴⁸² J. L. Marion, a. a. O. S. 248.

⁴⁸³ Ebd., S. 252. Diese Umbruchstelle in der Argumentation von Marion bleibt unklar, trotzdem wurde sie mitaufgenommen, um anzudeuten, wie aus dieser Wahrnehmungslehre schließlich die mathesis universalis hervorgeht, und wie sich so der Code der Natur mit dem Code der Wissenschaft überschneidet. Marion zitiert hierzu einen Satz aus den "Principes de la Philosophie" AT. Bd. IX. § 203: "...toutes les choses qui sont artificielles sont avec cela naturelles." Vgl. S. 252 ff.

⁴⁸⁴ Marion interpretiert den Code hier in einem semiotischen Sinne. Der Code ist es, welcher die Information trotz einer "Dissemblance" übermitteln kann. Siehe J. L. Marion, a. a. O. S. 258.

Dieser Interpretation, die das Sensible mit der Figur durch einen Code vereint und in der auch der Weg von der Figur zum Sensiblen der Empfindung über einen Code vermittelt ist, führt auf die oben dargestellte Abbildung zurück, an der die Redundanz des Descarteschen Homunkulus exemplifiziert wurde. Marion verdeutlicht an der Figur des toten Auges, in das ein Betrachter hineinspäht, den Vorgang der Figuration. Auch er weist auf die mögliche Redundanz hin, wenn er die Faszination der (De-) Figuration damit erklärt, dass das Unmittelbare, Augenblickliche in der Meditation der Interpretation genichtet wird. "L'étrange fascination de la (dé)-figuration tient, peut-être, en un seul point: L'aliénation de l'immédiat à la méditation qui l'interprète; car cette aliénation interprétative, sitôt une fois effectuée, peut toujours se répéter ou laisser soupçonner sa reproduction à l'infini, en des codes de codes, de figurations de figurations, où l'information disparaît, à jamais renvoyée vers une instance supérieure."⁴⁸⁵ Die von Descartes dargestellte Figur sieht durch das tote Auge, das seine Kraft zur Figuration verloren hat, die Ausgangsfigur auf der Retina und in seinem Auge defiguriert sich die Figur schließlich zu einer Empfindung. Wie oben gesehen, hat dieser Vorgang kein vorausgesetztes Ende, da Sehen eben auch immer Sehen des Sehens des Sehens... ist

"Du sensible à la figure, le monde n'a de cesse de s'adonner à l'interprétation, de se distendre et de s'aliéner. C'est au sein de cette aliénation qu'il faut, désormais, penser, et trouver au savoir un fondement."⁴⁸⁶ Für Marion ist diese Grundlage bei Descartes Setzung der "vérités éternelles". Dieses Diktum führt zu einer Fundierung der Interpretationskette in etwas Unbedingtem, was außerhalb dieser Redundanz liegt, die "instance supérieure", in der er mit Descartes auch das wissenschaftliche Weltbild der Moderne, wie in einer kardanischen Aufhängung, gelagert sieht. Descartes ist nach Marion nicht ein mechanistischer Denker, der sich ganz auf die Geometrie als Regel der Mechanisierung von Welt bezieht, sondern er ist ein Denker, für den Geometrie ein Zeichenprozess ist, der Weltverständnis regelt, und zwar über die beschriebenen Vorgänge der Figuration und der Defiguration.

Während in der mechanistischen Interpretation Descartes' Denken als ein von der Fundierung auf Gott unabhängiges dargestellt wird, in der Gott nur noch als eine Legitimierungsfunktion für den bedrohten Autor auftaucht, ist Gott für Marion entscheidendes Prinzip der Descarteschen Metaphysik.⁴⁸⁷

Die Legitimierungsfunktion Gott, eine Maske hinter der sich Descartes versteckt, wurde nicht zuletzt auf den Prozess der Kirche gegen Galilei zurückgeführt. "Monsieur Descartes a

⁴⁸⁵ Ebd., S. 263.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Jean Luc Nancy ist der Meinung, Gott habe in dem "Discours de la méthode" die Funktion, Descartes als Maske zu dienen. Descartes legt den Discours an wie eine Schrift über Malerei, in der das Selbstbildnis wichtigstes Motiv ist. Indem Descartes vor sein Porträt tritt, prüft er nicht die Ähnlichkeit, sondern seine Existenz. Das gleiche gilt für den Leser. Genauso funktioniert der Gottesbeweis bei Descartes wie ein Blick auf ein Porträt, Gott existiert, da ich die Idee von ihm in mir sehe. Vgl. J.L. Nancy, *Larvatus pro deo*. In: Bohn, *Bildlichkeit*. Frankfurt am Main 1990. S. 473.

toujours craint d'être noté par l'Eglise, et on lui voit prendre des précautions qui vont jusqu'à l'excès."⁴⁸⁸

Worauf es bei den dargestellten Positionen ankommt, ist die Stellung des Blinden innerhalb der Lehre von der Wahrnehmung und damit die Beziehung der visuellen Wahrnehmung zur haptischen, taktilen Wahrnehmung. In der Marions Argumentation wird der taktile Sinn und mit ihm das Beispiel des Blinden an die Grundstruktur von Descartes' Ontologie angeschlossen. *Res extensa* und *res cogitans* sind zwangsläufig nur über Bewegung und Bewegung nur über Oberfläche vermittelbar. Descartes sucht so, den Dualismus von Innen und Außen zu umgehen und eine Osmose des Ausgedehnten und des Erkennenden herzustellen.

Oberfläche stimmt, wie Marion zeigt, mit der Gestalt oder Figur überein. Descartes macht diese Übereinstimmung an der Gravur klar. Mit einer Oberfläche und Linien lässt sich eine "indefinité de diverses qualités" darstellen.⁴⁸⁹ Diese Qualitäten erscheinen dadurch, dass nur die Ähnlichkeiten der Figur des dargestellten Körpers, geregelt durch die Gesetze der Perspektive, auf der Oberfläche repräsentiert sind. Eine Figur kann eine Vielzahl von Qualitäten und Empfindungen darstellen. In der Figuration werden diese zusammengefasst, und die Diversifizität des Sichtbaren wird in Beispielen gebündelt und einheitlich verständlich.⁴⁹⁰ Der Blinde ist derjenige, der die Figuren des Sehens am besten versteht, da sie ihm einzig Bewegungen sind. Diese Bewegungen sind ihm keine Empfindungen, die einer Übersetzung bedürften, sondern er hat direkt Zugang zu den intelligiblen Figuren und sieht deshalb noch vor dem Sehenden. Er ist also zum einen ein allgemeines Beispiel für den Vorgang der Figuration, da er ihn automatisch ausführt, und in dieser Beispielfunktion vermittelt er die Möglichkeit der Umsetzung von Sinnesdaten in Bewusstseinsdaten. Andererseits ist der Blinde als einzelnes Wesen Sehender par excellence und somit dem sehenden Menschen in gewisser Weise überlegen. Aus seiner Beispielfunktion geht er als ein Vorbild hervor.

⁴⁸⁸ Bossuet z. n. Léon Chestov, *Sur la balance de Job. Pérégrinations à travers les âmes*. Trad. par Boris de Schloezer. Paris 1971. S. 245. Siehe dazu auch Alexandre Koyré *Der Descartes' Lavatus prodeo* als Vorkehrung beschreibt. "L'aventure de Galilei est encore toute récente; et Descartes n'a nulle envie de la voir se renouveler à ses dépens." Auch den autobiographischen Aufbau des *Discours de la méthode* sieht er durch diese Vorsicht gerechtfertigt. "La science nouvelle, cette science dont les essais nous rapportent des échantillons, ne se contente pas de chasser l'homme, et la terre, du centre du cosmos: ce cosmos, elle le brise, le détruit, l'annihile en ouvrant à sa place l'immensité sans bornes de l'espace illimité; et quant à la méthode, entreprise de révision systématique et critique de toutes nos idées, qui toutes sont appelées par elle à se justifier devant le tribunal de la raison, Descartes a beau vouloir-très sincèrement, sans doute,-en restreindre la portée, a beau nous assurer qu'il n'a jamais voulu faire autre chose que reformer ses idées à lui, il ne peut pas ne pas rendre compte qu'il vient de mettre au point la plus formidable machine de guerre - guerre contre l'autorité et la tradition - que l'homme ait jamais possédée." Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon suivi de entretiens sur Descartes*. Paris 1962. S. 172/173.

⁴⁸⁹ Z.n. Marion, a. a. O. S. 249. Descartes, *Dioptrique AT*. Bd. VI. S. 113. Wie Marion angibt, kommt dieses Beispiel auch in den "*Principes de la philosophie*" vor. AT. Bd. IX. § 197.

⁴⁹⁰ Vgl. Marion, a. a. O. S. 247.

Der Blinde folgt als Exempel der Wahrnehmung durch Bewegung der "Geometrie naturelle" und bleibt so im Bereich der physikalischen Gesetzmäßigkeiten. Gleichzeitig muss dieses Wahrnehmungsmodell zu Descartes' Versuch, durch die "vérités éternelles" Wissenschaft in Gott zu verankern, in Beziehung gesetzt werden. Der Blinde wird in seiner Funktion des Beispiels zum paradigmatischen Sehenden und zum Seher. Seine physiologische Fehlfunktion lässt ihn die physikalische Basis der Wahrnehmung, in der Bewegung direkt zugänglich ist, intuitiv erfassen. Außerdem wird der Blinde als Bild benutzt, dessen Anklänge bis in den Mythos zurückreichen, zum Blinden als Seher. Ist die Interpretation der Wahrnehmungslehre richtig, und gilt, dass die mathematischen Gesetze für Descartes von Gott sind, dann wird der Blinde zum Seher.



Abb. Nr. 6 Descartes Dioptrique

Tiresias sieht nicht mehr die Zukunft voraus und kennt die göttliche Fügung. Er erklärt Welt, lässt sie in klarerem Licht erscheinen, das er nicht sieht. Physik und Mechanik als Lehre der Bewegung und Wahrnehmungslehre, wird durch die Doppeldeutigkeit des Blinden, als sehendem Blinden und blindem Seher, zurückbezogen auf Gott als Wesen sub specie aeternis, dem nicht die mathematischen Wahrheiten vorausgehen, der sie vielmehr hervorbringt.

In einer Abbildung von 1664 aus dem "Tractatus de homine" von Descartes wird neben dem Blinden, der mit zwei Stöcken die Entfernung zu einem Gegenstand schätzt, ein Augenpaar gezeigt, in das von einem Objekt zwei Strahlen einfallen. Der Abstand des Objektes wird beim Blinden und bei den Augen von dem Winkel der zueinanderstehenden Stöcke oder Linien abgeleitet. In der Darstellung werden beide Beispiele durch die mathematische Berechnung der Entfernung mittels des Winkels eines gleichschenkligen Dreiecks in eine analoge Beziehung gesetzt. Das Dreieck der Stöcke wiederholt sich im Winkel, der in das Augenpaar fallenden Strahlen. Die entstehende geometrische Figur, weist beide Vorgänge als gleich aus. Die Dreiecke sind gleiche geometrische Figuren gleicher Eigenschaften. Das durch die Stöcke und die Sehstrahlen entstehende Dreieck ist auch

insofern gleich, als beide als eine Ebene der Taktilität dargestellt werden. Beide beziehen sich auf die Bewegung, welche die Sinnesdaten vermitteln. Das mathematische Beispiel bedeutet eine einheitliche Ordnung für Seh- und Tastsinn. Die geometrische Zeichnung in der Abbildung reproduziert den ontologischen Kausalzusammenhang.

Das Homunkulusargument weist eine Ambivalenz auf. Die Augen im Kopf stehen für die Funktion der visuellen Wahrnehmung. Aber da Descartes die visuelle Wahrnehmung kausal an die Bewegungswahrnehmung anschließt, muss das Augenpaar im Gehirn ebenso wie die Augen im Kopf mit der Tastwahrnehmung ausgestattet sein. Der regressus ad infinitum seines Homunkulusarguments ließe sich nur aufheben, wenn das bildersehende Double im Kopf blind wäre. Das Augenpaar im Kopf müßte als ein rein taktiler Rezeptor betrachtet werden, der die Bewegungen des Lichts an das Gehirn weiterleitet. Erst dann spiegeln sich die Augen nicht mehr wie in zwei Spiegeln bis ins Unendliche.

Dient das Homunkulusargument Descartes ausschließlich für die Vermittlung des physikalisch-biologischen Aspektes der visuellen Wahrnehmung, so hat es doch Folgen für den ontologischen Status der Abbildung bis hin zur Fotografie. Das fotografische Bild wird definiert als der Höhepunkt einer Entwicklung in der Kunst und in der Philosophie, die Ähnlichkeit als wichtigsten Parameter postuliert.⁴⁹¹ Sie liefert die Bilder, welche Descartes' Homunkulus sieht. In ihr wird die Beziehung zwischen Mensch und kultureller Abbildung von Natur zu einer Selbstreferenz, da das Realitätsprinzip automatisch auf die technische Reproduktion angewendet wird. Wir sehen, wie wir sehen, weil wir uns beim Sehen zusehen.⁴⁹² Die Vervielfältigung des Beobachters im Subjekt, der Sehende, der sich sieht,

⁴⁹¹ Rudolf Arnheim nennt für die Wichtigkeit der Fotografie die Naturtreue, welche wiederum auf der Ähnlichkeit basiert. "Die Fotografie konnte die Zivilisation des Westens deshalb so gründlich durchdringen, weil sie die radikalste Offenbarung einer Tendenz ermöglichte, die mit der Hinwendung zur Naturtreue in Kunst und Wissenschaft der Renaissance einsetzte und in der impressionistischen Vorstellung vom wechselhaften, flüchtigen 'Fluß des Lebens' ihren Höhepunkt fand." Rudolf Arnheim, *Die ungeformte Melancholie*. In: Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art 1966*. Übersetzt von Hans Hermann. Zur Psychologie der Kunst. Köln 1977. S. 152. Gombrich vertritt in der Diskussion um die Perspektive mit Nelson Goodman einen Standpunkt, der Ähnlichkeit in Form von natürlicher Ähnlichkeit als einen Verhaltensauslöser betrachtet, der einer biologischen Disposition näher liegt als andere Möglichkeiten, während Goodman Perspektive als ein konventionelles Funktionssystem sieht. Gombrich spricht weiterhin von einem negativen Augenzeugenprinzip, das alles was von einem bestimmten Standpunkt aus nicht sichtbar ist, ausgrenzt und es "lässt uns empfinden, was wir damals - physisch und emotionell- erlebt hätten, wären wie dabeigewesen." E.H. Gombrich, *The Image and the Eye*. Oxford 1982. Übersetzt von Lisbeth Gombrich. *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984. S. 249. Vgl. auch ders., *The "What" and the "How", Perspectival Representation and the Phenomenal World*. In: *Logic and Art. Essays in Honour of Nelson Goodman*. Ed. by Richard Rudner and Israel Scheffer. Indianapolis. New York 1972. S. 137 ff.

⁴⁹² Vgl., dazu auch Jean Luc Nancy, *Lavatus pro Deo*. In: Volker Bohn, Hrsg., *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main. 1990. S. 468 ff. Jean Luc Nancy schuldet meine Arbeit den *Topos des toten Auges*. (siehe aber auch Crombie und Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983. S. 36. Auch Alpers benutzt für die Beschreibung der Deanthropomorphisierung den Terminus "dead eye"). Nancy konstatiert, wie im Sehen durch das tote Auge, "dass Sehen das Sehen des Weltgemäldes ist". S. 475. Auch bei Nancy ist das Sehen konstitutiv für das "Cogito". Sehen aber im Sinne des "videor", des scheinbaren Sehens. Er bezieht sich allerdings nicht auf eine Zeichenprozess wie Marion. Weltwahrnehmung wird bei Nancy Wahrnehmung des Weltbildes, wobei sich Bild auf bildliche Darstellung und Perspektive bezieht. Der Blinde hat bei Nancy eine völlig andere Position als in der hier dargestellten Position und als bei Jean Luc Marion. Auch er sieht Blindheit als "unentbehrliche Möglichkeitsbedingung"

projiziert sich nach außen in den technischen Apparat. Damit scheint der Regreß durchbrochen. Im Foto ist ein technisches Bild der Ähnlichkeit entstanden durch mechanische Übertragung ebenso wie der Homunkulus es sieht. Das Magische an der Fotografie ist damit: der Mensch tritt im Foto seinem eigenen Sehen gegenüber.⁴⁹³ Er tritt in das Auge ein, um dem Homunkulus in die Augen zu schauen. Dieser Blick ist die Seinsbestätigung durch Fotografie, ihr Beweischarakter. Sie beweist nicht die äußere Welt der Objekte, die sie ablichtet, sie beweist die mechanische Funktion der Wahrnehmung als Sehen des Sehens.

Die Fotografie als ein "ca a été" zu definieren, als Spur oder Abdruck, verfehlt deshalb den Kern der Apparatur. Der mechanische Apparat bezeugt nicht das Gewesensein eines Objektes zu einem bestimmten Zeitpunkt, an dem es unter einem bestimmten Blickwinkel durch den Blick und Apparat eines Fotografen aufgezeichnet wurde, bezeugt wird ausschließlich das Sehen des Sehens des Sehens... Descartes' Bild soll die Funktion des Auges verdeutlichen und erklären. Die Illustration bezieht sich dabei auf die Beschreibung, wie in einem hinten geöffneten Auge das Bild der Welt vom Beobachter zu sehen ist. Die Schnittstelle des Auges wird geöffnet, um der Frage des Innen und Außen auf die Spur zu kommen. Das Auge ist das erste Glied in der Vermittlung von res extensa und res cogitans. Descartes setzt ihm ein weiteres Auge ein. Es ist eine Ambivalenz von Sehen und Nicht-Sehen, die installiert wird, die dazu führt, dass letztlich das Nicht-Sehen, das tote Auge, den Prozess des Sehens exemplifiziert und expliziert. Der gleiche Bezug von Sehen und Nicht-Sehen liegt auch der Fotografie zugrunde.

Die Darstellung von Descartes hat gezeigt, dass seine Position eine Verknüpfung von Taktilität und Visualität als Voraussetzung für die Wahrnehmung hat. Diese Verknüpfung ist eng mit seiner Unterscheidung der zwei Substanzen verbunden. Man kann ihn nicht auf eine Bevorzugung eines dieser Sinnesorgane festlegen. Er erklärt Sehen durch Tasten.

Martin Jay vertritt die These, dass Descartes einen wichtigen Beitrag zur dominanten "oculocentric" ⁴⁹⁴ Strömung der westlichen Philosophie leistete, vor allen Dingen in Frankreich. Diese Einstellung beruht auf der Benutzung des Begriffes des Sehens in zweifacher Bedeutung. Seit Platon gibt es Sehen als Perzeption der Außenwelt und Sehen als Sehen vor einem inneren Auge. ⁴⁹⁵

des Sehens, aber der Blick sieht nicht und das scheinbare Sehen fundiert das "Cogito". Somit ist es wiederum der Blinde, der zu Sehen scheint, der die zentrale Rolle der Begründung einnimmt. Vgl. S. 475.

⁴⁹³ Dies „Dem-eigenen-Sehen-Gegenübertreten“ spielt sich keinesfalls auf der Ebene des eigenen Ichs als Ego ab. Das Eigene des Sehens, das sich im Foto sieht, ist ein entfremdetes, allgemeines und technisches Eigenes. Es ist entfremdet, weil es nicht das eigene Spiegelbild ist, sondern das allgemeine Funktionieren des Sehens in der Negation der Analogie zum Apparat. D. h. die Verknüpfung von Sehen und Tasten, die den Homunkulus als unendlichen Regreß beendet, liegt auch dem Sehen der Fotografie zugrunde.

⁴⁹⁴ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth - Century Thought*. Berkely, L.A., London 1994. S. 80.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 27 ff. "For vision could be constructed as either the allegedly pure sight of perfect and immobile forms with the 'eye of the mind' or as the impure but immediatly experienced sight of the actual two eyes,

Jay bemerkt zwar die Stellen, an denen Descartes Sehen dem Tasten analog setzt, und analysiert auch richtig, dass Descartes seiner eigenen Methode im "Discours" nur bedingt folgt und in Analogien und Beispielen denkt, anstatt eine *mathesis universalis* zur Anwendung zu bringen; er erkennt aber nicht die ontologische Wichtigkeit des Tastens in Descartes' System. Er nimmt Descartes' frühe Unterscheidung zwischen primären und sekundären Qualitäten, um in einem weiteren Beispiel des Blinden das schon skizzierte Problem der "natural geometry" anzuführen.

Wie oben gezeigt, macht auch Marion auf das Paradox der "géométrie naturelle" aufmerksam, aber er löst es auf, indem er erläutert, wie die "géométrie naturelle" die Erweiterung des Beispiels der Gravur ist, in der das Gesetz der Abbildung die Perspektive ist, die hier von Descartes auf die "géométrie naturelle" ausgedehnt wird. Sie funktioniert als Code oder Zeichensystem.⁴⁹⁶

Jay führt die Interpretation Descartes' in Beziehung auf Zeichensysteme an, die in letzter Zeit entwickelt wurden, wendet sie aber nicht auf die "géométrie naturelle" an. Seiner gesamten Argumentation laufen die Zeicheninterpretationen zuwider. Descartes steht in einer Interpretation einer Philosophie der Sprache als Zeichensystem näher und entfernt sich von einer Theorie der bildhaften Ähnlichkeit, wie Jay selbst erkennt.⁴⁹⁷ Trotzdem besteht Jay darauf, dass Descartes die "ocularcentric" in der Philosophie begründete und somit der positive Vorläufer ihrer Verneinung im 20. Jahrhundert ist. Er versucht einen Zustand der Fixierung auf die Visualität zu postulieren und in der philosophischen Entwicklung nachzuweisen. Für Descartes gelingt ihm dieser Nachweis jedoch nicht hinreichend.

Wichtig wäre zu zeigen, warum die Zentrierung auf die Visualität so eine entscheidende Rolle spielt und welches Problem hinter dem Sehen, in der von ihm beschriebenen Zweigeteiltheit, verborgen liegt. Denn die häufige doppelte Anwendung des Sehens in der Philosophie ist nicht zu bestreiten. Es gelingt ihm nicht, die Hierarchie der Sinne auf eine Grundlage zu bringen, die ihre Ordnung erklärt. Wenn man wie Jay davon ausgeht, es gäbe zwei unterschiedliche Benutzungen des Begriffes Sehen, muss man ihre unterschiedliche Rolle beschreiben.

Anhand des Attributes der Ausdehnung des Wachses stellt Descartes dar, dass selbst das einzelne Stück Wachs nur durch eine "inspection de l'esprit", die "claire et distincte" sein soll, erfaßt werden kann. Diese "inspection" nennt er "perception" und unterscheidet sie tatsächlich

when one of these alternatives was under attack, the other could be raised in its place. In the either case, something called vision could still be accounted the noblest of the senses. As we will note in the case of Cartesian Philosophy it was precisely this creative ambiguity that lay at the origins of modern ocularcentricism." S.29 Jay diskutiert lange, ob in der griechischen Antike der visuelle Sinn an erster Stelle der Rangordnung der Sinne stand und bezieht sich für seine Diskussion auf viele Titel. Er kann aber die Frage nicht definitiv entscheiden. Siehe vor allem Hans Jonas, *The Nobility of sight, A Study in the Phenomenology of the Senses*. In: *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*. Chicago 1982. Und William M. Ivins, Jr. *Art and Geometry, A Study in Space intuitions*. Cambridge Mass. 1946.

⁴⁹⁶ Vgl. Jean Luc Marion, a. a. O. S. 254.

⁴⁹⁷ Vgl., Martin Jay, a. a. O. S. 80.

von der "vision" aber auch vom "attouchement" und von der "imagination".⁴⁹⁸ Danach schreitet er im Zweifel weiter vor und stellt sowohl das Verständnis von "perception" in Frage als auch die "inspection". Er unterscheidet nicht mehr zwischen "lorsque je vois" und "lorsque je pense voir", um auf den kleinsten gemeinsamen Nenner des Denkens zu kommen. Diese Verdoppelung des Sehens durch das Denken führt ihn schließlich zum ersten Prinzip der Philosophie.⁴⁹⁹ Sie ist gleichzeitig Grundlage für das Ich, als rein denkende Substanz, die nicht von den durch den Körper vermittelten Sinneswahrnehmungen abhängig ist.⁵⁰⁰

Dieses denkende Ich ist evident und sicher. Auch vom nicht sehenden Ich gilt, dass es denkt. Descartes entwickelt also nicht zwei unterschiedliche Arten der Benutzung des Begriffes des Sehens, denn von diesem denkenden Ich gilt nichts anderes, als dass es denkt; keine inhaltliche Bestimmung des Wie oder Was des Denkens, sondern reine Form, reiner Akt. Die abstrakteste und leerste Aussage wird Scharnier der Philosophie, "ego sum res cogitans"⁵⁰¹, "je suis une chose qui pense"⁵⁰².

Es ist weiterhin nicht nur das Sehen, das in Frage gestellt wird und dem Irrtum unterliegt. Das gleiche gilt für alle Perzeptionen. Der Blinde, der in der "Dioptrique" als Analogie zur Verdeutlichung des Sehvorgangs dient, taucht auch an dieser Textstelle des Übergangs vom "ich sehe" zum "ich denke ich sehe" auf. Einerseits unterstützt das die wesentliche Funktion des Blinden in der Explikation des Sehens, andererseits verdeutlicht es Descartes' Vorgehen.

Descartes' umfassender Zweifel, sein "de omnibus dubitandum", führte ihn bis zu der Negierung des Körpers.⁵⁰³ Dabei ist es sowohl der eigene Körper als auch der Körper des anderen, der dem Zweifel zum Opfer fällt. Aus der Negation des Körpers folgt, dass Wahrnehmung als "claire et distincte" Präsentation vor dem Geist oder als "une inspection de l'esprit" konzipiert wird. Diese Konzeption der Wahrnehmung als klare und distinkte Präsentation verweist immer wieder auf die abstrakte Aussage über das Cogito. Die Wahrnehmung oder das Denken über die Wahrnehmung können sich zwar täuschen, immer aber bestätigen sie das Ich als existierendes. "Car il se peut faire que ce que je vois ne soit pas en effet de la cire; il peut aussi arriver que je n'aie pas même des yeux pour voir aucune chose; mais il ne se peut pas faire que lorsque je vois, ou (ce que je ne distingue plus) lorsque je pense voir, que moi qui pense ne sois quelque chose."⁵⁰⁴ Die Aussage Descartes über das

⁴⁹⁸ Ebd. S. 24.

⁴⁹⁹ Ebd. Bd. VI. S. 32.

⁵⁰⁰ Ebd. S. 33. Im "Discours de la méthode" faßt Descartes das Denken als Grundlage wie folgt: "...et au contraire de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres chose, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais: au lieu que j'eusse seulement cessé de penser encore que tout le reste de ce que j'avais jamais imaginé eût été vrai, je n'avais aucune raison de croire que j'eusse été: je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle." AT. Bd. VI. S. 33.

⁵⁰¹ Descartes, Meditationes AT. Bd. VII. S. 35.

⁵⁰² Ebd. Bd. IX. S. 27.

⁵⁰³ Descartes, Meditationes AT. Bd. IX. S. 21.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 25.

Stück Wachs gilt für alle Dinge; sie bestätigen immer ego ipse cogitans, das Sein des denkenden Selbst.

Für diesen Prozess der Seinsbestätigung sind keine Augen notwendig. Der Blinde, der nicht von seiner Augenlosigkeit weiß, wie derjenige, der falsch über die durch die Augen aufgenommenen Wahrnehmungen nachdenkt, haben als kleinsten gemeinsamen Nenner das Denken.

Descartes unterzieht sich einer Art Klausur, er blendet sich selbst, um die Grundlage seiner Philosophie zu errichten. Diese Negation des Körpers schaltet ihn als nicht zweifelsfrei aus, und in der philosophischen Operation der vorgestellten Blendung unterliegt der Körper einer imaginären Verfügbarkeit. Die Operation und die Verfügbarkeit des Körpers lassen sich im Molyneuxproblem wiederfinden.

Zur Erklärung der Funktion des Sehens als Wahrnehmung zieht Descartes den Blinden heran. Durch seine Darstellung kommt es zu einer merkwürdigen Ambivalenz für die Funktion des Sehens. Das Sehen legt über Jahrhunderte inhärente metaphysische Konnotationen wie einen Mantel ab. Diese Konnotationen beruhen auf der Vermittlung des Sehprozesses durch das Licht. Das Licht steht aber sowohl in der Antike als auch in der christlichen Tradition als Übermittler der Transzendenz Gottes. Es dient der Ankündigung des Reiches Gottes und lässt sich fast als eine Gott eigene Potenz beschreiben. Erwin Panofsky charakterisiert als eine der wichtigen Manifestationen dieser Lichtmetaphysik die Texte von Dionysius-Pseudo-Areopagita, die von Johannes Scotus übersetzt wurden und einen maßgeblichen Einfluss auf den Abt Suger von St. Denis den wichtigsten Gegenspieler der Zisterzienser hatten.⁵⁰⁵ Die Lichtmetaphysik Areopagitas stand unter dem Einfluss der Neuplatoniker. Gott wurde als "Vater der Lichte" bezeichnet, Christus als das "erste Strahlen". Sinnliche Wahrnehmung erfährt in dieser Theorie eine Aufwertung, da der Unterschied zwischen dem reinsten Sein und der einfachen Materie nur ein quantitativer und kein qualitativer ist, selbst Materie partizipiert am reinen Sein Gottes. Es gibt eine Hierarchie, in der man aufsteigen kann von der materiellen Welt zur immateriellen Welt. Dieser Aufstieg wird von Scotus und Pseudo-Areopagita als anagogischer Zugang benannt.⁵⁰⁶

Der anagogische Zugang zu Gott lässt sich folgendermaßen beschreiben: "Unser Geist kann sich zu dem, was nicht materiell ist, nur durch 'Handreichung' dessen erheben was materiell ist (materiali manuductione)... Jede Kreatur sei sie sichtbar oder unsichtbar, ist ein Licht, vom Vater aller Dinge ins Dasein gerufen ... Dieses Stück Stein oder jenes Holzstück

⁵⁰⁵ Vgl., Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. a. a. O. S. 125-166. Es geht Panofsky nicht um die ausführliche Darstellung der Lichtmetaphysik Areopagitas, sie interessiert ihn nur insofern sie Einfluss auf die Position von Abt Suger und dessen Apologie der materiellen Schönheit und des schmückenden Reichtums hat.

⁵⁰⁶ Vgl. S.147.

ist ein Licht für mich ...denn ich nehme wahr , das es gut und schön ist."⁵⁰⁷ Die Vernunft leitet nun zur Ursache dieser Lichter. "Das überwesentliche Schöne heißt aber Schönheit, weil von ihm jedem Wesen nach seiner Eigenart Schönheit mitgeteilt wird, weil es Ursache der harmonischen Ordnung und des Glanzes aller Dinge ist, sofern es nach Art des Lichtes in alle Wesen seine Schönheit bewirkende Mitteilung des Strahlenquells hineinblitzt, weil es alles zu sich ruft (weshalb auch sein Name Kallos (Schönheit; kaléo=ich rufe) und weil es alles in allem in ein und dasselbe zusammenführt."⁵⁰⁸ Das ganze Universum setzt sich aus Lichtquellen zu einem Licht zusammen. Kunstwerke, aber auch die einfachen Dinge sind Vermittler zwischen der Materie und Gott, der Mensch wird an die Hand genommen und von den Dingen zu Gott geführt.⁵⁰⁹

Durch die Aufnahme des antiken Gleichnisses des Blinden grenzt Descartes nun die mittelalterliche Transzendenz als Motiv des Sehens aus. Im Gegensatz zu Kepler, der den Teil des Sehens, der hinter dem Auge stattfindet, nicht untersucht und in den Bereich des Wunders verweist, ist es dieser Bereich, der Descartes der Klärung bedürftig erscheint.

Möglich ist eine solche Erklärung nur mit einem Modell, innerhalb dessen es zu keinen Brüchen kommt. Auch die innere Logik seiner Metaphysik veranlaßt Descartes, sein Augenmerk für das Sehen auf die Hand zu lenken. Das Sehen zieht den Mantel des Blinden an. Es lässt sich von den Gegenständen an die Hand nehmen.

Dabei lösen zwei Mythen einander ab.⁵¹⁰ Das Sehen amalgamiert sich dem antiken Verständnis des Blinden als Seher. Das Tasten des Blinden mit dem Stock und die mechanische Wahrnehmung, der vom Ende des Stockes ausgehenden Vibrationen, wird mit der Erregung des Auges durch die Lichtstrahlen gleichgesetzt. Die Retina empfängt wie die Hand Erregungen, die sich mechanisch durch die Nerven bis ins Gehirn fortsetzen.⁵¹¹

⁵⁰⁷ Ebd., S.146.

⁵⁰⁸ Dionysius Pseudo Areopagita, De divinis nominibus. IV 7. Zitiert nach: Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Neuausgabe Köln 1982. S. 164.

⁵⁰⁹ Siehe auch ebd., S. 28. Assunto stellt fest das die gebräuchliche Metapher, die des vom Gegenstand an die Hand genommen werdens war, die eine Umkehrung des neuzeitlichen subjektiven ästhetischen Empfindens ist.

⁵¹⁰ Blindheit im griechischen "Ate" hat viele Bedeutungen, die in verschiedenen Kontexten jeweils wechseln. Gewöhnlich geht es nicht um physikalische Blindheit, sondern um Verblendung, also einen Zustand, mit dem eine innere Veränderung des Bewusstseins bezeichnet wird. Siehe Richard E. Doyle, Ate, its Use and Meaning. A Study in the Greek poetic Tradition from Homer to Euripides. New York 1984. Doyle untersucht die verschiedenen Arten der Benutzung des Wortes "Ate". Bei Homer bedeutet Ate Blindheit im weiteren Sinne der Verblendung, an einer Stelle auch spezifisch physikalische Blindheit. Der Terminus für Blindheit ist in der archaischen lyrischen Poesie in überwältigender Anzahl vorhanden. In der Tragödie bei Aischylos und Euripides kommen zu der Bedeutung eines subjektiven mentalen Zustands von Blindheit als Verblendung und Wahnsinn, die Bedeutung eines objektiven Zustands von "Ate" als Ruin, Katastrophe und Unglück. Der Begriff taucht oft im Zusammenhang mit dem Thema Freiheit und Verantwortung auf. Die Problematik Determinismus und Freiheit entwickelte sich in dieser Zeit in der Tragödie. Hauptsächlich ist Ate aber immer ein innerer Bewusstseinszustand: "a temporary clouding or bewildering of the normal consciousness. It is in fact a partial and temporary insanity; and like all insanity it is ascribed not to physiological or psychological cause but to an external daemonic agency." S.7.

⁵¹¹ Schon die antike Optik kannte den Vergleich des Blinden mit dem Stock und des Sehenden. Gérard Simon, a. a. O. "...pour Chrysippe, le mélange de pneuma visuel et d'air éclairé sert à l'oeil de bâton pour tâter les

Diese Gleichsetzung von Visualität und Taktilität spielt im weiteren in der Theorie des Sehens eine wichtige Rolle. Descartes antizipiert theoretisch die Taktilisierung des Auges, d.h. die Veränderung der Funktion des Auges im fotografischen und postfotografischen Zeitalter, wie sie im Kapitel über Benjamin als determinierend für das technische Sehen herausgearbeitet wurde.

Eine solche Taktilisierung ließe sich im Sinne Diderots vergleichen mit einem Blinden, der mit der Haut "sieht", indem man ihm auf die Hand malt, sie als Leinwand, als Spiegel oder als fotografische Oberfläche benutzend. Die Hand wird zum Auge nicht nur für den Nicht-Sehenden, sondern auch für den Sehenden.⁵¹²

4.4 Diderots "Lettre sur les aveugles"

Das Verhältnis von Taktilität und Visualität ändert sich bei Diderot insofern, er Sehen nicht mehr mit dem Tasten erklärt wie Descartes. Vielmehr befragt Diderot Blinde zu ihrer Form des Wahrnehmens und ihres begrifflichen Denkens. Der Blinde wird vom Beispiel zur Person. Auf die Frage, was ein Spiegel sei, erklärt ein Blinder: "Une machine, qui met les choses en relief loin d'elles - mêmes, si elles se trouvent placés convenablement par à elle. C'est comme ma main, qu'il ne faut pas que je pose à côte d'un objet pour le sentir"⁵¹³ Selbst wenn es sich um eine von der literarischen Form des Briefes bestimmte Konstruktion handeln könnte, wird doch eine veränderte Einstellung dem Blinden gegenüber gezeigt.

Begriffe und Sprache sind nach Diderot vom Wahrnehmungsvermögen abhängig. Dieser Abhängigkeit trägt Descartes in seiner Analogie nicht Rechnung. "Descartes, aveugle-né aurait dû, ce me semble, s'applaudir d'une pareille définition."⁵¹⁴ Descartes, blind geboren, hätte, einer solchen Definition applaudieren müssen. Das "Blind - Geboren" kann eine Feststellung oder ein Konjunktiv sein. Diderot nennt Descartes blind geboren aufgrund des Verfahrens des Dubitare, des Anzweifeln alles scheinbar offensichtlich Gegebenen, das ihn zum Cogito führt. Diderot kritisiert den Schritt, der Descartes vom "Sehen" zum "Denken des Sehens" als Tasten führt. Für Diderot ist die Erklärung des Sehens als Tasten eine Definition

obstacles rencontrés. Entre le visible et la vue, parents l'un à l'autre, nulle coupure." Aber der Vergleich wird anders bewertet. Mieux même: dans la mesure où le bâton ne fait pas partie de notre corps, l'analogie qu'il suggère n'est pas encore satisfaisante. On aurait tort de songer seulement à une sorte de prothèse externe et transitoire, médium passif entre le siège de la sensation et l'objet senti, en réalité, la sensation et très souvent décrite par les Anciens comme s'opérant hors de nous, soit à l'endroit même où elle localise le sensible, soit en un lieu intermédiaire." Simon stellt fest, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen den Sehstrahlen der antiken Optik und mittelalterlichen Optik, die als Konus vom menschlichen Auge ausgehen, und den Lichtstrahlen in der modernen Optik besteht, die vom Objekt auf den Menschen kommen.

Bei Ptolomäus wird Wahrnehmung über die Farbe erklärt, die wie der Widerstand für den Tastsinn die visuelle Wahrnehmung vermittelt. Aufgrund dieser Tatsache wird der Sehsinn "une immense palpation à distance". Ebd. S. 99.

⁵¹² Vgl., die von Derrida angeführten Stellen in: Derrida, *Mémoires d'aveugle*. Paris 1990. S. 103. Derrida stellt sie allerdings in einen anderen Zusammenhang, einen eher eschatologisch moralischen.

⁵¹³ Diderot, *Lettre sur les aveugles*. In: *Œuvres philosophiques*. Ed. Paul Vernière. Paris 1964. S. 84.

⁵¹⁴ Ebd.

ex negativo, die ein Phänomen nicht von der geometrischen Darstellung des Phänomens trennt. Sehen wird für Descartes zum Tasten, weil er die geometrische Methode auf die Wahrnehmung überträgt und weil die abstrakte Unterscheidung in zwei Substanzen keine andere Definition zulässt.

Diderot vergleicht Descartes mit dem blinden Mathematikprofessor Saundersen, der in Cambridge Vorlesungen über das Sehen und die Gesetze der Optik hielt. Descartes hat diesem Professor nichts voraus. Saundersen ist in der Lage ein geometrisches Phänomen darzustellen, ohne es visuell erfahren zu haben. Descartes hat somit Saundersen nichts voraus, obwohl er "sehen" kann.

Diderot blendet Descartes doppelt. Er nennt ihn blind. Gleichzeitig ist der blinde Saundersen Descartes auf dem Gebiet der reinen Spekulation überlegen. Diderot konstatiert, dass Blinde die Dinge abstrakter wahrnehmen. Diese Fähigkeit resultiert aus seiner Definition von abstrakt und dem Vorgang der Abstraktion: "...car l'abstraction ne consiste qu'à séparer par la pensée les qualités sensible des corps, ou les unes des autres, ou du corps même qui leur sert de base; et l'erreur naît de cette séparation mal faite, ou faite mal à propos; mal faite, dans les questions métaphysiques; et mal faite à propos, dans les questions physico-mathématiques."⁵¹⁵

Der Grad der Abstraktion folgt aus der Komplexität der Wahrnehmung. Die Abstraktion ist der Komplexität umgekehrt proportional. Da die visuelle Wahrnehmung wesentlich komplexer ist als die haptische Wahrnehmung, ist sie weniger abstrakt. Deshalb ist der blinde Saundersen Descartes überlegen.

Diderot geht noch weiter, er benutzt das Argument des Xenophanes: "Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, madame, qu'il placera l'âme au bouts des doigts, car c'est de là que lui vient ses principales sensations, et toutes ses connaissances."⁵¹⁶ Wenn jemals ein von Geburt an blinder und tauber Philosoph einen Menschen nach der Imitation des Descartes schafft, dann, so versichert Diderot, würde er die Seele an die Fingerspitzen platzieren, denn von diesen kommen ihm die wichtigsten Sensationen und alle Erkenntnisse. Descartes würde den Menschen nach dem Bilde seiner eigenen Vereinfachung schaffen, die das komplexe Phänomen des Sehens auf den einfachen geometrischen Zusammenhang reduziert.

Ein blinder und tauber Philosoph hätte die Seele in die Fingerspitzen gesetzt. Der Satz ließe sich aber auch in Hinsicht auf die Aussage lesen, Descartes sei blind. Descartes schafft dann den Menschen, und er schafft vor allem sich, denn sowohl die "Meditationes" als auch

⁵¹⁵ Ebd. S. 98.

⁵¹⁶ Ebd. S. 97. "Aber wenn die Ochsen und Rosse Hände hätten oder mit ihren Händen malen und Bildwerke vollenden könnten, wie das die Menschen tun, dann würden die Pferde Göttergestalten den Pferden und die Rinder sie den Rindern ähnlich malen und sie würden die Statuen der Götter mit einem solchen Körper meißeln, wie sie jeweils auch selber haben." G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare. Stuttgart, Weimar 1994. Xenophanes von Kolophon. Fragment 169. S. 184.

der "Discours de la méthode" sind stark autobiografisch gefärbt, als ein Wesen, das auf den Tastsinn angewiesen ist und dessen Verständnis von Welt allein von den Wahrnehmungen abhängig ist.

Diderot unterscheidet zwischen numerischen Einheiten (*unités numérique*) und analogen Zeichen (*signes analogues*). Nur wenige Menschen können die Abstraktion in numerischen Einheiten vollziehen, somit scheint sie sich auf die reinen Intelligenzen zu beschränken. Diese Anspielung auf das "Être suprême", welches das Universum, nach einem englischen Physiker, ständig geometrisiert, bezieht sich auf zweierlei: Zum einen auf den göttlichen Verstand (den Kant später den *intellectus archetypus* nennen wird), zum andern lässt sie sich auf Descartes anwenden.

Diderot drückt sein aufklärerisches Misstrauen gegen die descartesche Metaphysik aus. Descartes ist blind, insofern er eine Metaphysik aufbaut, die in ihrer Methode der *mathesis universalis* die Welt geometrisiert.

Diderots Kritik ist aber gleichsam zweiseitig, da sie auch die Diskussion um die "vérités éternelles" miteinbeziehen könnte, indem sie die letzten numerischen Einheiten in Gott gründet. Nur Gott kann die abstrakten numerischen Einheiten benutzen, der Mensch ist auf die analogen Zeichen angewiesen. In der Mathematisierung der Welt durch Descartes kommt es so dazu, dass Descartes sich in die Position des Schöpfers aufschwingt. Der Mensch hingegen ist auf die der Metaphysik ferner liegenden analogen Zeichen angewiesen, die das "entrepôt au commerce mutuel de nos idées"⁵¹⁷ ausmachen. Die analogen Zeichen korrespondieren dem jeweiligen Wahrnehmungssinn. Für die Augen sind es die Buchstaben, für die Ohren sind es die Laute, nur für den Tastsinn fehlen Zeichen, obwohl es eine diesem Sinn eigene Art zu sprechen gibt. Diderot bezieht sich zwar nicht ausdrücklich auf Aristoteles, aber hinter seiner Darstellung verbirgt sich dessen Lehre von den Sinnen, denen jeweils ein bestimmtes Wahrnehmungsobjekt zugeordnet ist.⁵¹⁸ Er transponiert sie auf Zeichen, d.h., es geht ihm nicht um Wahrnehmung von natürlichen Daten, sondern um kulturelle Zeichensysteme.

Das auch Descartes' Wahrnehmungsmodell letztlich auf einer Zeichentheorie beruht, in der die geregelte Unähnlichkeit Wahrnehmung vermittelt, musste Diderot entgegen.

Diderot will Zeichen nutzen, um blind und taub Geborenen die Kommunikation zu ermöglichen, indem in gleichbleibender Weise auf ihre Handflächen gezeichnet wird, um ihnen so Ideen zu vermitteln. In seinem Nachdenken über das Blindsein konterkariert Diderot

⁵¹⁷ Diderot, *Lettre sur les aveugles*. a. a. O. S. 99.

⁵¹⁸ Aristoteles, *De animus*. Buch III 426b. "Jede Wahrnehmung bezieht sich auf ein zugehöriges Wahrnehmbares; sie liegt im Sinnesorgan als Organ und unterscheidet die Verschiedenheit des zugehörigen Wahrnehmbaren, z.B. Weiß und Schwarz das Gesicht, Süß und Bitter der Geschmack und entsprechend verhält es sich mit den übrigen Sinnen".

die seit der Antike geltende Übermacht des visuellen Sinnes. Er macht die Abhängigkeit der Reflexion von der Vorherrschaft des Sehens auf polemische Art und Weise deutlich.

Diderot reproduziert die Abbildung, mit der Descartes seinen Vergleich illustrierte. "Descartes et tous ceux qui sont venus depuis, n'ont pu nous donner d'idées plus nettes de la vision, et ce grand philosophe n'a point eu à cet égard plus d'avantage sur notre aveugle que le peuple qui a des yeux."⁵¹⁹ Diderot wiederholt implizit, Descartes sei blind. Er geht noch weiter und kennzeichnet die gesamte idealistische Philosophie als eine Form der Blindheit, wie Derrida in seinem Ausstellungskatalog in einer Anmerkung schreibt. Der Idealismus, der Condillac und Descartes verbindet, hat die Empfindungen zu einem System erhoben, das nur Blinde sich einfallen lassen konnten.⁵²⁰

Diderots Unterscheidung in numerische und analoge Zeichen bei Bewusstseinsprozessen verweist durch seine Terminologie auf die Unterscheidung zwischen numerischen und analogen Funktionsweisen von Technik. Es ließe sich mit Diderot eine den Menschen zugängliche Art und Weise von Technik mit analogen Funktionen von einer binär numerischen Funktionsweise von Technik unterscheiden. Das ergäbe eine Affinität zwischen auf numerischen abstrakten Dualsystemen funktionierenden Computern und dem "Être suprême".

Denn wie oben gezeigt sind numerische Einheiten, "unités numériques", der menschlichen Reflexion noch nicht angemessen. Pythagoras ist, so heißt es bei Diderot, mit seinem Projekt der Numerisierung gescheitert. "...parce que cette manière de philosopher est trop au-dessus de nous, et trop approachante de celle de l'Être suprême".⁵²¹ Die Mathematisierbarkeit von Welt, welche dem höchsten Wesen näher ist als uns, die "über" den menschlichen Fähigkeiten ist, bezieht sich auf Sinneswahrnehmungen und Organe, die notwendig unsere Erkenntnis vermitteln. Der abstrakten Vermittlung durch Zahlen steht der Körper im Weg. In diesem Sinne ist Diderot einer rein mechanistisch-mathematischen Aufklärung bereits voraus.

Genaugenommen denkt Diderot eine Ablösung von der Mathematik, die er durch eine auf Beobachtung beruhende Wissenschaft verdrängt sieht. Er nimmt die Nützlichkeit als Maßstab und sieht dieser in der Mathematik Grenzen gesetzt. Während für die experimentellen, sich den analogen Organen anvertrauende Wissenschaft, das Feld der möglichen Anwendungen und Wissensgebiete größer ist: "J'accorde des siècles à cette étude, parce que la sphère de son utilité est infiniment plus étendue que celle d'aucune science abstraite, et qu'elle est sans contredit, la base de nos véritables connaissances."⁵²² Diese Beurteilung gibt eine Tendenz wieder, auch wenn sie die bleibende Wichtigkeit der Mathematik unterschätzt. "Das Neue im Gefüge der intellektuellen Disziplinen im 19. Jahrhundert besteht darin, dass das mathematische Denken im Gefüge der Wissenschaften auf einen neuen Platz rückt."⁵²³

⁵¹⁹ Diderot, *Lettres sur les aveugles*, S. 87.

⁵²⁰ Vgl. Derrida, *Mémoires d'aveugle*. Paris 1990. S. 105.

⁵²¹ Ebd., S. 99.

⁵²² Diderot, *De l'interprétation de la nature* In: *Œuvres philosophiques*. Ed. P. Vernière. Paris 1964. S. 184.

⁵²³ Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen*. Frankfurt am Main 1990. S. 39.

Mathematik mit ihren metaphysischen Eigenschaften wird durch die aufkeimende Biologie und die beobachtenden Wissenschaften verdrängt.

4.4.1 Das Molyneuxproblem

Das Molyneuxproblem wie es sich in Diderots "Lettre" formuliert findet, gehört in den Bereich der analogen Zeichen, die mit den Organen wahrgenommen werden. William Molyneux of Dublin stellte erstmals das nach ihm benannte Problem in einem Brief an Locke auf.⁵²⁴

Bei Locke steht das Molyneuxproblem im Kontext der Fragestellung nach der Idee. "So that where-ever there is sense, or perception, there some idea is actually produced, and present in the understanding."⁵²⁵

Locke spricht schon Kindern Sinneswahrnehmungen im Leib der Mutter zu, bei denen diese durch Ideen präsentiert werden. Die ersten Ideen der Kinder sind Hunger und Wärme. Diese Ideen sind keine "innate principles", den Kindern angeborenen Prinzipien, deren Existenz Locke widerlegt, sondern sie entstehen durch Sinneswahrnehmungen.⁵²⁶ "We are farther to consider concerning perception, that the ideas we receive by sensation, are often in grown People alter'd by the judgement, without taking notice of it."⁵²⁷

In diesem Kontext führt er nun Molyneuxs Brief ein, den er nur leicht abwandelt, indem er die Materie der präsentierten Objekte von Elfenbein in Metall ändert: "Suppose a man born blind, and now adult, and taught by his touch to distinguish between a cube and a sphere of the same metal, and nighly of the same bigness, so as to tell, when he felt one and t'other, which is the cube which is the sphere. Suppose then the cube and the sphere placed on a table, and the blind man to be made to see. Quare, wether by his sight, before he touched them, he could now distinguish, and tell, which is the globe which is the cube. To which the acute and judicious prosper answers: Not. For though he has obtain'd the experience of, how a globe, how a cube affects his touch yet he has not yet attained the experience, that what his touch affects so or so, must affect his sight so or so; or that a protuberant angle in the Cube, that pressed his hand unequally, shall appear to his eye, as it does in the cube. I agree with this thinking gent whom I am proud to call my friend in his answer to this his problem;"⁵²⁸

⁵²⁴ Molyneux arbeitete 1694 an der zweiten Auflage des "Essay Concerning Human Understanding" mit und schlug unter anderem die Anlage eines Index vor. Vgl., John Locke, Works III. Clarendon Edition. Oxford 1975. S. 511/513/524.

⁵²⁵ Ebd., John Locke, An Essay Concerning Human Understanding. Bd. I. 2. Unterband 4 . Buch II, Chap. IX., S. 144.

⁵²⁶ Vgl. ebd. S. 145-146.

⁵²⁷ Vgl. ebd. § 7.

⁵²⁸ Ebd.

Beide Formen wurden ursprünglich von englischen Ärzten zur Zeit von Molyneux und Locke benutzt, um die Wahrnehmungskraft ihrer Patienten zu untersuchen.⁵²⁹ In der Aufstellung des medizinisch philosophischen Problems werden sie auf einen Blinden angewendet. Die Operation soll dem Blinden die Fähigkeit geben, eine Unterscheidung zu treffen, die vorher ohne Vermittlung des Lichtes, augenblicklich durch den Tastsinn lösbar war. Der eine Sinn wird erlangt, um den anderen experimentell zu supprimieren.

Die experimentelle Anordnung steht in einem, laut Foucault, für das 18. Jahrhundert typischen Umfeld, unter der Ägide des Kindes. Die neue Pädagogik hat die großen gesellschaftlichen Institutionen verändert, unter ihnen das Hospital: "Manière d'enseigner et de dire devenue manière d'apprendre et de voir."⁵³⁰ Kindheit und Jugend gewinnen eine ambivalente Macht: die Wahrheit sagen und gleichzeitig die verspätete Wahrheit der Menschen anfechten. Das Kind wird der Meister des Erwachsenen, in dem Sinne, dass sich der wahre Aufbau in der Kindheit mit der Genese des Wahren identifiziert. Im Kind werden die Dinge neu, jung.

"Ce qui permet à l'homme de renouer avec son enfance et de rejoindre la permanente naissance de la vérité, c'est cette naïveté claire, distante ouverte du regard. D'où les deux grandes expériences mythiques où la philosophie du XVIIIe siècle a voulu fonder son commencement: le spectateur étranger dans un pays inconnu et l'aveugle de naissance rendu à la lumière. Mais Pestalozzi et les Bildungsromane s'inscrivent eux aussi dans le grand thème du regard - enfance. Le discours du monde passe par des yeux ouverts, et ouverts à chaque instant comme pour la première fois."⁵³¹

Es findet eine qualitative Veränderung statt. Die wissenschaftlichen Bereiche kristallisieren sich heraus. Der physikalische Sehvorgang wird mit dem toten Auge erklärt. Das Auge wird dem Apparat zugeordnet, getreu der aristotelischen Tradition, dass Erkennbarkeit den gleichen Genus voraussetzt, die gleiche Gattung der Gegenstände. Seit dieser Erklärung machten Medizin und Physiologie gewaltige Fortschritte, und die Operation eines Kataraktes⁵³² rückte in den Bereich des Möglichen. In diesem Rahmen wird der Blinde in einer empirischen Fragestellung zum Modell für die Erklärung des Sehprozesses auf philosophischer Ebene. Dabei handelt es sich um jene Ebene, die bei Kepler zur Erklärung des physikalischen Teils des Problems, ebenfalls auf das Blinde rekurrierend, ausgeblendet wurde und dessen Lösung Kepler in den Bereich der Wunder verlegt.

⁵²⁹ Vgl. J. S. Simms, William Molyneux of Dublin. 1656-1698. ed. by P.H. Kelly Dublin 1982. S. 132. Er bezieht sich auf Thomas Kingsmill Abbott, Sight and Touch: An Attempt to Disprove the Received (or Berkleian) Theory of Vision. Dublin 1864.

⁵³⁰ Michel Foucault, Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical. Paris 1972. 2. verbesserte Auflage. S. 64/65

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Kataraktoperation: Manipulation der Linse durch die der Graue Star, eine Trübung der Linse, beseitigt wird.

Doch auch im Molyneuxproblem ist das Wunder des ersten Blickes, den Foucault mit dem ersten Blick eines Kindes vergleicht, relevant. Cohen erwähnt in seiner "Logik der reinen Erkenntnis" in einer Bestimmung der Frage "als eines Hebels des Ursprungs"⁵³³, dass auch Platon die Philosophie mit dem Wunder beginnen lässt.⁵³⁴ Das Wunder als Anfang der Philosophie, in diesem Sinne wurde das Keplersche Wunder der psychischen Vorgänge wiederum virulent.

In der Renaissance werden die Grundlagen der empirischen Wissenschaften gelegt, aber keinesfalls löst man sich ganz vom Wunder. Cassirer beschreibt das in folgenden Worten: "So grenzt hier die Welt der Erfahrung nicht nur an die des Wunders an, sondern beide gehen ständig ineinander über und ineinander auf. Die ganze Atmosphäre dieser 'Wissenschaft' der Natur ist mit dem Wunder erfüllt und gesättigt."⁵³⁵

Diese Verknüpfung mit dem Wunder ist auch für die Neuzeit gültig. Obwohl der Blinde in der philosophischen Debatte seinen mythologisch mystischen Gehalt verloren zu haben schien, wie Paulson, darlegt und in einem Gedankenexperiment zur Erklärung der Funktionsweise des Wahrnehmungsvermögens nur noch als medizinisches Faktotum fungierte, lässt sich bezweifeln, ob diese Katharsis vom Wunder wirklich stattgefunden hat und nicht Motive der Mythologie des Blinden sich erhalten.

Das Phänomen Blindheit als religiöse Metapher und als Krankheit wird durch die neue Behandlungsmethode aus der religiösen Sphäre herausgelöst und auf scheinbar objektiven Boden gestellt. Das Wunder wird zu einer, durch Instrumente unterstützten, menschliche Handlung. In der Interpretation der möglichen Operation ist von Wunder nicht mehr die Rede. Die Frage lautet nicht: Wie hat er das gemacht, oder kann eine solche Operation Erfolg haben? Sie lautet: Was sind die verschiedenen materiellen und geistigen Voraussetzungen damit ein Mensch sehen kann? Es wird nach der Funktionsweise der menschlichen Organe gefragt und nach ihrer Abhängigkeit untereinander. Es geht um rein menschliche Fähigkeiten.

William R. Paulson vertritt in seinem Buch "Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France" die These, dass Phänomen des Blinden sei im 18. Jahrhundert "desakralisiert"⁵³⁶ worden und es setzte sich im Zuge der Aufklärung eine völlig andere Betrachtung durch. Eine entscheidende Funktion schreibt er der medizinischen Entwicklung bei der Operation von Katarakten zu. Ebenso der sich langsam entwickelnden Institutionalisierung der Ausbildung

⁵³³ Herman Cohen, Logik der reinen Erkenntnis. Berlin 1902. S. 69.

⁵³⁴ Er bezieht sich hier augenscheinlich auf Platons Theaititos 155d "Denn dieser Zustand eines gar sehr weisen Mannes, das Erstaunen; ja es gibt keinen anderen Anfang der Philosophie als diesen,..."Platon, Theaititos. Übersetzt von F. Schleiermacher. In: Sämtliche Werke. Hamburg 1957. Bd.IV.

⁵³⁵ Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Renaissance. Leipzig, Berlin 1927. S. 160. Cassirer erwähnt als Beispiel den von Kepler gerühmten Erfinder des Fernrohrs Gambattista de la Porta, der die optischen Wissenschaften weiterentwickelte und gleichzeitig die "Accademia dei Secreti" begründete, die eine wichtige Sammelstätte der okkulten Wissenschaften war. Vgl. ebd., Das Aufbrechen der "Kodifizierung" von Magie wurde erst durch die Scheidung in Zufälligkeit und Notwendigkeit in der Mathematik bewirkt, die sich dazu mit der Kunsttheorie verbünden musste. Vgl. ebd. S. 161.

⁵³⁶ William R. Paulson, Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France. S. 5. "What we witness in the Enlightenment fascination with cures of blindness is thus a desacralization of the blind, the construction of a new kind of social and cultural status for blindness."

von Blinden, die eine völlig neue Sichtweise, auch des Blinden in der Literatur, nach sich zieht. Er sieht den Blinden in der klassischen Tradition der Aufklärung von einem Standpunkt außerhalb der Gesellschaft, in einen Status aufrücken, in dem er dem Ideal der *égalité* entspricht und seine Krankheit in den Rahmen einer Behandlungsmöglichkeit zurückfällt.⁵³⁷ Gleichzeitig kommt es zur Remythisierung, einer "almost mystical 'blind nature'", einem modernem Ersatzmythos, der nicht als erneute Mystifizierung reflektiert wird.⁵³⁸

Lassen sich die durch taktile Wahrnehmung gewonnenen Erfahrungen direkt auf visuelle Wahrnehmung übertragen, oder unterliegt die Beziehung der beiden Sinne einem Lernprozess, bei dem die Erfahrungen aufeinander abgestimmt werden müssen? Unterliegen die Wahrnehmungen einer einzigen Idee vom Körper, die angeboren ist, oder sind sie erlernte Schemata, aufgrund derer die Erkennung stattfindet?

Locke beantwortet diese Frage im Sinne Molyneux' und lehnt ein Erkennen der Körpers durch den sehenden "Blinden" ab. Er hat zwar die Grundlage auf der Wahrnehmungsebene erlangt, aber um die Körper zuordnen zu können, fehlen ihm die dazugehörigen Ideen.⁵³⁹ Er ist also im wahrsten Sinne des Wortes ein sehender Blinder.

Die Debatte, die nach Lockes Veröffentlichung des Molyneuxproblems entbrennt, lässt sich als Vorläufer einer Diskussion lesen, die für Fotografie eine entscheidene Rolle spielt. Es tauchen in nuce die gleichen Probleme auf, die im Kontext der Bildwahrnehmung wichtig sind. Ist das Wahrnehmen von Bildern ein durch Konventionen bestimmter Wahrnehmungstypus, d.h., müssen die Funktionsweisen des Bildes und der Fotografie erlernt werden, oder handelt es sich um einen natürlichen Wahrnehmungsmodus dessen Verständnis evident ist? Diese Diskussion wurde vor allem zwischen Gombrich und Goodman ausgefochten, und zwar in bezug auf das Problem der Perspektive.⁵⁴⁰

Bei Diderot ist es mehr oder weniger eindeutig, dass er den Blinden nicht nur in rationalistischer Absicht heranzieht, sondern ihn virtuos auch als Bild handhabt. Und zwar als Bild eines Urzustandes, wie er ihn beispielsweise in der krassen Darstellung der Moral des Nicht-Sehens aufbaut. Ein um den Sehsinn Gebrachter reagiert weitaus natürlicher als ein

⁵³⁷ Ebd. S. 14.

⁵³⁸ Vgl. ebd. S. 14. "The Enlightenment, and demystificatory thought in general, is unaware that it effectively sacralizes its own principle of demystification."

⁵³⁹ John Looke, *An Essay Concerning Human Understanding*. a. a. O. S. 146.

⁵⁴⁰ Vgl. Jean -Marie Scheaffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris 1987. S. 41 ff. Diderot selbst führt die verschiedenen Wahrnehmungsweisen in seinem Brief an. "Au reste la peinture fit le même effet sur les sauvages, la première fois qu'ils en virent: ils prirent des figures peintes pour des hommes vivants, les interrogèrent, et furent tout surpris de n'en recevoir aucune réponse: cette erreur ne venait certainement pas en eux du peu d'habitude de voir." Diderot, a. a. O. S. 134. Es handelt sich um die zweite, von Foucault geschilderte Gründung des 18. Jahrhunderts, den Reisenden in einem fremden Land, der solche Beobachtungen mit sich bringt. Es ist auffällig, dass eben die gleichen Eindrücke in der Literatur oft geschildert werden, um die Realitätstreue bestimmter Maler zu belegen. Das berühmte Beispiel von Praxiteles und den Weintrauben. Das naive Sehen von Eingeborenen gegenüber Bildern wird mit dem Sehen des von seiner angeborenen Blindheit Befreiten verglichen. Das spricht sowohl dafür, dass der Blinde als Symbol für Unberührtheit von der Zivilisation und für Naivität steht, als auch dafür, dass diese Unberührtheit eine Praxis oder Gewohnheit des Sehens von Bildern fordert. Diderot fügt durch eine Negation hinzu, sie haben die Gewohnheit zu Sehen, aber bestimmte Darstellungstypen sind ihnen fremd.

Sehender. Aber die direkte Sehergabe des Blinden und der damit verbundene Bezug zu Gott wird von ihm nur angedeutet.⁵⁴¹

Für Cassirer hat das Molyneuxproblem die entscheidende Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhundert inne. In seiner Philosophie der Aufklärung stellt es einen Brennpunkt der epistemologischen und psychologischen Probleme dar.⁵⁴² Nach Cassirer ist es das Verdienst der Philosophie der Aufklärung, dass sie nicht mehr an einem "abstrakten Substanz des Geistigen" sich aufhält, sondern nach der "reinen Funktion des Geistes"⁵⁴³ fragt, d.h. es geht diesem Denken nicht um seinen Inhalt als vielmehr um seinen "Gebrauch", seine Form.⁵⁴⁴

Die Frage nach der Form aber zieht eine genaue Bestimmung des Gegenstandes des Verstandes nach sich, auf die sich sowohl Locke als auch Descartes beziehen. Sie fragen nach den Grenzen der menschlichen Erkenntnis, eine Frage die später Kant auf seine eigene Weise beantworten wird.⁵⁴⁵ Für Cassirer ist das Molyneuxproblem derart zentral, dass er Berkleys "New Theory of Vision" nur "als den Versuch einer vollständigen systematischen Entwicklung und Aufhellung des Molyneuxschen Problems"⁵⁴⁶ begreift. Condillac erarbeitet an ihm die eminente Rolle des Urteils für die Wahrnehmung und Cassirer bestätigt diese Feststellung, um sie folgendermaßen zu verallgemeinern: "...vor dem Einzelbeispiel, das sie aufstellte, erhob sich die Frage, ob der 'Sinn' rein als solcher imstande ist, die Gestalt der Dingwelt für unser Bewusstsein aufzubauen oder ob er hierfür die Mitwirkung anderer seelischer Kräfte bedürfe, und in welcher Weise diese zu bestimmen seien."⁵⁴⁷

Interessant in Hinsicht auf Berkeley ist, dass es ihm um die Grundlagen der möglichen sinnlichen Wahrnehmungen ging und deshalb das Exempel des Blinden, der seinen Sehsinn wiedergewinnt, zu solcher Wichtigkeit emporgehoben wurde. Es stellte sich die Frage nach dem Ursprung der sinnlichen Erfahrung. Und hier spielte das Ursprüngliche wohl mehr als eine rein philosophisch, empirische Rolle des Ausgangspunktes der Reflexion. In ihr versteckt sich die Suche nach dem unberührten, noch nicht durch visuelle Erfahrungen verzogenen Verstand, die auch bei den Beispielen von Diderot bezüglich des Kindes, bei dem vorher besprochenen blinden Philosophen und der Moral der Blinden eine Rolle spielen.

⁵⁴¹ Vgl. auch Derrida, *Mémoires d'aveugle*. a. a. O. S. 103.

⁵⁴² Vgl. J. G. Simms, *William Molyneux of Dublin 1656-1698*. Dublin 1982 Appendix A. S. 132.

⁵⁴³ Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932. S. X.

⁵⁴⁴ Ebd. S. XI.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd. S. 124.

⁵⁴⁶ Ebd. S. 145. Cassirer stimmt hier mit dem Urteil von Jean-Bernard Mérian überein, der schon 1770 in seiner Abhandlung "Sur le probleme de Molyneux" schreibt: "Ce problème tient dans la philosophie moderne, une place distinguée. Les Lockes, les Leibniz, les hommes les plus célèbres de notre siècle en ont fait l'objet de leurs recherches. Il a été le germe de découvertes importantes, qui ont produit des changements considérables dans la science de l'esprit humain, et surtout dans la théorie des sensations." J. B. Mérian. *Sur le problème de Molineux*. Paris 1984.

⁵⁴⁷ Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*. a. a. O. S. 146. Diese Bestimmung des Molyneuxproblem scheint etwas einseitig, da es nicht nur um etwaige andere Fakultäten der Seele ging, die die Wahrnehmung absichern konnten, sondern hauptsächlich um die Frage nach der Angeborenheit von Ideen und die Lernfähigkeit von Wahrnehmungen und Erfahrungen.

4.4.2 Diderot und das Molyneuxproblem

Diderot stellt das Gedankenexperiment in einen gegenüber Locke erweiterten Kontext. Wie Condillac sieht er als Lösungsmöglichkeit nur die Erfahrung, d.h. das Experiment soll eine zufriedenstellende Lösung bieten. Er fragt: "1. Si l'aveugle-né verra aussitôt que l'opération de la cataracte sera faite; 2. dans le cas qu'il voie, s'il verra suffisamment pour discerner les figures, s'il sera en état de leur appliquer sûrement, en les voyant, les même noms qu'il leur donner au toucher; et s'il aura démonstration que ces noms leur conviennent."⁵⁴⁸ Auf die erste Frage antwortet er in Form eines Zitates, d.h. in Anführungszeichen, mit denjenigen, die sich gegen das Sehen des Operierten wenden, dass zwar alle Objekte des Raumes sich auf dem Augenhintergrund abbilden, aber in einer solchen Konfusion, dass es einiger Erfahrung bedürfe, um die Objekte klar voneinander zu unterscheiden. Er schließt eine weitere Frage an: "pourquoi l'expérience, ne lui serait-elle pas encore nécessaire pour les apercevoir"⁵⁴⁹ Ohne die Erfahrung, fährt er fort, müsse man annehmen, dass Objekte, die aus dem Blickfeld verschwinden, aufhörten zu existieren. Denn nur die Erfahrung um die Permanenz der Objekte lehrt uns, dass wir sie an derselben Stelle wiederfinden, wo wir sie verlassen haben. Kinder, denen man ihr Spielzeug wegnimmt, trösten sich schnell darüber hinweg, eben aus diesem Grunde. Die Kindheit ist das Alter des Gedächtnisses, aber wäre es nicht natürlicher, wenn Kinder sich vorstellen würden, dass das Verschwundene aufhörte zu existieren. Die Ammen helfen Kindern den Begriff der Dauer auch bei abwesenden Dingen zu erlangen, indem sie mit einem kleinen Spiel sich das Gesicht verdecken und es hernach wieder erscheinen lassen und so den Kindern die Erfahrung vermitteln "...que ce qui cesse de paraître ne cesse pas d'exister."⁵⁵⁰ Daraus folgt für Diderot, dass es die Erfahrung ist, die uns von der Dauer der Existenz der abwesenden Dinge unterrichtet. "...il faut peut-être que l'œil apprenne à voir, comme la langue à parler."⁵⁵¹ Er schließt mit der Annahme, dass vielleicht der Tastsinn der Sinn ist, welcher allein die Präsenz der Dinge konstatiert und den Lernvorgang des Auges sicherstellt.

Diderot demontiert diese Annahme. Cheselden hatte als einer der ersten eine erfolgreiche Kataraktoperation durchgeführt und schriftlich dokumentiert, und zwar in den "Philosophical Transactions". Auf dieses Experiment bezieht sich Diderot, um festzustellen, dass es nirgendwo zwischen dem taktilen Sinn und dem visuellen Sinn eine wesentliche Abhängigkeit, eine "dépendance essentielle" gibt.⁵⁵² Trotzdem gesteht er auch weiterhin der Erfahrung einen wichtigen Anteil an der Funktionsweise der Sinne zu. Es ist nur die "expérience", die das Funktionieren des Sehsinns konstituiert, und die "sensations" haben nichts, was den Objekten wesentlich ähnlich wäre. Diderot spielt hierbei auf die Frage an, ob

⁵⁴⁸ Diderot, Lettre sur les aveugles. S.132.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd. S. 133.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd. S. 136.

Wahrnehmungen über die Ähnlichkeit mit der Welt der Objekte verknüpft sind, und beantwortet sie apodiktisch, indem er auf die Erfahrung, den Vollzug, die Expérience als einzige Verknüpfung verweist. Aber Diderot schränkt den Absolutheitsanspruch der Erfahrung vor allem im Hinblick auf die Abhängigkeit des Sehens vom Tasten ein und differenziert, in dem er immer wieder Argument und Gegenargument gegeneinander abwägt.

Ein lebendiges und beseeltes Auge hätte sicher Schwierigkeiten, behauptet er, die Objekte außerhalb seiner selbst von sich zu unterscheiden, ebenso die Entfernung der Objekte und ihre Form, aber es bestehe kein Zweifel, dass es die Objekte und ihre Grenzen sehen würde. Der Ausdruck "un œil vivant et animé" weist hin, auf das vorhergehend Ausgeführte: Das Auge wird in der materialistischen Sicht mortifiziert und zu einem Teil unter Teilen dem eine berechenbare Funktion zukommt. Es ist nicht mehr Spiegel einer geschlossenen Größe, in dem ein Teil das Ganze abbildet, sondern es wird zu einem Parameter innerhalb eines Systems. Allerdings sind die grundlegenden Parameter eines solchen Systems festgeschrieben und für Diderot unabhängig voneinander. Nicht das Tasten instruiert das Sehen. Er wendet auf das "lebendige beseelte" Auge, das im Unterschied zum blinden Auge vor der Operation steht, die physikalische Repräsentationsgleichung an, die anhand der Untersuchung des toten Auges bei Newton gewonnen wurde. "rien de plus précis que la ressemblance de la représentation à l'objet représenté."⁵⁵³ Dieses präzise Abbild ist nun auch in einem Auge vorhanden, das noch nicht zu derselben Leichtigkeit der Wahrnehmung gelangt ist wie ein geübtes Auge. Der physikalische Vorgang wird klar geschildert und bereitet keine Schwierigkeiten, sobald aber die mentalen Funktionen, die Verarbeitung der Sinnesdaten gefragt werden, tauchen die Schwierigkeiten auf. Und bei Diderot werden sie wie bei Newton ausgeklammert. An dieser Stelle fällt Diderot also wieder hinter Descartes zurück, der gerade Ähnlichkeit als Vermittlung zwischen Repräsentation und Repräsentiertem ausgeklammert hat. Descartes extreme Mechanisierung des Sehens erlaubt, den Sehprozess als mechanische Reizvermittlung zu erklären und so innerhalb eines Modells widerspruchsfrei zu argumentieren. Diderot ist eine solche Interpretation nicht möglich.

Statt dessen zählt Diderot die Voraussetzungen auf, die für das Funktionieren eines Auges erfüllt sein müssen, und fragt nach dem Zeitraum, indem ihre Funktionsweise sichergestellt werden kann. Nachdem er die unbedingte Abhängigkeit des Auges vom Tastsinn verworfen hat, wird die Frage für ihn zu einer Frage der Zeit. Der Zeitraum, indem die Anpassung vom Nicht-Sehen zum Sehen stattfindet, wird von Diderot auf die Gleichzeitigkeit reduziert. Zur Verdeutlichung wird nicht das Beispiel der Camera obscura herangezogen, sondern ein anderer Vergleich, der bemerkenswert ist. Das Auge wird verglichen mit einer Uhr. Das Auge könne, so lautet seine Annahme, vielleicht die Voraussetzungen zum Wahrnehmen simultan, also augenblicklich, erwerben, so wie die Bewegungen einer Uhr simultan verlaufen, "...que ces mouvements sont simultanés..."⁵⁵⁴ Auch hier wird das Auge einer Maschine oder einem

⁵⁵³ Ebd. S. 136/137.

⁵⁵⁴ Ebd. S. 138.

Apparat verglichen. Diderot untermauert mit diesem Vergleich die Unabhängigkeit des Auges von den anderen Sinnen, vor allen Dingen vom Tastsinn. Das Auge wird der mechanistischen Hypothese untergeordnet. Innerhalb des Auges werden die verschiedenen mechanischen Teile des Organs verglichen mit dem Funktionsablauf eines mechanischen Apparates, der Uhr.⁵⁵⁵ Die Uhr mit ihrer weitgehend autonomen Funktionsweise dient ihm als Bild, um die Autonomie der visuellen Wahrnehmung von den anderen Sinnen zu begründen. Er bezieht selbst die meisten der Urteile, die sich nach einer Operation vollziehen, in die Möglichkeit der Simultanität mit ein. Durch diese Metapher schränkt er die vorher postulierte Wichtigkeit der Erfahrung bei der Wahrnehmung wieder auf ein Minimum ein. Er bejaht die Notwendigkeit der Erfahrung, verneint aber die Notwendigkeit, dass diese durch die anderen Sinne vermittelt werden müsse. So ist es fast sein gesamter Erfahrungsbegriff, den er mit der Simultanität in Verbindung bringt, denn wie soll die Erfahrung zustande kommen, wenn nicht durch die anderen Sinnesorgane? Sie kommt augenblicklich zustande. Wie schon in dem Beispiel vom lebendigen Auge ohne Tastsinn hält Diderot die grundsätzlichen Funktionen der Wahrnehmung für unabhängig voneinander. Die Anlage einer jeden Art von Erfahrung ist jedem Organ inhärent, und die Organe sind für ihr grundsätzliches Funktionieren nicht aufeinander angewiesen, was jedoch nicht heißt, dass sie sich nicht ergänzen.

Letztlich beantwortet er die Frage, wie ein Blindgeborener nach einer Operation sieht, damit, dass er am Anfang gar nicht sieht und sich erst einmal ausprobieren muss, wobei hier "quelque temps à son œil pour experimenter"⁵⁵⁶ keineswegs dem vorher angenommenem möglichen simultanen Funktionieren widerspricht. Bezieht er sich auf die Simultanität, so gilt dies für die Möglichkeit des materiellen Funktionierens, also auf Bedingungen, das der Operierte nicht zu starkem Licht ausgesetzt werden darf usw. Schreibt er, das Auge brauche einige Zeit so bezieht er sich auf die Fakultät der Urteilskraft, die für das Anwenden der visuellen Daten notwendig ist.

Zum Schluss des Briefes stellt Diderot zwei weitere Gedankenexperimente vor. 1. Eine Umkehrung des Molyneuxproblems, also jemanden, der nur sieht und keine taktilen Empfindungen hat. 2. Jemanden, dessen Empfindungen sich laufend⁵⁵⁷ taktil und visuell widersprechen. Er schließt für die fiktionale Person, welche nach der Operation zum Tastsinn käme, dass es für diese mit Hilfe der Geometrie leicht wäre, ein Objekt nur mit Tasteindrücken wiederzuerkennen, wenn es dasselbe bereits gesehen habe, aber für einen

⁵⁵⁵ Die Uhrmetapher evoziert, selbst in ihrer beiläufigen Anwendung wie in diesem Beispiel, ihre Benutzung durch Leibniz, der sie zur Erklärung der prästabilierten Harmonie verwendet. In Leibniz Fall stehen zwei exakt gleichlaufende Uhren für Körper und Seele, bei Diderot nur für ein einziges Organ. Vgl. Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*. Frankfurt am M. 1988. S. 83 ff.

⁵⁵⁶ Diderot, a. a. O. S. 140.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd. S.145. Siehe auch Melchior Palagyi, *Wahrnehmungslehre*. Leipzig 1925. Wo er das Beispiel eines Menschen ohne taktile Wahrnehmung gebraucht, um seine Idee der virtuellen Bewegung zu erklären. Er konstatiert den Primat des Tastsinns für die Psychologie. Die Fähigkeit der virtuellen Bewegung bildet für ihn die Grundlage der Phantasie. Die virtuelle Bewegung ist abhängig vom Tastsinn, der deshalb primordial ist. Vgl. S. 73 ff

nicht in der Geometrie Unterrichteten genauso schwer wie im Falle des Molyneuxproblems. Diderot benutzt hier diese fiktionale Umkehrung des Molyneuxproblems abermals, um die essentiellen Verknüpfung von Tasten und Sehen zu demontieren. Er imaginiert ein Auge, das nur sieht ohne tastenden Körper, der die Entfernungen und Figuren durch sein Tasten mitteilen könnte. Die Untersuchung des Problems der Wertigkeit der verschiedenen Sinnesfakultäten anhand des Blinden, der sein Sehen zurückgewinnt und der in einem kurzen Augenblick der adamitischen Unberührtheit die Lösung des Knotens der Sinne verspricht, führt zur Vorstellung eines absoluten Auges. Da, wo das sich realisierende Gedankenexperiment des Blinden die Abhängigkeit der Sinne voneinander verdeutlichen soll, setzt Diderot ihm ein Bild entgegen, das die relative Unabhängigkeit des Sehens feststellt.

Was ist das für ein Jahrhundert, das ein solches Gedankenexperiment in den Mittelpunkt der Philosophie rückt? In dem Philosophen wie Berkeley es zum Ausgangspunkt ihres Denkens machen. Warum imaginiert die Philosophie Molyneux' Problem? Im Molyneuxproblem wurde der technische Fortschritt in den medizinischen Fakultäten antizipiert und, wenn nicht antizipiert, so doch direkt verfolgt. Ausgehend von der Möglichkeit der Operation wurden die Folgen theoretisch durchgespielt, um sie in die Diskussion über die Fakultäten des Bewusstseins zu integrieren. Philosophie ist noch keineswegs von den Naturwissenschaften getrennt und die Disziplinen reiben sich noch aneinander. Auch lässt sich die Führungsposition nicht klar ausmachen, d.h. die Naturwissenschaften sind nicht einige Schritte voraus und die Philosophie versucht sich mit Reflexionsarbeit an sie heranzutasten. Die Beziehungen sind wechselseitig und drücken sich darin aus, dass große Philosophen auch große Naturwissenschaftler sein können und waren. Technische Entwicklungen werden von der Philosophie gefördert und in den Diskurs integriert.

4.5 Goethe

Die These vom mechanistischen Ausgangspunkt der Fortschritte in der Optik bei Kepler erinnert an eine andere Auseinandersetzung in der Optik. Der Gegensatz der Farbenlehre Goethes und Newtons fußt auf einem ähnlichen Punkt. Goethe dreht förmlich die Entwicklung zur Mechanisierung und Mathematisierung noch einmal um. Seine Farbenlehre versucht die Anpassung des Auges an die physikalische berechenbare Naturerscheinung aufzulösen. Das physikalische Phänomen des Lichts verwandelt sich unter seiner Hand in etwas Lebendiges, dessen Ordnung auch das Auge angehört. "Die Farben des Lichts sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar zueinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges offenbaren will. Ebenso entdeckt sich die ganze Natur einem anderen Sinne. Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und

vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so dass ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges fassen kann."⁵⁵⁸ Die Farben und mit ihnen die Welt der Natur werden als ein nicht reduzierbares Phänomen betrachtet, dem mit Zahlen sein Geheimnis nicht abgerungen werden kann. Dies Phänomen ist nur durch die lebendigen Sinne in ihrem Zusammenwirken zu entschlüsseln, es spricht zu ihnen in einem nicht metaphorischen Sinne. Es gilt, diese lebendigen Phänomene zu beschreiben und zu ordnen. "Vom Sehen aus, das selbst eine bestimmte scharf umschriebene Lebenserscheinung ist, die einem inneren Gesetz gehorcht, sind erst die Differenzen im Gesehenen, sind die qualitativen Unterschiede der Farben zu entwickeln und zu begreifen."⁵⁵⁹ Die Definition der Farben ist nach Goethe einzig in Hinsicht auf das Auge sinnvoll, das Auge muss also wie alle Versuchsbedingungen exakt in die Erklärung des Lichtes mit einbezogen werden. Das Sinnesorgan wird ebenso wie die Natur als Lebendiges gefasst, während die Wahrnehmung nur im wechselseitigen Bezugssystem stattfinden kann. Farbe ist nicht ohne die Berücksichtigung dieser lebendigen Funktionen analysierbar. Deshalb geht Goethe von der Verwandtschaft des Lichtes und des Auges aus, wie sie in der ionischen Naturphilosophie geprägt wurde.⁵⁶⁰ Licht lässt sich also nicht als vereinzelt physikalisches Faktum erklären, sinnvoll ist die Erklärung nur in Bezug auf das Perzeptionsorgan, ohne Auge kein Licht. Er wiederholt: "Die Farbe sei die gesetzmäßige Natur in Bezug auf den Sinn des Auges. Auch hier müssen wir annehmen, dass jemand diesen Sinn habe, dass jemand die Einwirkung der Natur auf diesen Sinn kenne, denn mit dem Blinden lässt sich nicht von der Farbe reden."⁵⁶¹ Von einem toten Auge als der Voraussetzung der wissenschaftlichen Betrachtung kann bei Goethe nicht die Rede sein, seine Analyse hängt vielmehr von der Lebendigkeit des Auges ab. Aber auch für ihn gilt, dass Gleiches nur von Gleichem erkannt werden kann. Allerdings ist seine Analyse davon durchdrungen, dass Auge und Natur gleich lebendig sind, um so zu erklären wie man Farben sieht. Kepler setzte Auge und Licht auf rein materieller Ebene als physikalische Gegenstände, die einander korrespondieren, gleich. Es sind diese beiden Typen von Analyse, die sich immer wieder gegenüberstehen in ihrer Typisierung, d.h. auf einen Gegensatz zugespitzt formuliert.

Goethe hat nicht, wie man meinen könnte, einfach seine physiologischen Forschungen nicht ausreichend exakt von den physikalischen Untersuchungen Newtons abgegrenzt. Seine Grundrichtung ist von einer anderen Erkenntnistheorie geprägt. Sowohl die mathematische Physik als auch die goethesche Naturbetrachtung gehen von einer Reihenbildung aus.⁵⁶²

⁵⁵⁸ J. W. von Goethe, Zur Farbenlehre. Hamburger Ausgabe. München 1989. Bd. 13. S. 315.

⁵⁵⁹ E. Cassirer, Idee und Gestalt. Berlin 1921. S. 45.

⁵⁶⁰ Vgl., J. W. Goethe, Zur Farbenlehre. Bd. 13. S. 324.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Vgl. Cassirer, Idee und Gestalt. S. 52 und S. 71 ff.

Erstere setzt aber die Erscheinungen dabei in Zahl und Messwerte um, während letztere ein synthetisches Zusammen der Anschauung in Betracht zieht. Obwohl beiden gemeinsam ist, sich auf Versuche zu stützen, ist doch Goethes Begriff des Versuchs in der Naturwissenschaft einer, der sich gerade von Apparaten distanziert. Er bezieht sich auf den Menschen mit seinen ungebrochenen Sinnesempfindungen, der in der Physik weithin durch Apparate ersetzt ist.

Für Goethe ist, wie Cassirer es ausdrückt, der Mensch der "genaueste physikalische Apparat."⁵⁶³ Da, wo es der mathematischen Physik um Mess- und Berechenbarkeit geht, rekurriert Goethe auf Sichtbarkeit in ihren komplexen Zusammenhängen.

5. Der Mythos

Die Beschreibung der Entwicklung der Funktion des Auges als einem toten Auge und die Aufnahme dieser wissenschaftlichen Bestimmung zu einer Präsenz des Blinden in der Philosophie seit Descartes und die Postulierung des Molyneuxproblems durch Locke haben eine Beziehung zum Mythos. Die Beschreibung der Nähe des Wunders und der wissenschaftlichen Philosophie in der Renaissance von Ernst Cassirer wurde oben angeführt. Aber dieser Hinweis ist mehr als unbefriedigend, da der mögliche durch eine hermeneutische Untersuchung zutage tretende Zusammenhang ohne eine weitere Differenzierung unklar bleibt. Der Mythos als Denksystem, wie er bei Cassirer durch Gesetzmäßigkeiten beschrieben wird, hat neben dem rationalen philosophischen Denken immer Bestand gehabt. Aus beiden Arten des Denkens folgen unterschiedliche Formen der Wahrnehmung.

Bei Benjamin ist das fotografische Sehen von Kunst in Reproduktionen als ein Prozess der Taktilisierung von Wahrnehmung beschrieben worden. Der taktile Umgang mit Fotografien führt zu einer internen Taktilität der optischen Wahrnehmung. In historischen Wendezeiten findet eine Anpassung an die Aufgaben der Wahrnehmung statt, die als eine Verschiebung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität gedeutet werden kann. Es wurde versucht zu zeigen, wie die Taktilität der Wahrnehmung die auratische, sprich mythische Wahrnehmung von Kunstwerken verändert und die Aura zerstört. Gleichzeitig übernimmt Benjamin das Auratische aber in die fotografische Wahrnehmung und macht das fotografische Bild zur Vorlage seiner Geschichtstheorie. In seiner Geschichtstheorie spricht Benjamin der Montage von Bildern einen Teil der begrifflichen Rekonstruktion von Geschichte zu. Geschichte wird somit nicht mehr nur Rekonstruktion des "wie es gewesen" ist, sondern sie ist Konstruktion eines Geschichtsbildes, durch das die Möglichkeit besteht, Gegenwart zu verändern.

Voraussetzung dafür ist die Veränderung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität in der historischen Wendezeit. Die Veränderung des Verhältnisses soll hier bei der Ablösung des Mythos durch die Philosophie verfolgt werden. Zuerst wird die größere Rolle der Taktilität in

⁵⁶³ Ebd. 53

der griechischen Kunst beschrieben, um dann die Taktilität und Visualität in ihrer Funktion bei der Installation der Philosophie als Denksystem und Machtfaktor darzustellen.

5.1 Taktilität in der griechischen Kunst

William M. Ivins versucht in einer Studie über die Raumauffassung der Griechen nachzuweisen, die griechische Kultur sei stärker durch die taktil muskulären Wahrnehmungen bedingt als durch die visuelle Ordnung.⁵⁶⁴ Ausgehend von einigen empirischen Beobachtungen, dem Zusammenspiel von Auge und Hand und der einhergehenden sprachlichen Bezeichnung von gesehenen Gegenständen mit taktilen Adjektiven, wie warm oder schwer, und der Unmöglichkeit der Umkehrung dieser Erfahrung, d.h. der Benennung von gefühlten Gegenständen mit visuellen Adjektiven wie Farbbezeichnungen, schließt Ivins, der Tastraum⁵⁶⁵ sei ein Raum, der unabhängig vom Vorgang des Tastens existiere. Der visuelle Raum dagegen konstruiere sich über: "a quality or relationship of things and has no existence without them."⁵⁶⁶ Historisch hätten Entscheidungen stattgefunden für den einen oder anderen "test of `reality`"⁵⁶⁷, sprich Entscheidungen für den Seh- oder Tastraum. Diese Negierung des Sehraums drückt sich in der griechischen Kunst in der Negierung der Bewegung aus. Er nennt das einleuchtende Beispiel eines Boxkampfes. "Anyone who saw the `slow movie` of the Johnsten Jefferson prize fight should understand the unity of the shifting changing group and the way in which, subject to the rules of the game, it presents an uncreasing flow of group forms out of and into one another. This unity of the group in flow, to which the Greeks were blind, has become the essential aspect of the world for modern eyes."⁵⁶⁸ Aufgrund dieser Negierung der Bewegung in der künstlerischen Darstellung sowie in der Einordnung der visuellen Kunst als Falschheit, als eine Imitation der Imitation der Imitation, erkläre sich zur Genüge, "the abstract lack of personality, the composite group photograph quality of so much greek Art."⁵⁶⁹ Implizit nennt Ivins schon die merkwürdige Taktilisierung in der Photographie beim Namen. Sie entsteht durch Bewegungslosigkeit.

⁵⁶⁴ William M. Ivins Jr., *Art and Geometry. A Study in Space Intuitions*. 1. ed. 1946. 2. ed 1964. Zur Kritik an Ivins siehe: Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. London 1993.

⁵⁶⁵ Ivins benutzt diesen Ausdruck in seiner Studie nicht. Der Begriff ist von Cassirer übernommen.

⁵⁶⁶ William M. Ivins, a. a. O. S. 6.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 15. Erst spät löst sich die griechische Kunst von dieser Starre. Beeindruckendstes Zeugnis ist der Fries des Pergamonaltars.

Man sieht, wie schon in den 40er Jahren Ansätze, die Benjamin im Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" ausgebreitet hat, die effektive Wahrnehmungsveränderung durch Verschiebung von taktil und visuell, aufgenommen werden oder, wenn auch nicht rezipiert, so antizipiert werden. Ivins nennt als Quelle: Frederigo Enriques, *The Problems of Science*. Chicago 1914. Dieser schreibt auf Seite 205: "...to the effect that the differences between metrical and perspective geonometry could be traced back to the differences between tactile-muscular and visual intuitions of Space." Ivins, nach dem hier zitiert wird, wendet das auf die griechische Kunst an, die für ihn metrisch taktil ist, während die moderne Kunst perspektivisch visuell funktioniert. Vgl. Ivins, Einleitung S. IX.

⁵⁶⁹ Ebd. S. 6.

Ivins unterstellt, Ordnung sei ein hauptsächlich visuelles Prinzip. Er folgert aus der Anlage der griechischen Architektur ihrer schrittweisen Erweiterung und der Übertragung von Strukturen, die in Holz gearbeitet waren, auf andere Materialien wie Stein, dass der Ordnungssinn, der für die Griechen oft postuliert wurde, nur Vorurteil sei. Genauso wie Bewegung und Ordnung geht der griechischen Kunst auch die psychische Spannung ab. "The simple fact of matter is, that figures of Greek sculpture are abstract, ideological confirmations devoid of physical mental or spirituel histories."⁵⁷⁰

Ebenso wie in der Kunst fehlte den Griechen auch in der Mathematik die visuelle Notion. Der Begriff der Unendlichkeit war nicht vorhanden, und die euklidische Geometrie war auf taktil muskulären Intuitionen und nicht auf visueller Auffassung aufgebaut.⁵⁷¹ Ivins faßt seine Bemühungen zusammen: "...to sum up: It seems to me that the various qualities and lacks of quality in Greek work to which I have called attention - from the layouts of the sacred inclusions to the decorations on the vases - can in almost every case be traced back to the dominance among the Greeks of the tactile-muscular intuitions, and to the fact that those intuitions far from leading to any sense of continuity or organic order inhabit them."⁵⁷²

Ivins' Annäherung an das Thema der Taktilität ist bestimmt von seinen empirisch psychologischen Beobachtungen. Er ordnet der Taktilität nur als Realitätstest eine Bedeutung zu, die er aber in keinen Bezug zu einer historischen Entwicklung in der griechischen Antike setzt. Griechische Antike ist taktil und die Moderne visuell. Auch wenn Ivins Erläuterungen durch ihre Abstraktion das Verhältnis von Visualität und Taktilität in der Antike nur schematisch wiedergeben, ist doch der Schwerpunkt, den er auf die Taktilität legt, bezeichnend. Im weiteren wird deutlich, dass in der Philosophie Verschiebungen dieses Verhältnisses durch eine Trennung des Taktilen vom Visuellen stattfinden.

5.2 Die Hierarchie von Taktilität und Visualität und das transzendente Subjekt zwischen Arbeit und Denken

Für Benjamin birgt die Fotografie einen utopischen Aspekt, der sich nicht zuletzt in der Veränderung der Wahrnehmung äußert. Er beschreibt eine "einheitliche Richtung in der historischen Entwicklung dieses mimetischen Vermögens"⁵⁷³, als dessen Kulminationspunkt

⁵⁷⁰ Ebd. S. 23. Als Gegenbeispiele lassen sich zumindest städtebauliche Versuche anführen. Z.B. Koloniegründungen, in denen Städte nach geometrischen Prinzipien von Philosophen geplant wurden. Es fällt schwer, ganz am Sinn für Ordnung der Griechen zu zweifeln, wenn man z. B. eine Stadt wie Ephesos gesehen hat. Auch wenn diese Ruinen aus verschiedenen Epochen stammen, ist doch eine optisch visuelle Konstruktion nicht von der Hand zu weisen. Der Blick vom Amphitheater zum ehemaligen Hafen und dem Meer, die Konstruktion der Straßenzüge weisen auf ein Ordnungsprinzip hin. Ein visuelles Ordnungsprinzip ist Grund für die Scheinperspektive bei großen Horizontalen, die um einen geraden visuellen Eindruck zu hinterlassen, eine gebogene Form haben müssen.

⁵⁷¹ Ebd. S. 41.

⁵⁷² Ebd. S. 40.

⁵⁷³ Benjamin, G. S. II. 1. Lehre vom Ähnlichen. S. 205.

man zur Zeit Benjamins die Fotografie betrachten konnte. Fotografie befreit für Benjamin Kunst aus einem gesellschaftlichen Kontext, indem sie an die Betrachtungsweise der Kontemplation gebunden war. "Die befreite Technik schließt die Bewältigung der gesellschaftlichen Elementarkräfte als Voraussetzung für die natürlichen ein. (In der Urzeit liegt die umgekehrte Beziehung vor: die Beherrschung der natürlichen Kräfte schließt die Beherrschung von gewissen gesellschaftlichen Elementarkräften ein.) Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachahmen, dessen verborgenstes Inneres ein Vormachen ist. Kunst ist mit anderen Worten vollendete Mimesis."⁵⁷⁴ Dieses verborgene Innere der Fotografie, ihr Vormachen, wurde als der utopische Aspekt gekennzeichnet. In der Fotografie spiegelt sich die Welt nicht als eine einfache Verdoppelung, sondern als die Möglichkeit von Veränderung. Diese Möglichkeit liegt zum einen an der Veränderung der Umgehungsweise mit Kunst in Fotografien, zum anderen an der internen Taktilisierung der Wahrnehmungsweise mit der Benjamin eine Handhabarmachung von Bilderwelten vorwegnimmt. Der Mythos als eine anthropomorphe Widerspiegelung der menschlichen Daseinsweisen birgt ebenfalls eine Möglichkeit der Veränderung als ein Vormachen. Der Beherrschung natürlicher Gegebenheiten im Mythos schließt sich Beherrschung gesellschaftlicher Kräfte an.

Eine Veränderung dieser Beherrschung gesellschaftlicher Kräfte versucht Klaus Heinrich zu beschreiben. Mythos wird von ihm charakterisiert als nicht mehr nur abstrakte und ungreifbare Überlieferung von mündlicher Erzählung und Kult, die Jahrtausende zurückreichte, sondern er stellt fest, dass der Mythos zu einem bestimmten Zeitpunkt eine direkte Herkunft aus Schriftlichkeit hat. Mythos lässt sich somit wie Fotografie als eine künstlerische Form der Abbildung kennzeichnen.

In den ersten bekannten schriftlichen Quellen kommt es zu einer Fixierung, zu einer Benennung der Götternamen. Heinrich koppelt damit den Mythos an Homer und Hesiod, die den Göttern Namen geben und sie schaffen. Diese Benennung ist eine Interpretation von Herodot durch Heinrich.⁵⁷⁵ Weiterhin stellt Heinrich fest, dass den Gottheiten jeweils verschiedene Techniken zugeordnet werden und dass diese Zuordnung mit der Wichtigkeit der Götter zu einem bestimmten Abschnitt der historischen Entwicklung der Gesellschaft übereinstimmt. Heinrich nennt diese Ordnung mit Vorbehalt ein "transzendentes System".⁵⁷⁶ Diesem transzendentalen System haften Züge einer Gegenwelt⁵⁷⁷ an, in der durch die

⁵⁷⁴ Ebd. G. S. Bd. I. 3. S. 1047.

⁵⁷⁵ Klaus Heinrich, Hrsg. v. Wolfgang Albrecht, u.a.- Dahlemer Vorlesungen. Anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie. Basel, Frankfurt am Main 1986. S. 44 ff und S. 62 ff. Heinrich gibt eine längere Diskussion des Wortes poiein, das bei Herodot das Machen durch Homer und Hesiod bezeichnet. Poiein unterscheidet sich von der normalen Arbeit und dem normalen Machen. Vgl., S. 72-73. Das Schaffen der Götter geht so weit, dass in der Archäologie zur Identifikation der Götter die Schriften Hesiods und Homers herangezogen werden, um die beschriebenen Haltungen mit den gebildeten Haltungen zu vergleichen. Vgl. S. 75.

⁵⁷⁶ Ebd. S. 140.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd. S. 53 und S. 141.

Anthropomorphie⁵⁷⁸ bestimmte Identifikationsmuster entstehen. Die Entwicklung bestimmter Gottheiten entspricht dabei dem jeweiligen ökonomischen Zustand der Gesellschaft.

Die anthropomorphe Struktur des Götterhimmels, der in seiner Vielfältigkeit und wechselnden Hierarchie nicht nur den gesellschaftlichen Zustand sondern auch die menschlichen Ängste und Hoffnungen widerspiegelt kritisiert Xenophanes. Er setzt der Anthropomorphie des Mythos einen einzigen Gott entgegen. Außer der Einzigkeit kommen ihm weitere Eigenschaften zu: er ist ganz Auge, ganz Geist, ganz Ohr, er ist unbewegt und, entscheidend, er erschüttert alles ohne Arbeit, ohne "ponos". Und "ponos" ist hier der Begriff, der aus der Unbewegtheit hervorgeht. Der Begriff steht dem Wort poiein, das Herodot benutzte, um die Götter als gemachte zu benennen, gegenüber sowie der Zuordnung der verschiedenen Götter zu bestimmten techné. Heinrich interpretiert, Gott sei hier "bewußt konzipiert entgegen der Arbeitswelt", so das eine Macht entstehe die instrumentalisierend die verschiedenen Techniken unterordnet, und sie als eine abstrakte Technologie kontrolliere.⁵⁷⁹

Die griechische Philosophie wird von Klaus Heinrich in einen Kontext eingeordnet, in dem sie nicht mehr nur eine kontemplative neutrale Funktion hat, sondern sie wird zu einem Instrument der Machtausübung, der Technologie der Macht, in der der Begriff der Arbeit umfunktioniert wird. Der anthropomorphen Mythologie wird eine andere anthropomorphe Bestimmung entgegengesetzt, die des transzendentalen Subjekts, das bei Xenophanes als ohne Arbeit bestimmt wird und das begrenzt und gleichzeitig ausgeweitet wird. Es ist "ganz Auge, ganz Geist, ganz Ohr". Heinrich übersetzt die Stelle sehr genau.⁵⁸⁰ Gott ist bei Xenophanes ganz ohne "ponos". Er ist in keiner Weise bewegt und erschüttert alles mit dem "nous". Hier wird sowohl die Sinnlichkeit zumindest Sehen und Hören als auch die Denkkraft, das Denken autonom und vom Begriff der Arbeit, dem ponos, dem Leiden und Mühe Bereitenden abgekoppelt. Mit dieser Abkoppelung verlässt der eine Gott die anthropomorphen Gestalten der Götter und die ihnen jeweils zugeordneten "technai"⁵⁸¹, die sie beherrschen, indem sie ihnen vorstehen.

Ohne Bewegung und ohne Taktilität im Raum wird der Herrschaftsbereich ausgedehnt. Der nicht durchschrittene Raum unterliegt nur den Wahrnehmungen, die weite Entfernungen überbrücken können, dem schweifenden kontrollierenden Blick und dem Ohr. Die zielgerichtete Einzelheit der Sinneswahrnehmungen, die letztlich der Erhaltung des Menschen durch die verschiedenen Formen der Arbeit dienen, die sich also unter einem Ziel zusammenschließen lassen und die an verschiedenen Fertigkeiten gebunden sind, werden

⁵⁷⁸ Der Begriff Anthropomorphismus hat seine Wurzel in den Worten 'Mann' 'sehen' oder 'Gesicht' und bedeutet menschengesichtig. Mensch und Menschenkopf werden in der griechischen Religion gleichgesetzt. Ebd. S. 26.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd. S. 144.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 142/143. Siehe auch: Herman Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. S. 19 /20 Fragmente 23-27. Ebenso die neuere Übersetzung von G. S. Kirk , J. E. Raven, M. Schofield, Die Vorsokratischen Philosophen. Stuttgart, Weimar 1994. S. 185. Sie übersetzen den Text anders als Diels Kranz. Frg. 172. "Als ganzer sieht er, als ganzer denkt (versteht) er, und als ganzer hört er".

⁵⁸¹ Klaus Heinrich, a. a. O. S. 143.

abgelöst durch eine Technologie des Denkens, unterstützt von ganz und gar sehendem Auge und ganz und gar hörendem Ohr. Es geht also bei diesen drei Bestimmungen nicht mehr um etwas Bestimmtes. Denken, Hören und Sehen erheben Anspruch auf Allgemeinheit. In dieser Unbestimmtheit der Allgemeinheit schwingen sie sich auf zu einer abstrakten Technologie als Form von Herrschaft. Gott macht, "ohne zu arbeiten"⁵⁸².

Die Funktion der Sinne wird durch Xenophanes' Kritik eingeschränkt. Der eine sich nicht bewegende Gott ist nicht mehr, wie die vielen anthropomorphen Götter, auf die Bewegung angewiesen, ja es ziemt ihm nicht, sich zu bewegen. Das Taktile geht ihm also aufgrund seiner Bewegungslosigkeit und der nicht Verpflichtung zur Arbeit völlig verloren.

Er ist ganz Denken, Kontemplation und Hören. Diese Bezogenheit auf die Sinne als Sinne ohne jegliches Telos, stimmt überein mit einer Bestimmung der visuellen Organe durch Aristoteles als luxuriös, entblößt vom Zwang zur Erhaltung, dem die Tastorgane folgen.

Parmenides warnt vor dem Sehen und Hören der Menge. Sie sähe mit blicklosem Blick und höre mit dröhnendem Gehör.⁵⁸³ Die Weiterentwicklung der Philosophie setzt hier in ihren Anfängen dem Mythos eine Theorie entgegen des "nicht hörenden Hörens" und des "nicht sehenden Sehens". Diese Kritik ordnet sich in die wesentliche Kritik des Anthropomorphismus des griechischen Mythos durch Xenophanes und dessen monolithischen Gott, der ganz Auge und ganz Ohr sein will, ein. Sie schließt sich weiterhin an, an die Aneignung des Wortes Theoria, das im Kult Benutzung fand, durch die Philosophie und den einhergehenden Wechsel der Bedeutung im Sinne der Kritik des Parmenides, d.h. Theoria als nicht durch die Sinne vermittelte Schau der Dinge, so dass die eigentliche Benutzung des Wortes in Bezug auf seine Wurzel im Sehen sich verwandelt und Sehen abgekoppelt wird vom Prozess des Sehens als sinnliche Wahrnehmung.⁵⁸⁴ Ebenso in der von Heinrich dargestellten Kritik des Xenophanes durch Parmenides, der den Begriff des nous und vor allem, die des nur sehenden Auges und des nur hörendes Ohres wiederaufnimmt und transformiert, in ein blickloses Auge und einen dröhnendes Ohr. Nur kommt es bei Parmenides zu einer gänzlichen Abkehr von den Sinnen. Ihren Platz und den Platz des "nous" nimmt eine Apotheose des Logos ein.⁵⁸⁵ "An dieser Stelle hat der Logos bereits bei Parmenides die Fähigkeit der an die 'Scheidung' (krinein) geknüpften Schau, die Fähigkeit der rein gedanklichen Apperzeption, er bedarf nicht mehr der Vermittlung durch die äußern Sinne, im Gegenteil: diese zieht nur ab."⁵⁸⁶ Der Vorbehalt löst sich auf und Heinrich benennt die Zentrierung Parmenides' auf eine rein gedankliche Apperzeption, die von der Sinnenwelt

⁵⁸² Ebd. S. 144.

⁵⁸³ Vgl. ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd. S. 103-105.

⁵⁸⁵ Ebd. S. 144. Vgl. Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. S. 45. Fragment 7. Die Übersetzung der fraglichen Stelle von Kirk, Raven und Schofield lautet: Vielmehr sollst du dein Denken von diesem Weg der Untersuchung zurückhalten, und die in viel Erfahrung gewickelte Gewohnheit soll dich nicht zwingen, auf diesem Weg ein zielloses Auge weiden zu lassen, ein Ohr ohne Widerhall und eine Zunge (mit bedeutungsloser Sprache). Fragment 294, S. 273.

⁵⁸⁶ Klaus Heinrich, a. a. O. S. 144.

gänzlich losgelöst ist, mit dem transzendentalen Subjekt. Es erfüllt sich die bereits von Xenophanes angedeutete Ablösung der Sinne von ihrem Zweck der Arbeit vollständig. Die Sinne werden als täuschende Organe gebrandmarkt, und ein Teil ihrer Funktion wird dem logos direkt übertragen. Erst annulliert die Philosophie den Zweck der Sinne und in einem zweiten Schritt die Sinne selbst, nicht ohne einen Teil ihrer Funktion, die Scheidung, ins Denken zu transzendieren.

Die Kritik des Parmenides findet sich in einem Satz, der als Warnung gemeint ist, sich für die Scheidung, ob das Nichtseiende ist oder nur das Seiende ist, eben nicht auf die Sinne zu verlassen. Die Scheidung kommt allein dem Denken, als Logos, zu.⁵⁸⁷ Das transzendente Subjekt wird sich bei Kant wiederfinden, der der Wahrnehmung in anderer Form einen besonderen Platz einräumt.

Der Begriff und die Tätigkeit Arbeit sind zentrale Bezugspunkte der Interpretation von Heinrich, dessen These einen soziologisch materialistischen Kern hat, der in seiner Auswirkung die Spanne der Metaphysik festlegt, und der somit eisen die Gebundenheit des Denkens an die Reproduktionskapazität des Denkenden knüpft. Das Sein bestimmt hier das Bewusstsein und nicht umgekehrt. Transzendentes Subjekt bedeutet in diesem Sinne auch, dass sich ein handelndes Subjekt dupliziert, nach außen projiziert in den einen Gott, der unter Annahme der Voraussetzungslosigkeit zum Geschichtssinn avanciert. Der Mensch schafft sich förmlich als unbewegten Beweger neu. Er vollzieht somit eine Wende vom Leidtragenden zum Geschichtstragenden.

Heinrich kennzeichnet die Umbruchstelle zwischen Mythos und Philosophie aus der Metaperspektive. Dem Mythos als Denkungsart ist eine eigene Wahrnehmung, die grundsätzlich als anthropomorph zu kennzeichnen ist, zu eigen. Die Wahrnehmung im Mythos und wie er von den Menschen wahrgenommen wird, ist projizierte Eigenwahrnehmung. Die Philosophie hält ihre Hand vor diesen Spiegel und macht die Projektion deutlich, nicht ohne allerdings eine eigene Wahrnehmung entgegenzusetzen. Aus der Vielheit der Götter und der Mannigfaltigkeit ihrer Verhaltensweisen wird ein ideales Wesen. Dieses Wesen potenziert Vision und Hören, um die Hand und das Tasten zu negieren. Immanent wird schon die ganz andere Beschaffenheit der Substanz klar, die nicht tastet, sich nicht bewegt und nicht arbeitet. Sie ist nicht Substanz, aus der die Menschenwelt beschaffen ist.

⁵⁸⁷ Die grundlegende Frage zu Parmenides ist darum nicht die, von Cassirer gestellte, ob Denken und das Gedachte, der Inhalt des Denkens eins sind. Auch die Stellungnahme von Cohen in der "Kritik der reinen Erkenntnis" trifft nicht den wesentlichen Punkt: "Es muss daher bei der Relation verbleiben, die Parmenides als Identität von Denken und Sein geschmiedet hat. Das Sein ist Sein des Denkens. Daher ist das Denken als Denken des Seins." S. 14. Cassirer als Denker der Relation stimmt hier seinem Cohen nicht zu, und stellt fest, dass bei Parmenides Sein und Denken nicht durch eine Relation verknüpft sind sondern durch "eine absolute Setzung: eine Position oder eine Negation". Cassirer, Philosophie der Griechen S. 40. Grundlegend bei Parmenides ist vielmehr die Trennung von Sinnlichkeit und Denken und die Absorption eines Teiles der Funktion der Sinnlichkeit durch das Denken, denn so wird der Begriff des Logos mächtig über die Sphäre der Arbeit.

Aristoteles reflektiert die Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, um zu philosophieren. Im Anschluss an den Platon Dialog Theaitetos⁵⁸⁸ bestimmt er die Verwunderung als den Anfang der Philosophie. "Wer in Zweifel und Verwunderung über eine Sache ist, der glaubt sie nicht zu kennen. Darum ist der Freund der Sagen (mythos) auch in gewisser Weise ein Philosoph; denn die Sage besteht aus Wunderbarem. Wenn sie also philosophierten, um der Unwissenheit (áгноia) zu entgehen, so suchten sie die Wissenschaft offenbar des Erkennens (eidénai) wegen, nicht um irgendeines Nutzens willen. Das bestätigt auch der Verlauf der Sache; denn als so ziemlich alles zur Bequemlichkeit und zum Genuss des Lebens Nötige vorhanden war, da begann man diese Art der Einsicht (phrónesis) zu suchen. Daraus folgt also, dass wir sie nicht um irgendeines anderweitigen Nutzens willen suchen, sondern, wie wir den Menschen frei nennen, der um seiner selbst, nicht um anderer willen ist, so ist auch diese Wissenschaft allein unter allen frei; denn sie allein ist um ihrer selbst willen."⁵⁸⁹ In enger Verbindung mit dem Mythos nennt Aristoteles hier die Philosophie. Er vereinnahmt förmlich den mit dem Mythos Beschäftigten als Philosophen, da auch er mit dem Wunderbaren umgehe. Philosophie wird gleichsam geeicht auf einen Grundtenor der Verwunderung und des Zweifelns, der sich auch in Sokrates' Satz "Ich weiß, dass ich nichts weiß" ausdrückt. Nicht sicheres Wissen ist gefragt, alles Wissen wird verunsichert und gewandelt. Der Mythos fällt ebenso unter dieses Diktum. Die Vereinnahmung schlägt um in Zweifel. Die Verwunderung wird Zweifel am Mythos. Dennoch gilt für Philosophie und Mythos, dass sie keinen Nutzen suchen. Philosophie ist die einzige Wissenschaft, und um die Rechtfertigung der Wissenschaft geht es in diesem Abschnitt, die nicht Utilität voraussetzt. Sie ist nicht Mittel zum Zweck, sondern frei. Sie ist eben auch frei von Arbeit, da sie keinerlei Nutzen verfolgt. Sie ist Wissen um seiner selbst willen und somit in gewisser Weise wieder dem Mythos verwandt. Beide unterliegen keinerlei Substantialität, keinem Zwang zu Schaffen.

Aristoteles unterscheidet beide doch im nachhinein an der historischen Situation und der Situation des sie Vollziehenden. Der Beweis, dass Philosophie frei von Nutzen sei, wird erbracht durch die Beschreibung ihrer Grundlage. Sie entstand, als "alles zum Genuss des Lebens Nötige vorhanden war"⁵⁹⁰. Also in einer historischen Situation, die frei war von der unmittelbaren Notwendigkeit des Lebenserhaltes und somit der Notwendigkeit von Arbeit, zumindest für bestimmte gesellschaftliche Gruppen. Sie entstand in einer Phase des Genusses und der Bequemlichkeit, in denen diese gesellschaftliche Gruppe lebte. Das kürzt sie zur freien Wissenschaft und unterscheidet sie implizit vom Mythos. Diese Stelle bei Aristoteles unterstützt die Interpretation der Philosophie als einer Technologie durch Klaus Heinrich. Heinrich erweitert den Anspruch der Philosophie auf Herrschaft durch die Auslegung zweier Anekdoten, die von Diogenes Laertius über Thales berichtet werden. Die erste lautet folgendermaßen: "Gerade so, Theodoros, wie man erzählt, dass auch Thales astronomische

⁵⁸⁸ Platon, a. a. O. Theaitetos 155d.

⁵⁸⁹ Aristoteles, Metaphysik. 1 Buch 982b.

⁵⁹⁰ Ebd.

Beobachtungen anstellte und nach oben schaute, und als er dann in einen Brunnen fiel, soll eine witzige und reizende thrakische Magd ihn verspottet haben, dass er begierig sei, die Dinge am Himmel kennenzulernen, aber keine Ahnung von dem habe, was hinter ihm sei und zu seinen Füßen liege".⁵⁹¹ Die zweite beginnt mit dem Vorwurf, Thales sei arm und könne kein Geld verdienen. "Als man ihm nämlich wegen seiner Armut Vorhaltungen machte, als ob die Philosophie zu nichts nütze sei, da soll er, nachdem er aufgrund seiner astronomischen Studien bemerkt hatte, dass die Olivenernte reichlich ausfallen würde, noch im Winter mit dem wenigen Geld, das ihm zur Verfügung stand, als Handgeld sämtliche Ölpresen für einen geringen Preis gemietet haben, und dabei habe ihn niemand überboten. Als aber die Zeit (der Ernte) kam und mit einem Mal und gleichzeitig viele Ölpresen verlangt wurden, da habe er seine Pressen so teuer vermietet, wie er nur wollte, und dadurch viel Geld verdient; auf diese Weise habe er demonstriert, dass es für die Philosophen ein Leichtes sei, reich zu werden, wenn sie dies nur wollten, dass das aber nicht das Ziel ihrer Bestrebungen sei."⁵⁹² Aus beiden Geschichten geht hervor, wie sich die Differenzierung der Aktivitäten des Thales und der Anspruch nirgendwo Spezialist zu sein, der so weit geht, dass er sich lächerlich macht schon bei dem Fußweg zu seinen astronomischen Beobachtungen, dass dieser Bezug, alles irgendwie zu können, sich eben auch auf die Möglichkeit der weltlichen Macht erstreckt. D.h. was in einem Falle seine Lächerlichkeit ist, die Vielfältigkeit seines Wissens, wird in der zweiten Anekdote zu ökonomischer Macht. Thales erlangt Reichtum durch Spekulation im doppelten Sinn des Wortes. Es geht um eine Instrumentalisierung der *technai* durch Auflösung von Spezialistentum und die Verknüpfung von oberflächlichem Wissen.

Beide Geschichten zielen also in die Richtung, in der die einzelnen *techné* und das ihnen zugeordnete Wissen, ihr Logos, und die jeweiligen zuständigen Gottheiten abgelöst werden von der Philosophie als einer übergeordneten Einheit, die kein spezielles Wissen hat, vielmehr Wissen relativiert und eine *techné* entwickelt, die mit ihrem Logos den einzelnen überlegen ist.⁵⁹³

Heinrich wird hier so dargestellt, dass er in seiner religionsphilosophischen Kritik an der Philosophie hauptsächlich rekurriert auf die Verknüpfung der Taktilität, also einem sinnlichen Modus mit der Arbeit als Grundstruktur menschlicher Existenz. Abgesehen davon, dass es nur ein Punkt seiner umfassenden Analyse des Anthropomorphismus ist, geht Heinrich so weit die Austreibung des Anthropomorphismus als eine Negierung sinnlicher Erfahrung zu

⁵⁹¹ G.S.Kirk, J.E.Raven, M.Schofield, Die Vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare. Stuttgart 1994. S. 88. (Platon Theaitetos 174 a) Vgl. auch Klaus Heinrich, Bd. II. S. 146.

⁵⁹² G.S.Kirk, J.E. Raven, M.Schofield, Die Vorsokratischen Philosophen S. 89. (Aristoteles, Politik. A 11, 1259a9) Es existieren weitere Erwähnungen von Thales als vielseitigem Denker, die gar für milesische Denker typisch gewesen sein könnte. Siehe ebd. S. 86.

⁵⁹³ Vgl. ebd. und S. 167. Heinrich interpretiert eine Stelle bei Platon in der gleichen Art. Sokrates geht zu Handwerkern, um sie zu fragen, ob sie gute Handwerker seien. Bereitwillig antworten sie ja. Auf die Frage allerdings, was denn gut sei an ihrer Arbeit und wie sich das Gute definiere, wissen sie keine Antwort. Daraufhin spricht er ihnen ihre Meisterschaft ab, da sie nicht wissen, was das Gute sei. Nach seiner Meinung dazu befragt, antwortet er, auch er wisse nicht was das Gute sei, behaupte im Gegensatz zu ihnen aber auch nicht ein Wissen um diesen Sachverhalt.

betrachten. In seiner Vorlesung vertritt er die Auffassung, man müsse: "unter Anthropomorphismus eben die Bereiche der unmittelbaren Wahrnehmung und Erfahrung verstehen: das, wovon ich sagte, dass es bei Kant nicht nur ausgetrieben ist, unterdrückt ist in seiner Theorie der Wahrnehmung, in seiner Theorie der transzendentalen Ästhetik und reduziert ist auf diese Punktmannigfaltigkeit, zu bestimmen im Achsenkreuz; sondern wovon ich sagte, dass es in der europäischen Philosophie überhaupt dadurch ausgetrieben wird, dass diese Primärerfahrungen umformuliert werden zu sekundären Qualitäten und dass der bloße, darunterliegende Mechanismus von berechenbarem Stoß und Fortsetzung dieses Stoßes (Kausalität).....Austreibung des Anthropomorphismus...als Austreibung unmittelbarer Sinneserfahrungen..." ist.⁵⁹⁴

Klaus Heinrich verallgemeinert und äußert bewusst vereinfachend in seinen Vorlesungen, dass philosophische Theorie gerade das Nicht - Hören und Nicht - Sehen sein will. Diese Entwicklung zieht sich bis zur Phänomenologie des 20. Jahrhunderts.⁵⁹⁵

Er liefert die Begriffe und Unterscheidungen an die Hand, das Thema der Verquickung von Mythos und Fotografie zu entfalten. Seine Interpretation macht klar, dass es sich bei der Behandlung der Sinne und der Instrumentalisierung ihrer Betrachtung für einen Zweck um eine Entwicklung handelt, die auch in anderen historischen Abschnitten der Philosophie eine Rolle spielt. Seine Interpretation enthält eine Teleologie, die sie der Philosophie unterstellt. Das heißt Philosophie wird nicht wertfrei betrachtet; es wird gefragt nach ihrem Zweck und Nutzen auch im Sinne des sie Betreibenden. Das bedeutet unter anderem, Philosophie wird materialistisch einem Arbeitsbegriff verknüpft, der für die Einordnung des Taktilen und Visuellen nutzbar gemacht werden soll.

Der taktile Sinn, im besonderen die Hände, dienen der Herstellung von Werkzeugen und der Erhaltung des Menschen durch Nahrungsmittelerzeugung. Er ist primordial und in diesem Sinn primär. Obwohl der Tastsinn den Augen verbunden und auf sie angewiesen ist, gilt diese Verbindung nur in einer Richtung, denn ein Wesen ganz ohne Tastsinn konnte sich schon Aristoteles nicht vorstellen.

Wie schon dargestellt läuft auch die Einordnung der Sinnesorgane in der Philosophie auf eine Unterscheidung erhaltenden und "luxuriösen" Sinnen hinaus. Schon Aristoteles verknüpft den Tastsinn eng mit der Ernährungsseele und der Bewegung. Er definiert in seiner Schrift "De anima" den Tastsinn als notwendige Voraussetzung der übrigen Sinne: "Denn ein Lebewesen vermag ohne den Tastsinn keinen anderen Sinn zu besitzen. Denn wie bemerkt, ist jeder beseelte Körper mit Tastfähigkeit begabt."⁵⁹⁶ Aristoteles Voraussetzung ist seine Teleologie. Wo Seele und Fortbewegungsvermögen sind, da muss auch Tastsinn sein, um das Ziel zu erfüllen. "Da das Lebewesen ein beseelter Körper ist, jeder Körper aber tastbar ist,

⁵⁹⁴ Ebd. S. 376.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 103.

⁵⁹⁶ Aristoteles, De anima. Übersetzt von Willy Theiler. Über die Seele. 6. Auflage. Berlin 1983. 435a.

tastbar aber nur das durch den Tastsinn Wahrnehmbare, muss auch der Körper des Lebewesens tastbar sein, tastfähig aber, wenn das Lebewesen erhalten bleiben soll. Denn die anderen Sinne nehmen mittels anderer Dinge (als Medien) wahr, nämlich Geruch, Gesicht, Gehör. Das Lebewesen wird, wenn es beim Berühren keine Wahrnehmung hat, nicht das eine meiden, das andere greifen können und wird in diesem Falle nicht erhalten bleiben können."⁵⁹⁷ Für Aristoteles ist der Tastsinn Voraussetzung für die Erhaltung durch Nahrungsaufnahme. Aristoteles argumentiert hier auf rein biologisch, ja physikalischer Ebene, denn der Tastsinn dient ihm dazu, mittels eines Syllogismus auszuschließen, dass der Körper einfach sein, aus einem einfachen Element bestünde. "Aber wenn der Körper Wahrnehmungsvermögen hat, dann muss er entweder einfach oder gemischt sein. Unmöglich aber einfach; denn er würde so nicht den Tastsinn haben; diesen aber muss er haben."⁵⁹⁸ Der Tastsinn wird keinem Element zugeordnet. Er ist unabhängig von diesen, im Gegensatz zu allen anderen Sinnen, die medial vermittelt wahrnehmen und somit einem Element zugeordnet werden müssen. "Ohne den Tastsinn aber kann kein anderer Sinn bestehen, und dieses Sinneswerkzeug gehört weder zur Erde noch zu sonst einem Element."⁵⁹⁹ Der Tastsinn zeichnet sich weiterhin dadurch aus, dass sein Verlust zum Tode führt. Er ist notwendig zur Lebenserhaltung.

Obwohl Aristoteles keine Aussage über den Bezug des Tastsinns zur Arbeit macht, ist doch in dem Begriff der Erhaltung der Begriff der Arbeit schon angelegt, denn nur durch diese kann der Mensch subsistieren. Dieser Vorrang des Tastsinns ist Grundlage eines jeden Handelns und Philosophierens. Genetisch betrachtet, geht er allen anderen Wahrnehmungsvermögen voraus. Das Auge ist ein luxuriöser Sinn, der den Lebewesen mit der Bewegung um des "Wohlseins" willens zukommt.⁶⁰⁰ Das Auge ist nicht prädisponiert für die materielle reine Erhaltung durch Arbeit. Trotzdem ist der Tastsinn keineswegs der höchste aller Sinne. Die Krönung unserer Sinnlichkeit ist das Sehen. Schon Platon definierte in der *Politeia* vor dem Liniengleichnis das Sehen als den edelsten aller Sinne, da es über die Vermittlung eines dritten, des Lichts, funktioniert. "Also sind durch eine nicht geringe Sache der Sinn des Gesichts und das Vermögen des Gesehenwerdens mit einem köstlicheren Bande als die anderen solchen Verbindungen aneinander gebunden, wenn doch das Licht nichts unedles ist."⁶⁰¹ Das Licht ist für das Sichtbare, was die Idee des Guten für das Denkbare ist. Die Sonne wird von Platon als "Sprößling des Guten" bezeichnet und das Auge als das "sonnenähnlichste" Werkzeug der Wahrnehmung, denn nur auf was die Sonne scheint, ist deutlich zu sehen. Das Gute als Entität nun ist der Erkenntnis und der Wahrheit überlegen, wie die Sonne der Wahrnehmung und dem Auge. So wie die Sonne nicht nur die Wahrnehmung des Auges leitet, vielmehr die Grundlage des Werdens und des Wachstums ist, so gilt das Gleiche für das Gute.

⁵⁹⁷ Ebd., 334b

⁵⁹⁸ Aristoteles, *De anima* 434b.

⁵⁹⁹ Ebd., 435b.

⁶⁰⁰ Ebd., 434b, 435b.

⁶⁰¹ Platon, *Politeia*. Übersetzung von F. Schleiermacher. Hamburg 1958. 508a.

Platon verleitet keineswegs dazu, seine Ausführungen für wahrnehmungspsychologische Betrachtungen zu halten. Eindeutig ist, der Mensch braucht zwar Licht zum Sehen, aber gleichzeitig ist zuviel Licht der Wahrnehmung abträglich. Es handelt sich also nicht um die Applikation von empirischen Beobachtungen. Die Analogie des Sichtbaren und des Denkbaren will eine feine Abstufung darstellen zwischen dem Medium der Vermittlung einer visuellen Wahrnehmung, dem Organ, und der Wahrnehmung selbst. Vor allem gilt es, dass Gute in Beziehung zur Sonne und ihrer Macht zu setzen. D.h., die unmittelbare Perzeption und deren Einsichtigkeit der Wahrnehmung als primärer Funktion von Welterzeugung zu übertragen und das Gute eben an der Unmittelbarkeit dieser Erfahrung teilhaben zu lassen. Er betreibt Metaphysik. Von hier aus geht er über von den Abstufungen des Sichtbaren zu den Abstufungen des Denkbaren.

Aristoteles leitet den Vorrang des Tastsinns in gewisser Weise aus der Negation des Argumentes von Platon her, da der Tastsinn nicht medial vermittelt ist wie die anderen Sinne und zu keinem Element gehört, ist er grundlegend. Der Kontext bei Aristoteles ist eine biologische Abhandlung, die die wesentlichen Zusammenhänge auf einer ganz anderen Ebene zu fassen versucht. Hier geht es tatsächlich um den Nutzen eines Sinnes in der Umwelt, und der Mensch wird nicht in einer herausgehobenen Position betrachtet. Er ist ein biologisches Lebewesen unter anderen. Trotzdem ist die unterschiedliche Bewertung auffällig. Platon kürt den Sehsinn zum höchsten aller Sinne, da das Medium seiner Vermittlung, das Licht, das edelste von allen ist, und ordnet dem Auge das Element der Sonne zu. Aristoteles bestimmt durch Ausschluß des Mediums den Tastsinn zum grundlegendsten aller Sinne, der allen Lebewesen gemeinsam ist.

Der Sehsinn, die Visualität, bei Platon wird durch ihren Vergleich mit dem Guten geadelt und betrachtet als der Sinn der Kontemplation. Er wird keinerlei Notwendigkeit der Lebenserhaltung zugeordnet. Der Sehsinn wird gleichermaßen ernährt von der Sonne, die Wachstum und Nahrung sicherstellen.

Bei Aristoteles hat der Tastsinn eine absolute Notwendigkeit. Ohne ihn kann die Ernährungsseele nicht existieren. Kein Lebewesen ist ohne Tastsinn. Diese Notwendigkeit ist direkt an die Lebenserhaltung geknüpft. Beide Positionen stimmen mit den unterschiedlichen Stellungnahmen beider Denker zur Politik überein. Platon vertritt eine eher aristokratische Haltung für die manuelle Arbeit Sklavenarbeit ist. Für Aristoteles ist manuelle Arbeit biologisch legitimiert.

Die Darstellung von der Ambivalenz Tast- und Sehsinn hat exemplarisch zu zeigen versucht, dass sich selbst über lange Zeiträume beiden Sinnen bestimmte Tendenzen zuordnen lassen. Der visuelle Sinn ist Anwärter auf die, von der Sphäre der Arbeit und Erhaltung entkoppelten, Führungsposition in bezug auf Herrschaft und Überwachung. In Platons Beispiel lässt sich im Vergleich vom Sicht- und Denkbaren deutlich eine Legitimierung des Guten durch die Sonne und des Erkennens durch das Sehen ausmachen. Das Gute und das Erkennen des Guten haben die Idee einer Normierung und Handlungsanweisung zur Folge, in

deren Fahrwasser vor allem die Etablierung der Philosophie selbst, als Instanz von Herrschaft eine bedeutende Rolle spielt. Worum es aber vor allem geht, ist eine Devalorisierung von manueller Arbeit, als Tätigkeit, die stärker an den taktilen Sinn als an den visuellen Sinn gebunden ist.

Sehen wird in der Entwicklung der Philosophie instrumentalisiert und in der Ablehnung des anthropomorphen Verständnisses der Götter und des Mythos zu einem Faktor der Installation der Philosophie und ihres einen Gottes, dem unbewegten Beweger. Die Taktilität als Arbeit wird dabei dem anthropomorphen Verständnis von Welt zugeschlagen. Natürlich ist auch das philosophisch rationale Verständnis der Welt in gewisser Weise anthropomorph zu nennen, etwa derart wie Valery beschreibt, dass die gerade Linie die anthropomorphe Form schlechthin ist.⁶⁰² Ausdrücken will Valery damit, dass die logisch geometrische Abstraktion ebenso den menschlichen Fähigkeiten angemessen ist wie körperliche Projektion. Doch die Verknüpfung von Taktilität und Mythos in die auch das Bild des Blinden, als nur auf den taktilen Sinn angewiesenen gehört, wird aufrechterhalten. Selbst bei Descartes, der das Taktile als Modell für das Sehen verwendet ist der Blinde an die ausgedehnte, nach mechanischen Gesetzen funktionierende Substanz, in der allein Arbeit möglich ist, gebunden.

Als ein Punkt bei der Entwicklung zum fotografischen Sehen muss das Verhältnis von Taktilität und Visualität im Mythos gekennzeichnet werden, weil das fotografische Bild als Technik von der rationalen Entwicklung der Trennung von Taktilität und Visualität getragen wird. Andererseits kommt es aber zu einer Aufnahme und qualitativen Veränderung der Taktilität in die Visualität. Die an Arbeit und Vergesellschaftung gebundene Taktilität wird in der Fotografie aufgehoben und an die Visualität geknüpft. Die mythische Qualität des Taktilen, als nicht entfremdete Arbeitswelt und als befreiendes Moment findet Eingang in ihren Gegenpart, die von Herrschaft instrumentalisierte Visualität.

5.3 Arbeit und transzendentes Subjekt

Fotografie muss wie alle anderen Techniken des Sehens und jede Wahrnehmung überhaupt den von Kant bestimmten Gesetzmäßigkeiten des transzendentalen Subjektes unterliegen. Mit anderen Worten, die Wahrnehmung von Fotografie unterliegt den Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung, den Formen der reinen Anschauung, Raum und Zeit, und den Kategorien. Die Grenzziehungen der Kantschen Philosophie bilden den Rahmen der Fotografie, aber wie alle Philosophie nach Kant sich von der Unerkennbarkeit des An - sich befreien will, begehrt die Fotografie gegen diese Grenze auf.

Benjamins Definition der Fotografie baut auf dem taktilen Umgang mit Fotografien auf. Die allgemeinste Bestimmung der Fotografie fußt auf der technischen Entwicklung der Fotografie als Rationalisierung von Arbeit. Die neue Darstellungsform löst die merkantile

⁶⁰² "Rien de plus anthropomorphe que la ligne droite- le continu, le temps etc." Paul Valery, Cahiers. Paris 1973. éd. Judith Robinson-Valéry. S. 636.

Form der Porträtmalerei ab. Eine solche Bestimmung ist jeder technischen Rationalisierung zu eigen. Doch im fotografischen Bild handelt es sich um die Erzeugung einer neuen Welt durch die Abbildung von Welt. Die veränderte Umgehensweise mit dem Bild der Welt und der Kunst revolutioniert die Rezeption von Kunst. Fotografie begehrt gegen die Grenze des an sich auf, weil sie die philosophische Ausgrenzung des Taktilen als Umgehensweise mit der Welt rückgängig macht. In der Taktilisierung von Visualität wird die Entfremdung vom tastenden arbeitenden Subjekt qualitativ verändert.

Die Verdoppelung von Welt in der Fotografie, ihre Begrenztheit des Ausschnitt- und Augenblickhaften auf die Fläche, macht das Erscheinende als Erscheinendes sichtbar und verweigert somit den Bezug auf den Raum des An - sich. Ein Foto zeigt sich immer als Ganzes, als das, was es ist, ohne auf etwas anderes als es selbst hinzuweisen. Gleichzeitig ist es, wie Descartes Darstellung der visuellen Wahrnehmung, Sehen des Sehens, also in einen regressus ad infinitum eingeschlossen. Das Foto verweist als Abbildung von etwas immer wieder auf die Grenzen des nicht erkennbaren An- sich. Fotografie ist simultan Verdoppelung und Schaffung oder Veränderung von Welt.

Wenn Kant in seiner kopernikanischen Wende streng zwischen einer Welt der Erscheinung und dem Wesen der Dinge, dem Ding an sich, unterscheidet, dann tut er zweierlei. Er definiert einen Bezirk, in dem sich die Philosophie bewegen kann und in dem sie sich bewegen muss. Für Kant, in der aufklärerischen Tradition stehend, ist auch Metaphysik noch Wissenschaft: nämlich die Wissenschaft von den Grenzen der menschlichen Vernunft.⁶⁰³

Die Grenzziehung Kants stützt sich auf seinen Begriff der Spontaneität des Aktes der Wahrnehmung. Durch den Akt der Spontaneität wird das Bewusstsein zum obersten Richter der Sinnlichkeit, die Welt, anstatt sie wahrzunehmen, konstruiert. Die Welt wird vom Bewusstsein in einem Akt der Spontaneität gebildet und nicht abgebildet. "Allein die Verbindung (coniunctio) eines Mannigfaltigen überhaupt kann niemals durch Sinne in uns kommen, und kann also auch nicht in der reinen Form der sinnlichen Anschauung zugleich mit enthalten sein; denn sie ist ein Actus der Spontaneität der Vorstellungskraft, und, da man diese, zum Unterschiede von der Sinnlichkeit, Verstand nennen muss, so ist alle Verbindung, wir mögen uns ihrer bewusst werden oder nicht, es mag eine Verbindung des Mannigfaltigen der Anschauung, oder mancherlei Begriffe, und an der ersteren der sinnlichen, oder der nicht sinnlichen Anschauung sein, eine Verstandeshandlung, die wir mit der allgemeinen Benennung Synthesis belegen würden, um dadurch zugleich bemerklich zu machen, dass wir uns nichts, als im Objekt verbunden, vorstellen können, ohne es vorher verbunden zu haben, und unter allen Umständen die Verbindung die einzige ist, die nicht durch Objekte gegeben, sondern nur vom Subjekte selbst verrichtet werden kann, weil sie ein Actus der Selbsttätigkeit ist."⁶⁰⁴

⁶⁰³ Kant, Träume eines Geistersehers. Drittes Hauptstück II 384. Werksausgabe. Frankfurt am Main 1974.

⁶⁰⁴ Kant, Kritik der reinen Vernunft. Transzendente Analytik. Zweiter Abschnitt B129/130.

Da selbst die einfachsten sinnlichen Wahrnehmungen der Verbindung unterliegen, Wahrnehmung mithin nicht ohne Verbindung sinnvoll gedacht werden kann, ist Sinnlichkeit Konstitution von Welt in einem Akt der Spontaneität. Da Kant Verbindung definiert als "Vorstellung der synthetischen Einheit des Mannigfaltigen"⁶⁰⁵ und diese Einheit nicht die der Kategorientafel ist, muss es eine höhere Einheit geben. Diese Einheit ist das von Descartes aufgerichtete Prinzip des cogito, das alle Wahrnehmungen begleitet. Die ursprünglich synthetische Einheit der Apperzeption, das Ich denke, das alle meine Vorstellungen begleiten können muss. Ebenso wie Descartes verfügt Kant hier über eine Möglichkeit des Rückbezugs auf das Ich denke innerhalb jedweder Wahrnehmung.

Liegt Descartes' Hauptgewicht auf dem Ich als Subjekt des Denkens, verschiebt Kant es zum Akt des Denkens, der Tätigkeit des Ich. Die Möglichkeit einer Erfahrung ist bei Kant von drei Begriffen abhängig: Sinn, Einbildungskraft, Apperzeption.⁶⁰⁶

Die Einbildungskraft kennzeichnet Kant als blind. "Die Synthesis überhaupt ist, wie wir künftig sehen werden, die bloße Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich unentbehrlichen Funktion der Seele, ohne die wir überall gar keine Erkenntnis haben würden, der wir uns aber selten nur einmal bewusst sind."⁶⁰⁷ Diese blinde Funktion der Seele ist verantwortlich für die Zusammenfügung und Überführung der sinnlichen Eindrücke. Sie werden überführt nicht passive Abbildungen zu sein, die von einem Außen in ein Innen gelangen, sind sie doch aktive geschaffene Gebilde. Da Einbildungskraft als formende Funktion in ihrem Bilden blind ist, bleibt eigentlich nur der Schluss, auch die Sinnlichkeit sei, weil direkt auf die Funktionen der Einbildungskraft angewiesen, blind.

Massimo Cacciari zieht diesen Schluss. "Und auch Kant zufolge ist der Spiegel blind, gibt es Erkenntnis jedoch überhaupt nur aufgrund dieses blinden Vermögen des Ins-Bild-Setzens: erkennen können wir nur Phänomene des Spiegels. Was das Auge hier wahrnimmt, entspricht, dem was der platonische Spiegel reflektiert. Und wenn jener Spiegel blind war, so ist es dieses Auge auch. Es sieht nicht - es imaginiert. Es bildet sich sogar ein, zu sehen. Es träumt zu sehen. Es erschafft, erfindet Bilder seines eigenen Sehens, ohne *in Wahrheit* irgend etwas zu sehen. Das sind seine Welten, seine Monde, seine Sonnen, *es selbst*."⁶⁰⁸

Die Entwicklung des Topos Blindheit/Blinder findet in Kant ihren heimlichen Höhepunkt. Die aufgezeigten Stationen, Descartes' Zweisubstanzenlehre der *res extensa* und der *res cogitans* und die resultierende besondere Stellung des taktilen Sinnes, dann Diderots Blendung Descartes', und seine eigene Einschätzung der Tastfunktion, das Molyneuxproblem und seine Aufnahme von Diderot, kulminieren in Kants blinder Sinnlichkeit.

Die Problematik des Blinden und das Molyneuxproblems, dessen Stellung Cassirer heraushebt, zieht also weite Kreise. Vom scheinbar Fachspezifischen der Frage nach dem

⁶⁰⁵ Ebd. B 131.

⁶⁰⁶ Ebd. A 115.

⁶⁰⁷ Ebd. A 104, B 78.

⁶⁰⁸ Massimo Cacciari, *Der Spiegel Platons*. In: Was heißt "Darstellen"? Hrsg. Christian L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1994. S. 114.

sehenden Blinden, der Anwendung der medizinischen Operation auf den grauen Star, zum Detailproblem in der Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie, zum unausgesprochenen Kanon im Kantschen Subjekt. Im wissenschaftlichen Textraum erscheinen Seh- und Tastsinn neutral. Und doch ist es der Tastsinn, der in der aufklärerischen Tradition valorisiert wird. Das gilt nur eingeschränkt für Kant, da für ihn auch der Tastsinn Sinneserfahrungen konstituiert und somit ebenfalls blind ist.

Die Negation der Sinne findet spätestens in der Kritik des Parmenides an Xenophanes statt. Sie ist die unwiederbringliche Einführung eines transzendentalen Subjekts, das bar einer wie auch immer gearteten unmittelbaren Sinneserfahrung ist. Heinrich untersucht nun dieses transzendente Subjekt als eine Projektion des Menschen in abstrakter Art und Weise, d. h. ihm ist die Negierung der Sinneserfahrung nicht automatisch eine, die direkt auf die historische Situation der einzelnen Subjekte oder der Gesellschaft als solcher zurückgebunden werden kann. Die Möglichkeit einer solchen historischen Einordnung würde er dennoch nicht verneinen. Seine Untersuchung zielt darauf ab, das transzendente Subjekt als Metaphänomen der Installation der Philosophie als Technologie der Macht zu markieren. Als ein Metaphänomen aber, das in sich eine Struktur des Vorherigen bewahrt und als Möglichkeit in die Zukunft rettet. Die engere Verknüpfung der Taktilität mit dem Begriff der Arbeit, die bei Heinrich in dieser Weise nicht auftaucht, scheint gerechtfertigt, wenn man die Ansatzpunkte einer psychologisch empirischen Untersuchung und der Analyse der Metastrukturen der Philosophie zusammendenkt.

Wie bei Cassirer und Ivins schon referiert, gehören Taktilität und Visualität immer zusammen. Eine solche Einheit stellt auch die ökologische Wahrnehmungspsychologie von J.J. Gibson fest. Alle Wahrnehmungsfunktionen der fünf Sinne liefern immer in einem Zusammenspiel Informationen und das zu jedem Zeitpunkt.

Aufgrund der mit allen Sinnen extrahierten Informationen bewegen wir uns in der Welt. Alle diese Funktionen müssen in einem mehr oder weniger normalen Terrain untersucht werden, um brauchbare Daten über ihr Funktionieren zu erlangen. Lange Zeit hat sich die Wahrnehmungspsychologie auf Laboruntersuchungen verlassen, die sich nur auf einzelne Sinne unter extrem künstlichen Bedingungen bezogen. Aussagen wurden nur aufgrund von Ausnahmesituationen getroffen, die sich beispielsweise in den verschiedensten optischen Tests manifestieren.⁶⁰⁹

Descartes und dessen Taktilisierung der visuellen Wahrnehmung durch das Beispiel des Blinden und die Anordnung von ausgedehnter Substanz und Tasten als Sehen sind eine Adaptation des Verhältnisses von Arbeit und Taktilität versus Sehen und Bewusstsein. Bei Descartes wird jede Wahrnehmung gleich welchen Organen zu einer Bestätigung des Selbst durch die Reflexion. Das Gesehene ist jederzeit bezweifelbar, der Vorgang des Sehens aber

⁶⁰⁹ Zu einer Kritik an der "objektiven" Psychologie siehe: Erwin Strauss, Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. 2. Aufl. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956. Vorwort und S. 28 ff.

als Ausdruck des Cogito, der Konstitution des Selbst, ist sicher. Das transzendente Subjekt wird hier auf die Seinsebene des Menschen geführt. Um ihm eine nicht nur hypothetische Seinsbedingung zukommen zu lassen, wird der leere Akt zum konstituierenden Faktor seiner Existenz. Leer ist der Akt, weil er in Absehung seines Inhalts Existenzbeweis wird. Nicht das, was gedacht, gesehen oder gefühlt wird konstituiert, das Subjekt, sondern das überhaupt gedacht, gesehen und gefühlt wird. Die Form ist unbezweifelbar Fundament des Subjekts, ihr Inhalt ist bezweifelbar.

Denken und Wahrnehmen gehören zwei unterschiedlichen Seinsebenen an. Denken der *res cogitans*, Wahrnehmen der *res extensa*. Der Gott Descartes', den er noch zur Fundierung der ewigen Wahrheiten heranzieht, ist nur noch Ausdehnung. Er beinhaltet keinerlei körperliche Attribute mehr. Der Mensch als Amalgamierung von beiden Substanzen, der gleichzeitig nicht beide Substanzen vermischt, also Oxymoron bleibt, ist aufgrund dieser Trennung für die Erklärung der visuellen Wahrnehmung auf die Taktilität angewiesen. Während vorher die Visualität wenigstens metaphorisch immer eine Rolle spielte in der Konstruktion des transzendentalen Subjektes, und sei es nur von der Seite des Menschen aus, der visuell - in einer Vision - Gott erkennt, wird bei Descartes eine strikte Trennung zwischen beiden Sphären durchgeführt. In dieser Trennung passiert etwas, das eine neue Qualität in die Strukturen der Entwicklung des transzendentalen Subjekts hereinbringt. Die Trennung verbietet die Möglichkeit von Arbeit und Bewegung. Da Gott einzig und allein die *res cogitans* ist, bleibt ihm keine Möglichkeit eines Körpers. Ohne die Möglichkeit eines Körpers jedoch ist weder Arbeit noch Wahrnehmung denkbar. Einzig der Mensch ist in der Situation der Verknüpfung von *res extensa* und *res cogitans*. Aber auch für ihn hat die Trennung eine qualitative Bedeutung. Durch sie kann die Vision nicht mehr an Gott partizipieren. Sehen wird als Wahrnehmung ganz der mechanischen Funktionsweise des Tastens untergeordnet. Sehen verliert seine Ähnlichkeit mit dem Göttlichen oder wie bei Platon mit dem Guten. Sehen verliert die wirkliche und die metaphorische Struktur, die es einst mit Gott verband. Aristoteles definierte in der Poetik die Bildung von Metaphern als Erkennen von Ähnlichkeiten. Die Möglichkeit dieses Erkennens ist dahin. Die Sinne und Gott gehören zwei verschiedenen Ordnungen an.⁶¹⁰

Es kommt so zur beschriebenen Transzendentalisierung des erkennenden Subjekts im Sinne des Cogito. Das dem transzendentalen Subjekt, Gott, seine Macht aberkannt wird, um sie dem transzendentalen Cogito zuzusprechen, lässt sich an den, durch die cartesianische Logik in ihrem innersten getroffenen, Gottesbeweisen ablesen. Alle Gottesbeweise, die auf der Unmöglichkeit einer "série actuellement infinie" gründen, wie der Beweis vom

⁶¹⁰ Es handelt sich um die theoretische Möglichkeit des Erkennens. Es gab vorher die Verneinung der sinnlichen Erfahrbarkeit Gottes, wie nach Descartes auch die Visionen und Erscheinungen Gottes noch postuliert wurden. Zu sehen, ob es einen Unterschied in solchen Manifestierungen gab, und zu prüfen, ob sie etwas mit Descartes zu tun haben, wäre interessant.

unbewegten Beweger oder vom höchsten Grad der Perfektion, der notwendigerweise Gott Existenz zukommen lässt, werden aufgelöst.⁶¹¹

Bevor die Stellung des transzendentalen Subjekts bei Kant beschrieben wird noch einmal zu der Verbindung von Mythos und Arbeit. Weder Mythos noch Arbeit wurden bisher direkt definiert.

Arbeit erschien als konstituierendes Glied im Mythos. Den verschiedenen Gottheiten waren verschiedene *technai* zugeordnet, die vermutlich mit der historischen Entwicklung der Gesellschaft konform entstanden. Die *Techné* der Philosophie, der Logos, bricht diese Formation auf. Arbeit als *ponos*, als Mühe, Leid und Schmerz, verschwindet ganz aus der transzendentalen Sphäre.

Alain definiert Arbeit als einzige Möglichkeit der Autonomie des Menschen gegenüber dem Mythos. Diese Definition führt auf eine neue Ebene: Arbeit als Grundlage des Ausgangs des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Nur Arbeit als Grundlage der Selbstreproduktion des Menschen ermöglicht es dem Menschen, sich von der erschaffenen Materie durch Umformung derselben zu distanzieren. Autonom wird der Mensch dadurch, dass er den kindlichen Glauben an ein *perpetuum mobile* verliert und erkennt, dass jeder Automat abhängig ist von menschlicher Arbeit. Wie schon bemerkt, ist für Alain ein mythisches Bewusstsein ein kindliches Bewusstsein. Die Prägung auf den Mythos, und Mythos ist ein weiter Begriff bei ihm, der durchaus Magie und Zauber miteinschließt, erfolgt mithin in der Kindheit, im Alter, da alles automatisch geht, ohne Arbeit. Die Beschreibung der Mythologie des Kindes schließt: "La nature ne nous donne rien que des coups; tout le reste est conquis par le travail; mais les conditions réelles du travail restent profondément cachées à l'enfant; d'où une mythologie au second degré, qui recouvre aussi le monde humain. D'étonnantes erreurs font voir que ceux qui ont le privilège de vivre du travail d'autrui ont conservé cette mythologie de richesse; et, parce que les idées proprement religieuses tiennent de près à ces erreurs économiques, je ne m'étonne pas qu'ils inclinent tous, plus ou moins, à retrouver toute leur enfance."⁶¹²

Arbeit definiert sich bei Alain über Taktilität, im Gegensatz zur passiven Visualität. Er vergleicht ein Kind mit einer Oberfläche, auf der sich wie auf einem Auge alles abbildet, ohne dass eine Auswahl möglich wäre. Denn das ist der wesentliche Unterschied zwischen den

⁶¹¹ Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon suivi de entretiens sur Descartes*. Paris 1962. S. 213. "La logique cartésienne a détruit la structure logique de ces preuves, toutes fondées sur l'impossibilité d'une série actuellement infinie. Vgl. Anmerkung: "Toutes les preuves aristotéliennes et thomistes-la preuve par le premier moteur ou par la fin dernière, celle par les degrés de la perfection comme celle par les degrés de l'être, sont fondées sur la prétendue nécessité de s'arrêter, c'est à dire, sur l'impossibilité réelle d'une série actuellement infinie."

⁶¹² Alain (Emile Chartier), *Préliminaires à la mythologie*. Paris 1951. S. 90. Alains These liest sich wie eine Spezifizierung der 8. These Marx' über Feuerbach: "Das gesellschaftliche Leben ist wesentlich praktisch. Alle Mysterien, welche die Theorie zum Mystizismus verleiten, finden ihre rationelle Lösung in der menschlichen Praxis und im Begreifen dieser Praxis." Marx, *Thesen über Feuerbach*. In: Marx, Engels, *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*. Berlin 1970. 18. Aufl.

Augen und den Händen, dass die Augen zwar geschlossen werden können, dass aber ansonsten keine Auswahl aus dem Gesehenen möglich ist. Der Tastsinn dagegen ist frei, zu wählen zwischen den Gegenständen und der Intensität des Tastens. Man nimmt einen Stein, um ihn zu befühlen: "...appuyer plus ou moins, essayer de l'entamer, de la gratter, de la rompre; et le travail n'est que la suite de cette exploration. Ici je suis maître de mes sensations, je me les donne quand je veux, aussi souvent que je veux, au degré que je veut."⁶¹³ Außerdem ist die Arbeit dem Tastsinn eng verbunden. Die Augen erzeugen ohne den Tastsinn nur Visionen. Erkenntnis erlangt der Mensch allein durch das Herstellen und Machen, "en essayant son pouvoir, et en portant sa réflexion sur l'exercice de ce pouvoir, ce qui est le travail."⁶¹⁴

Sein Ausgangspunkt ist die Existenz des Menschen mit seiner Erhaltung und Erkenntnis durch Arbeit. Seine Betrachtung steht jedoch nicht im Gegensatz zur Betrachtungsweise von Heinrich, höchstens insoweit als er die Möglichkeit einer Sinnlichkeit, die frei ist, postuliert, während Heinrich Sinnlichkeit im Kontext der philosophischen Beherrschung untersucht.

Heinrich beschreibt eine Genese, in der Arbeit und Taktilität voneinander getrennt werden. Die Genese kennzeichnet ein neues Verhältnis zum Anthropomorphismus, aus dem das transzendente Subjekt hervorgeht. Was genau ist das transzendente Subjekt? Heinrich kennzeichnet mit transzendentelem Subjekt die Loslösung bzw. Abstrahierung, in der sich der eine Gott dem System der Griechengötter aufoktroiert und in der Abstraktion vom *ponos* mächtig wird.⁶¹⁵ Arbeit wird also diesem Gott fremd, entfremdet. Diese Entfremdung macht ihn mächtig.

Wie gesehen, lässt sich seit Descartes das transzendente Subjekt auch auf das erkennende Subjekt selbst anwenden, das sich durch Reflektion in jedem Akt des Wahrnehmens und Denkens selbst konstituiert. Es bezieht sich also auf die Objekte der Erfahrung durch einen Grundsatz *a priori*, den Kant später wie folgt formuliert: "Das: Ich denke muss alle meine Vorstellungen begleiten können"⁶¹⁶.

Descartes säkularisiert das transzendente Subjekt. Wahrnehmung wird reine Bewegung, mechanische Arbeit. "Car il se peut faire que ce que je vois ne soit pas en effet la cire, il peut aussi arriver que je n'aie pas même des yeux pour voir aucune chose; mais il ne se peut pas faire que lorsque je vois, ou (ce que je ne distingue plus) lorsque je pense voir, que moi qui

⁶¹³ Ebd. S. 12. Für das Vorhergehende vgl. S. 13 ff. Natürlich wählen auch die Augen aus und haben eine Filterfunktion, die bewußt und unbewußt abläuft. Aber die Auswahl ist beschränkter als bei den Händen. Das taktile Werden der Fotografie bezieht sich deshalb auch auf den Prozess der Auswahl mit dem Apparat, der die taktile Untersuchung imitiert, indem verschiedenste Mittel verwendet werden wie Zoom, Nahfilter, Mikroskop, die eine Oberflächenstruktur visualisieren, ja wie Benjamin schreibt, das Auge in den Bereich des Unbewußten vorstoßen lassen.

⁶¹⁴ Ebd. S. 14.

⁶¹⁵ Vgl. Heinrich, a. a. O. S. 144 ff. Klaus Heinrich hält fest, dass es sich nicht um eine Kritik an der Herrschaftstruktur im Götterhimmel handelt, d.h. der Hierarchie, sondern um eine Kritik der Struktur von Herrschaft schlechthin.

⁶¹⁶ Kant, Kritik der reinen Vernunft. B. 132,133.

pense ne sois quelque chose."⁶¹⁷ Auch wenn Descartes nicht mehr zwischen Sehen und Denken zu sehen unterscheidet, wenn also der Demirung ihn täuschen will denkender Weise, und nur so kann er täuschen, er täuscht das Subjekt doch nie um dessen Existenz. Es ist immer als denkendes Ding.

Kant geht einen entscheidenden Schritt weiter. Während Descartes ausschließlich das Subjekt sich selbst konstituieren lässt, verfügt das Subjekt bei Kant über die Eigenschaft, auch die Welt zu konstituieren, und zwar in einem "Actus der Spontanität".⁶¹⁸ Die Verbindung des Mannigfaltigen der Anschauung sei sie sinnlich oder nicht sinnlich, ist ein Akt des Verstandes. Diese Verbindung kann nicht durch Objekte gegeben werden. Sie kann "nur vom Subjekte selbst verrichtet werden kann, weil sie ein Actus der Selbsttätigkeit ist."⁶¹⁹ Diese Art der Verrichtung ist nun aber nichts anderes als Arbeit. Die Verbindung der einzelnen Daten zu Erkenntnis von Welt, ist Schaffen von Welt durch Arbeit des Bewusstseins.

Kant schreibt: "Das alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt."⁶²⁰ Klaus Heinrich interpretiert diesen Satz auf den Begriff der Arbeit wie folgt: "...`diese zu vergleichen´ - die verschiedenen Gegenstände, die unsere Sinne berührt haben und Vorstellungen der ersten Art geworden sind-, `sie zu verknüpfen oder zu trennen´, - das also, wovon Hume geschrieben hatte-, `und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke´ - also Rohstoff - `zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten´ - also verarbeiten: ganz und gar zuzurichten durch Arbeit -, `die Erfahrung heißt?´ - Diese Art von Verarbeitung heißt `Erfahrung´; sie ist Produktion von Fertigprodukten, genannt `Erkenntnisse´, mit Hilfe der beschriebenen Tätigkeit, die dem Rohstoff widerfährt."⁶²¹ Hier nun ist das denkende Subjekt nicht nur Herr seiner selbst wie bei Descartes; es wird Herr auch über die Außenwelt. Es verknüpft sinnliche Eindrücke und verarbeitet sie.⁶²² "Das Bewusstsein seiner selbst, nach den Bestimmungen unseres Zustandes, bei der inneren Wahrnehmung ist bloß empirisch, jederzeit wandelbar, es kann kein stehendes oder bleibendes Selbst in diesem Flusse innerer Erscheinungen geben, und wird gewöhnlich der innere Sinn genannt, oder die empirische Apperzeption. Das, was notwendig als

⁶¹⁷ Descartes Meditationen. AT. IX, 25. Vgl. auch den Anfang der dritten Meditation AT. IX, 27. Die Frage, ob Descartes wirklich Gott relativiert, indem er ihn nur als notwendig gedachten, nicht aber als existierenden denkt, oder ob er ihn vorhergehend als Grundlage seiner Betrachtung, die die mathematische Methode auf die Philosophie anwenden will, braucht und voraussetzt, als Fundament der vérités éternelles, ist oben behandelt worden.

⁶¹⁸ Kant, Kritik der reinen Vernunft. B 130, 131.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Ebd. B.1.

⁶²¹ Klaus Heinrich, a. a. O. S. 235.

⁶²² Insofern ist die Terminologie in den Kognitionswissenschaften und in der Psychologie, die von Verarbeiten von Sinnesdaten spricht, nicht nur in Anlehnung an die Kybernetik und die Maschinenmodelle zu lesen, sondern durchaus in bezug auf Kant, als aktiver Prozess.

numerisch identisch vorgestellt werden soll, kann nicht als ein solches durch empirische Data gedacht werden. Es muss eine Bedingung sein, die aller Erfahrung vorhergeht, und diese selbst möglich macht, welche eine solche transzendente Voraussetzung geltend machen soll."⁶²³ Heinrich interpretiert die transzendente Apperzeption als einen Akt, der, um die Einheit herzustellen, die Erfahrungsgegenstände wie auf einem Achsenkreuz einträgt. Er bezieht sich dabei auf ein Beispiel von Kant. "Vergesse ich im Zählen: dass die Einheiten, die mir jetzt vor Sinnen schweben, nach und nach zu einander von mir hinzugetan worden sind, so würde ich die Erzeugung der Menge, durch diese sukzessive Hinzutunung von Einem zu Einem mithin auch nicht die Zahl erkennen; denn dieser Begriff besteht lediglich in dem Bewusstsein dieser Einheit der Synthesis."⁶²⁴

Hier geht Kant also über die oben angesprochene Bestimmung des Subjektes von Descartes hinaus und kommt zu einer wesentlich reduzierteren Definition des Selbst vor aller Erfahrung, also einer im eigentlichen Sinne transzendentalen Bestimmung, der reinen Addition. Das Ich denke von Kant realisiert sich im reinen Abzählen, während sich das Cogito Descartes' noch auf einen empirischen Gegenstand bezog.⁶²⁵

Kant beschreibt noch an einer anderen Stelle den Vorstellungsprozess. "Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raums gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht aufeinanderzusetzen, und selbst die Zeit nicht, ohne indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Darstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben, Acht haben. Bewegung als Handlung des Subjekts...., bringt so gar den Begriff der Sukzession zuerst hervor."⁶²⁶ Klaus Heinrich kommentiert Kant und dessen Bestimmung des inneren Sinns durch Arbeit: "Also diese Produktion beschränkt sich auf die regelrecht zirkelrechten Tätigkeiten (und die Geometrie ist die erste Helferin, und die zweite Eideshelferin ist die Mathematik - wie sie wissen - in der Kritik der reinen Vernunft), Linien ziehend zwecks Hervorbringung einer solchen Sukzession - das nur, um ihnen einen sinnlichen, versinnlichenden Eindruck zu geben, als was das arbeitende transzendente Bewusstsein hier auftritt. Wiederum es ist Arbeit; aber verdrängt ist in ihm das arbeitsteilige der Arbeit, verdrängt ist in ihm die Besetzung der Tätigkeiten als Leben realisierend - also das, was in seiner Kritik an der feuerbachschen Kritik des Anthropomorphismus Marx die 'menschlich-sinnliche Tätigkeit' genannt hat-, verdrängt ist in ihm - bis auf die bloße Antriebsstruktur, die Bewegung hervorzubringen nun auch erfordert - Trieb und Vereinigung; übrig bleibt diese Identifikation von Bewusstsein, das auf die Reproduktion des Addierbaren sich beschränkt - wobei aus der

⁶²³ Kant, Kritik der reinen Vernunft. A 106, 107.

⁶²⁴ Ebd., A103.

⁶²⁵ Heinrich, a. a. O. S. 236. Er bezeichnet Bewusstsein im Kantschen Sinne wie folgt: "Das transzendente Subjekt ist die tätige, die verarbeitende Produktionsmaschinerie, die mit 'Bewusstsein' Einheit stiftet."

⁶²⁶ Kant, B 154. Vgl. auch Heinrich, a. a. O. S. 239.

Zahl qualitätslos die bloße eins wird, die nun ihm selber als Qualität zugeschrieben ist -, mit dem, was hier an Produktion, an Tätigkeit geblieben ist."⁶²⁷ Nicht nur das die Noumena bei Kant der sinnlichen Erkenntnis nicht zugänglich sind und Phaenoumena durch einen Actus der Spontaneität geschaffen werden, ihre Schaffung ist nicht eine, die qualitative Bestimmungen des Objekts hervorbringt, sondern eine Beschränkung auf den leeren Akt des Zählens, der sowohl das Objekt als auch das Subjekt, und hier den grundlegendsten Teil, die synthetische Apperzeption, konstituiert. Kant reintegriert die entfremdete Arbeit in das Bewusstsein selbst, als Akt der Einheit. Akt der Einheit insofern das Bewusstsein zu jeder Vorstellung die es hat, die Möglichkeit haben muss, die Einheit des erkennenden Ich hinzuzusetzen. "Der Grund der Identität des Bewusstseins aller meiner Vorstellungen liegt in dem Bewusstsein der einen Handlung, wodurch ich eine Vorstellung zu der anderen hinzusetze."⁶²⁸ Das transzendente Subjekt ist blind für die Dinge an sich. Sie sind ihm in wissenschaftlich nachvollziehbarer Erkenntnis nicht zugänglich. Auch die Vorstellungen sind blind für Wirklichkeit, da sie sich auf einen rein numerischen Akt beschränken. Das transzendente Subjekt von Descartes vom Himmel geholt und zu einem, sich durch Denken erkennenden Wesen gemacht, dem Gott trotzdem als sichere Grundlage seiner Metaphysik gilt, wird von Kant aus dem Dualismus zwischen Arbeitswelt, der *res extensa* und Denken der *res cogitans* herausgeführt. Arbeit erlangt Zugang zum Bewusstsein.

5.4 Engels

In der Einleitung zur "Dialektik der Natur" stellt Friedrich Engels die Hand als zentrale Kraft in der Evolution des Menschen dar. Die Hand ist direkt an die Produktion gebunden; durch sie gestaltet der Mensch seine Welt. "Die Spezialisierung der Hand - das bedeutet das Werkzeug, und das Werkzeug bedeutet die spezifisch menschliche Tätigkeit, die umgestaltende Rückwirkung des Menschen auf die Natur, die Produktion."⁶²⁹ Alle Werkzeuge gehen auf die Hand zurück. "Selbst die Dampfmaschine, bis jetzt sein mächtigstes Werkzeug zur Umgestaltung der Natur, beruht, weil Werkzeug, in letzter Instanz auf der Hand."⁶³⁰ Der Produktionsprozess ist nach Engels von der Hand abhängig; auf das Auge geht er nur indirekt ein, indem er konstatiert, dass auch die Hand ohne das Gehirn die Dampfmaschine nie hergestellt hätte.⁶³¹ Da das Auge zum Gehirn gerechnet wird, kann man diese Aussage auch auf das Auge anwenden, da es direkte Verlängerung des Hirns ist. Auch in der Schrift "Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen" betont Engels die Rolle der Hand. Es ist die

⁶²⁷ Heinrich, a. a. O. S. 240.

⁶²⁸ Carl Christian Erhard Schmidt, Wörterbuch zum leichten Gebrauch der Kantschen Schriften. Darmstadt 1976. S. 69.

⁶²⁹ Friedrich Engels, Einleitung zur Dialektik der Natur. In Marx, Engels, Ausgewählte Schriften in zwei Bänden. Bd. II Berlin 1970. 18. Aufl. S. 62.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Ebd., S.63.

Hand, durch die sich der Mensch wesentlich von den Affen unterscheidet. "Aber der entscheidende Schritt war getan: Die Hand war frei geworden..."⁶³² Es ist dieses Freiwerden der Hand, das den Menschen aus der Abhängigkeit der Natur herauslöst, ihn von der Natur unterscheidet und ihm durch Arbeit neue Lebensumstände beschert. Die Hand wiederum wird von der Arbeit geformt. "So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, sie ist auch ihr Produkt."⁶³³ Erst durch die Arbeit kann sich die Hand weiterentwickeln; durch diese Entwicklung wird der ganze Organismus verändert. Engels macht die ganze weitere zivilisatorische Entwicklung von Hand und Arbeit abhängig. Aus ihnen folgen die Sprachentwicklung und die Veränderung der anderen Sinnesorgane. "Mit der Fortbildung des Gehirns aber ging Hand in Hand die Fortbildung seiner nächsten Werkzeuge, der Sinnesorgane".⁶³⁴ Selbst den Tastsinn, der doch der Hand von Anfang an zuzugehören scheint, ist für Engels erst von der Arbeit entwickelt worden, ebenso die anderen Sinne. Hintergründe dieser Theorie sind die materialistische Fixierung auf die Evolutionstheorie und die Zentralisierung der Arbeit als grundlegender Tätigkeit des Menschen. Im "Kapital" definiert Marx die Arbeit als ewige Naturnotwendigkeit.⁶³⁵

Die Hand wird zu einem Anhang der Arbeit, die sich durch den Vorrang der Arbeit erst herausbildet. Letztlich ist jedoch die Einschätzung der Hand konform mit derjenigen des Tastsinnes von Aristoteles, dem dieser ebenso lebensnotwendig ist wie Engels die Hand. Nur dass der Tastsinn sich eben bei Engels erst mit der Hand herausbildet, während er bei Aristoteles Grundlage eines jeden Lebewesens ist. Dient daher Engels die Hand als Differenzierung des Menschen vom Tier, ist der Tastsinn Aristoteles Beleg für die Identität des Menschen mit dem Tier. Aristoteles ist der Tastsinn Grundlage des Lebens in der Natur, Engels ist die Hand Meister. Sie dient der Beherrschung der Natur. Jedoch täuscht sich Engels nicht über die Form der Beherrschung und stellt dialektisch fest, dass einer vorhergesehenen Folge viele unvorhergesehene Wirkungen sich anreihen.⁶³⁶ Obwohl Engels durchaus einen Sinn für die Veränderung der Sinne durch die Arbeit beweist, nennt er doch die Dampfmaschine als die wesentliche Veränderung der Neuzeit, mit der der Mensch die Produktionsbedingungen verändert hat. Der Fotoapparat als einschneidende Veränderung der Produktionsbedingungen der Sinne wird von Engels hier nicht berücksichtigt. In diesem Sinne kann man Benjamins Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" als einen Versuch lesen, eben die veränderten Bedingungen von Sinnlichkeit aufzuzeigen.

⁶³² Ebd., S. 69.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd., S.71.

⁶³⁵ "Der Arbeitsprozess, wie wir ihn hier in seinen einfachen und abstrakten Momenten dargestellt haben, ist die zweckmäßige Tätigkeit zur Herstellung von Gebrauchswerten, Aneignung des Natürlichen für menschliche Bedürfnisse, allgemeine Bedingung des Stoffwechsels zwischen Mensch und Natur, ewige Naturbedingung des menschlichen Lebens und daher unabhängig von jeder Form dieses Lebens, vielmehr allen seinen Gesellschaftsformen gleich gemeinsam." Karl Marx, Das Kapital. Bd. I. Marx Engels Werke Bd. 23. Berlin 1984. S. 198.

⁶³⁶ F. Engels, a. a. O. S. 76.

Für Benjamin ist es deshalb nicht die "Dampfmaschine, bis jetzt sein mächtigstes Werkzeug zur Umgestaltung der Natur", die zurückgeht auf die Hand, sondern der Fotoapparat und der Film, die das Auge neu schaffen. Auch dieser Prozess ist eine Umgestaltung der Natur. So wie die Arbeit die Hand und den Tastsinn schafft und damit Natur verwandelt, schafft der Fotoapparat in gewisser Weise das Auge neu, und zwar schafft er es als ein taktilen Auge neu. Die Natur des Auges verwandelt sich, indem sie sich dem Fotoapparat anverwandelt. So wie die Psychoanalyse Einblick in das Unbewusste nimmt, dringt der Fotoapparat in das visuelle Unbewusste ein.

5.5 Freuds Prothesengott

Freud zieht, um die Bewusstseinsstruktur aufzuklären, die Analogie zum Fotoapparat heran. "Das Unbewusste ist das eigentlich real Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewusstseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane."⁶³⁷ Für Freud gibt es zwei Formen des Unbewussten. Das Unbewusste und das Vorbewusste. Das Unbewusste kommt dem Bewusstsein nicht zu Bewusstsein, während das Vorbewusste durchaus in dieses eintreten kann.⁶³⁸ Das Bewusstsein betrachtet Freud als ein "Sinnesorgan zur Wahrnehmung psychischer Qualitäten".⁶³⁹ Eine vereinfachende Analogie, dennoch angemessen ist der Fotoapparat. Sarah Kofman zitiert Freud in ihrem Aufsatz "Camera obscura de l'ideologie: "Une analogie grossière mais qui ne serait pas inappropriée, avec cette relation supposée de l'activité consciente à l'activité inconsciente, pourrait être trouvée dans la photographie. Le premier temps est le `négatif` et ceux des négatifs qui ont réussi l'épreuve sont admis au `processus positif` aboutissant à l'image finale."⁶⁴⁰ In der Traumdeutung vergleicht Freud den psychischen Apparat mit optischen Geräten wie dem Fernrohr dem Mikroskop und dem Fotoapparat. "Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, dass wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dergl."⁶⁴¹ Er versucht das Problem des Vergleichs der psychischen Lokalität mit einem realen Ort zu beseitigen, indem er in Bezug auf den Apparat von ideellen Örtlichkeiten spricht. "Die psychische Lokalität entspricht dann einem Orte innerhalb eines solchen Apparates, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt. Beim Mikroskop und beim Fernrohr sind dies bekanntlich zum Teil ideelle Örtlichkeiten, Gegenden, in denen kein greifbarer Bestandteil

⁶³⁷ Freud, Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1983. S. 497.

⁶³⁸ Vgl. ebd. 499.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Sarah Kofman, *Caméra obscura de l'idéologie*. Paris 1973. S. 39. Sie zitiert nach *Notes sur l'inconscient en psychanalyse* (1912) In: *Métapsychologie* p. 184, G.W. VIII. S. 436.

⁶⁴¹ Freud, Traumdeutung. S. 437.

des Apparates gelegen ist "⁶⁴² Die Wahrnehmungen in einem solchen Apparat hinterlassen Spuren. "Von den Wahrnehmungen, die an uns herankommen, verbleibt in unserem psychischen Apparat eine Spur, die wir 'Erinnerungsspur' heißen können. Die Funktion die sich an diese Erinnerungsspur knüpft, heißen wir ja 'Gedächtnis.'⁶⁴³

Das Bewusstsein bei Freud hat eine transzendente Komponente, es geht hinaus über das unmittelbar Sichtbare zu den vor den Erscheinungen liegenden Negativen. Negativ und positiv bezeichnen, gleichzeitig mit Bildstadien, auch die unterschiedliche Kraft des Widerstands gegen den Bewusstseinsprozess. Freud beschreibt eine Auswahl der Negative, nicht alle erreichen das Stadium der Positive und können so zum gültigen Bild beitragen.

Im Traum gibt es noch andere Vorgänge, die eine Ähnlichkeit mit der Bildproduktion aufweisen. Freud nennt im Kapitel über die Verdichtungsarbeit und über die Verschiebungsarbeit die Herstellung von "Sammel- oder Mischpersonen".⁶⁴⁴ Diese entstehen im Traum, indem verschiedene Eigenschaften übereinandergeblendet werden. Ihre Vereinigung ergibt eine Person. Er beschreibt an einer Person aus einem seiner Träume den Vorgang folgendermaßen: "Ich habe nicht Züge, die dem einen eigen sind, mit den Zügen des anderen vereinigt und dafür das Erinnerungsbild jedes einen um gewisse Züge verkürzt, sondern ich habe das Verfahren eingeschlagen, nach welchem Galton seine Familienporträts erzeugt, nämlich beide Bilder aufeinander projiziert, wobei die gemeinsamen Züge verstärkt hervortreten, die nicht zusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden."⁶⁴⁵ Dieser Vorgang ist eines der Hauptarbeitsmittel der Traumarbeit. Der von Freud beschriebene Projektionsvorgang wurde von Francois Galton (1822-1911) entwickelt, der auch die Untersuchung von Fingerabdrücken einführte und das erste Institut für Eugenik mitbegründete.⁶⁴⁶ Freud vergleicht die Mischbildungen im Traum mit der Vorstellung oder Nachbildung eines Drachen oder Zentauren im Wachen.⁶⁴⁷

Freud beschreibt mit der Fotografie und anderen technischen Erscheinungen neben dem auf das Bewusstsein des Subjekts beschränkten Prozess noch eine andere Entwicklung. Den realen Aufstieg oder Abstieg des Menschen in seiner Körperlichkeit zu einem Gott. In Umkehrung des dargestellten Anthropomorphismus- Kritik der Philosophie desanthropomorphiert sich der Mensch nach Freud in einen Prothesengott. Er schreibt im "Unbehagen in der Kultur": "In der photographischen Kamera hat er ein Instrument geschaffen, das ihm die flüchtigen Seheindrücke festhält, was ihm die Grammophonplatte für die ebenso vergänglichen Schalleindrücke leisten muss, beides im Grunde Materialisationen des ihm gegebenen Vermögens der Erinnerung, seines Gedächtnisses."⁶⁴⁸ Mit diesen Mitteln

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Ebd. S. 438.

⁶⁴⁴ Ebd. S. 246.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Die Galtonsche Regel besagt, dass die Merkmale verschiedener Individuen um einen Mittelwert schwanken.

⁶⁴⁷ Vgl. Freud, Die Traumdeutung. S. 267 ff.

⁶⁴⁸ Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur. Studienausgabe. Bd. IX. S. 222.

oder Medien hat sich der Mensch seiner Projektion den Göttern, diesen "Kulturidealen" angenähert. Der Mensch als ein fast Gott, aber eben nur fast.

"Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen."⁶⁴⁹ Freud schreibt diese Stelle mit 80 Jahren und mit einem Gebiss im Mund. Sein Humor ist unverkennbar und doch macht der Prothesengott dem vorm Spiegel stehenden Freud Angst. Frage ist, wie weit das "Verwachsen" gehen wird. Freud geht in seinen Betrachtungen und ihrer Verknüpfung von Autobiographie, Menschheitsentwicklung und Metaphysik noch weiter: "Das Sexualleben des Kulturmenschen ist doch schwer geschädigt, es macht mitunter den Eindruck einer in Rückbildung befindlichen Funktion, wie unser Gebiss und unsere Kopfhaare als Organe zu sein scheinen."⁶⁵⁰ Auf der einen Seite werden Organe addiert und substituiert, auf der anderen Seite verkümmern sie. In der Biologie wiederholt sich die Phylogenese, die Formenentwicklung des Menschen, in der Ontogenese, der Keimesentwicklung. Freud drängt sich die "Ähnlichkeit des Kulturprozesses mit der Libidoentwicklung auf."⁶⁵¹ Dahinter steht ein allgemeines Prinzip. Es wird davon ausgegangen, dass Einzelne berge im Keim schon immer das Allgemeine. So vollzieht sich denn am Individuum während des Alterns, das, was sich an der menschlichen Gattung in der Kulturentwicklung vollzieht.

Welche Rolle spielt in einem solchen Prozess nun das Auge und die sich ihm substituierende Kamera, die einen qualitativen Sprung in der Entwicklungsreihe der optischen Artefakte bedeutet, die Freud aufzählt? Der Kulturprozess, wie Freud ihn an dieser Stelle beschreibt, lässt sich in drei Ebenen einteilen: Die persönliche Ebene, die der Freudschen autobiographischen entspräche, die gattungsgeschichtliche, die dem Kulturprozess sich unterordnen ließe, und der historische Prozess, der die Menschen als eine Gruppe von Individuen betrachten würde. Der Prothesengott gilt für alle drei Ebenen und somit auch das metaphysische Bedürfnis, aus dem er hervorgeht. Am klarsten jedoch offenbart sich das metaphysische Bedürfnis auf der gattungsgeschichtlichen Ebene. Die Rückbildung der Organe am Individuum lässt sich auf den gattungsgeschichtlichen Prozess übertragen und stellt einen Antrieb der Hervorbringung des Prothesengottes und seiner Prothesen dar. Die Prothese Fotoapparat substituiert sich dem geschädigten Sexualleben des Menschen wie die Brille dem geschwächten Auge des Individuums.

Freud rekurriert auf den Begriff der Arbeit in zweifacher Hinsicht. Er thematisiert einen Begriff von Arbeit, der implizit schon bei Kant sichtbar geworden ist, als Arbeit des Bewusstseins. Bei Freud wird daraus die Arbeit des Unbewußten. Es ist die Arbeit, die

⁶⁴⁹ Ebd. Freud setzt hier neben die Fotografie, die Brille das Fernrohr und das Mikroskop. "Mit der Brille korrigiert er die Mängel der Linse in seinem Auge, mit dem Fernrohr schaut er in entfernte Weiten, mit dem Mikroskop überwindet er die Grenzen der Sichtbarkeit, die durch den Bau seiner Netzhaut abgesteckt werden."

⁶⁵⁰ Ebd. S. 234.

⁶⁵¹ Ebd. S. 227.

geleistet wird, um den Traumgedanken in den Trauminhalt zu verwandeln.⁶⁵² Die Umformung, die stattfindet, nennt er Verdichtungsarbeit, d.h. die Kompression des Traumgedankens in den bildlichen Trauminhalt. Des Weiteren gibt es Verschiebungsarbeit. Durch sie werden Schwerpunkte des Traumgedankens auf andere Elemente im Trauminhalt verschoben. "Der Traum ist gleichsam anders zentriert, sein Inhalt um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet als Traumgedanken."⁶⁵³ Die Rücksicht auf die Darstellbarkeit des Traumes ist eine Arbeitsleistung sowie die sekundäre Bearbeitung, die eine Art reflexive Betrachtung des Traumes selbst ist. Auch von dieser Arbeit lässt sich sagen, sie sei entfremdet, denn sie kennt nur ein Ziel, die Zensur. Vor allem handelt es sich aber um eine Form der Arbeit, die sich völlig auf eine innere Visualität beschränkt und Abstand nimmt von jeder Form des Hinweises auf taktile Arbeit, wie sie dargestellt, wurde als Leiden hervorrufende Arbeit. Doch auch die visuelle Traumarbeit schafft Leiden, das erst durch die Interpretationsleistung gelindert werden kann.

Die zweite Form von Arbeit, die Freud anspricht, ist die Arbeit der Materialisation von Erinnerung durch Instrumente. Nicht nur konzipiert Freud das Bewusstsein in Analogie zum Apparat, um die Vorgänge im Apparat als Arbeit zu kennzeichnen, er verdeutlicht auch die Arbeit der Instrumente oder der menschlichen Prothesen als Materialisierung. Diese Form der Arbeit schafft direkt zugängliche Dinge. Und sie lässt sich einordnen in den Säkularisierungsprozess des Menschen von Gott. Diese Form der Arbeit wird mit Apparaten geleistet, die dem Menschen noch nicht ganz verwachsen sind, d.h. ihm nicht ganz zu eigen wurden durch einen vitalen Prozess, den organischen Prozess des Wachsens. Seine Prothesen und die von ihnen, oder vielmehr mit ihrer Hilfe, geleistete Arbeit unterscheidet er nicht nach taktilen oder visuellen Faktoren, in denen die Arbeit allein taktilen Apparaten zukommt und die visuellen Apparate für die Kontrolle zuständig sind.

Freud nimmt an, dass es eine ursprüngliche Tastlibido gab, die von der visuellen Libido abgelöst wurde. Demnach wird der ursprüngliche Zustand, die Lust zu berühren, sublimiert in die Lust zu schauen. Freud bezieht diese Sublimierung vorwiegend auf die Sexualorgane. Die ursprüngliche Einordnung der Sinne in eine Hierarchie wird auch von Freud durchgehalten. Der Tastsinn steht an erster Stelle und wird erst im Laufe einer historischen Entwicklung durch den visuellen Sinn abgelöst. Grundlage der Zote ist für Freud die Lust, das Sexuelle entblößt zu sehen. "Die Neigung, das Geschlechtsbesondere entblößt zu schauen, ist eine der ursprünglichen Komponenten unserer Libido . Sie selbst ist vielleicht bereits eine Ersetzung,

⁶⁵² Freud, Die Traumdeutung, a. a. O. S. 324 Freud ist hier keineswegs eindeutig. Traumarbeit bezeichnet auch die Umformung des Trauminhalts in den Traumgedanken, also die Arbeit des Psychoanalytikers. "Der Traum füllt niedergeschrieben eine halbe Seite; die Analyse in der die Traumgedanken enthalten sind, bedarf das sechs -, acht-, zwölffache an Schriftraum." S. 235.

⁶⁵³ Ebd. S. 255.

geht auf eine als primär zu supponierende Lust, das Sexuelle zu berühren, zurück. Wie so häufig hat hier das Schauen das Tasten abgelöst."⁶⁵⁴

6. Taktil und visuell in der Fotografie

"Ein Photo ist ein Geheimnis über ein Geheimnis. Je mehr es verrät, desto weniger weiß man."

Diane Arbus



Abb. Nr. 7 Fotograf unbekannt

Ein aufgelesenes Foto. Ein ungewöhnliches Format. Zwei Männer ausgestreckt auf einer Wiese blicken in die Kamera. Zwischen ihnen eine Frau, vielleicht sechzig Jahre alt, den Blick ebenfalls in die Kamera gewandt. Ihr ärmelloses Kleid, hell mit schwarzen Punkten, ein langer eckiger Kragen. Das Gras, in dem sie liegen, ist hoch. Es ragt über den älteren Mann im Vordergrund hinaus, bis übers Kinn, lässt die Hälfte seines Körpers unscharf verschwimmen. Er trägt eine dunkle Krawatte gewellt auf seinem Bauch. Eine hell dunkel Diagonale teilt das Foto von rechts oben bis links unten.

Leicht lässt sich das Bild als Zeugnis eines Ausflugs erkennen. Eltern mit dem Sohn. Die Gleichheit und Harmonie der Haltung unterstützt diesen Schluss. Doch wer hat dieses Bild gemacht? Wer war der vierte, nicht sichtbare Mensch, der durch seinen Ausschnitt, durch den Aufbau des Bildes die Komposition des Bildes so stark hervorhebt. Bruder, Schwester, Geliebte, Fotograf?

Das Bild sträubt sich allein aufgrund seines Alters, der für unsere Augen schlechten Bildqualität, durch den grauen Ton der schwarz-weiß Kontraste, gegen den Blick. Es hütet sein Geheimnis gut, nicht ohne die Verlockung, es zu berühren. Banal und beruhigend einfach, eben ein Familienbild, wie es Tausende gibt, und trotzdem fällt es schwer, an seine Einfachheit zu glauben.

⁶⁵⁴ Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Studienausgabe Bd. IV. Psychologische Schriften. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1970. S. 93.

Jede Familie hat ihre eigene Geschichte, ebenso wie jedes Mitglied der Familie sein eigenes Schicksal hat. Schicksal und Geschichten sind nie einfach. Immer sind sie nichtidentisch, vielschichtig. Diese Nichtidentität der verschiedenen Geschichten drückt sich in Familienfotos aus. Aber nur insofern, als der Betrachter den Fotografien Sinn gibt. Selbst ohne Abbildungen kann man voraussetzen, dass Dieses - Sinn - Geben nicht für alle Fotografien gilt. Familienfotos haben eine gewisse Identität, das bedeutet, wenn man sie betrachtet, dann scheint man sie bereits gesehen zu haben. Sie erregen augenblicklich Langeweile. Diese Langeweile liegt an der Identität der Schicksale und Geschichten. Sie sind identisch oder bis zu einem gewissen Grade genormt, weil sie in der Geschichte stehen. Diesen Bildern Sinn geben bedeutet entweder der Geschichte Interesse entgegenzubringen oder der Person und ihren Geschichten. Trifft einer dieser beiden Fälle zu, verschwindet die Langeweile, so schnell wie sie gekommen war. Es entsteht ein Bild, ein Austausch, eine Frage, ein Gefühl, etwas, das uns dem die Bilder Zeigenden näherbringt, uns entsetzt, Milde stimmt.

Um sinnvoll die Funktion von Bildern zu beschreiben, ist es notwendig, sie in einen Kontext zu stellen. Für Familienfotos lassen sich diese Kontexte zusammenfassen, um in Absehung von Differenzen Gruppen zu bilden. Das Bild im Portemonnaie, auf dem Schreibtisch, der Anrichte, in Schubladen, auf dem Tresen im Fotogeschäft, wo die Blicke immer dem Foto des Nachbarn gelten, oder im Familienalbum, das zu feierlichen Anlässen hervorgeholt wird, um fast rituell Seite um Seite umzublättern, getrennt durch Plastikfolien oder Pergament, bis zu den Seiten, in denen die verschiedenen Halterungen, von Fotoecken über Schlitze bis zu selbstklebender Folie, darauf warten, Erinnerungen zu fixieren, die noch Hoffnungen oder Ängste sind. Aber Familienfotos finden ihren Kontext auch außerhalb der Familie, in Ausstellungen, auf Flohmärkten ausgeklaut, Alben die um die wichtigsten Fotos erleichtert sind und so der Phantasie Platz lassen, die Lücken zu füllen. Sie finden sich in Trödlerläden und auf Müllplätzen. Diese Plätze beschreiben den Abgrund zwischen der Preziosität von Fotografien und ihrer völligen Wertlosigkeit.

Der Kontext von Fotografien ist ein Platz, ein Ort, eine Räumlichkeit. Familienfotografien sind keineswegs überall. Und so wie Familienfotografien haben alle Fotografien ihren Ort. Werbefotografien in den Straßen und in Illustrierten. Paßfotografien in Polizeikarteien und Pässen. Kunstfotografien in Museen, bei Künstlern und Sammlern. So wie es Orte gibt, an denen fotografiert wird, so gibt es Orte, an denen man Fotografien betrachtet.

Die Orte, an denen Fotos gemacht werden, sind zahlreicher geworden. Manch einer wohnt mit der Kamera der Entbindung seines Kindes und den Schmerzen seiner Frau bei. Aber das spricht nicht für eine Allgegenwärtigkeit der Fotografie und ihrer Bilder, sondern nur für eine veränderte Umgangsweise mit einer Technik. So wie der primäre Vorgang des Sehens der Fotografie ihre Herstellung, er ist primär schon deshalb, weil es einen Vintage print gibt, d.h. einen Abzug, der unter dem Eindruck des Machens entsteht, einen ersten Abzug, so hat auch der sekundäre Rezeptionsvorgang seine Orte. Man sieht Fotografien nicht überall an. Selten

finden Kunstfotografien den Weg auf die Straße, und Familienfotos zeigt man nicht in der Sauna.

Von anderen Bildtechniken unterscheidet sich die Fotografie somit durch die Frequenz ihrer Benutzung. Fotografie hat eine höhere Frequenz als Malerei, natürlich sind auch die Motive weniger begrenzt als in Malerei und Zeichnung. Alles, was sich nur für den Bruchteil einer Sekunde dem Licht exponiert, ist belichtbar. Dieses Licht gräbt sich in das Negativ ein, ohne eine veränderte Oberflächenstruktur zu hinterlassen, es transportiert das Bild durch die helldunkel Unterschiede auf das Papier, nicht ohne dabei die Seite zu wechseln und das Format zu verändern. Negativ und positiv sind zu eigen, keine tastbaren Unterschiede vor und nach der Belichtung zu hinterlassen. Papier und Film verändern sich nur für das Auge, nicht für den Film. Wenn Fotos somit keine besondere taktile Struktur haben, wie ist es dann mit dem oben abgebildeten Foto?

Die ungleichgeschnittenen Kanten, die längliche Form, eine glatte feine Papierstruktur, das alles erfährt man, wenn man es in die Hand nimmt. Ein ideales Lesezeichen, wozu es eine Weile gedient hat. Flach, keinerlei Unebenheit, nichts, was sich der Hand entgegenstellt, was ihm für die Hand einen Sinn geben könnte. Es zeigt drei Menschen im Gras, die sich auch durch ein Gemälde oder den Satz "Drei Menschen im Gras" hätte beschreiben lassen. Ein Gemälde hätte eine andere Oberflächenstruktur, rau, widerspenstiger, ohne dass es für den Tastsinn einen Sinn machen würde.

Und doch birgt das Foto mehr, auch taktil. Es ließe sich leicht vorstellen, als in der Brieftasche mitherumgetragen, gezeigt und von vielen berührt, als Bild eines zukünftigen Gemahls und seiner Familie im Gras, oder einfach nur als Familienfoto, als Andenken an schöne Tage auf einer Kommode. Es ließe sich auch vorstellen als malträtiert und zerrissen aufgrund von Trauer und Enttäuschung. Dem Satz wie dem Gemälde sind solche Umgangsweisen versagt. Die Fotografie unterliegt Ritualen, die durchaus taktilerer Natur sind, als andere Darstellungssysteme sie ermöglichen. Es handelt sich hier um Umgangsweisen des eine Fotografie Wahrnehmenden. Hinzu kommt, dass die wiedergegebene Qualität der Taktilität in der Fotografie der Taktilität der Hände und des Körpers des Wahrnehmenden weniger zugänglich sind als beispielsweise im Gemälde. Das Gemälde zeigt immer Spuren des Werkzeugs, das es hergestellt hat, die in einer Beziehung zu den dargestellten taktilen Werten stehen. Auch Fotos können auf verschiedene Trägermaterialien gebracht werden, aber die Oberflächenstruktur hat in diesen Fällen nur unter bestimmten Voraussetzungen eine Beziehung zu den dargestellten taktilen Werten. Eine solche Beziehung zwischen dargestellten taktilen Werten und taktiler Erfahrung ist dem Prozess der Fotografie nicht inhärent.

Eine fotografisch dargestellte Szene ermangelt anderer Sinneseindrücken. Weder riecht noch schmeckt man den Spätsommer, und die Geräusche des abgebildeten Augenblickes verstummen gegen den dumpfen Lärm, der zu dem das Bild Betrachtenden empordringt.

Hammerschläge und die Laute hastiger Bewegungen des Gerüstbaus, das Klingeln der doppelröhrigen Ständer, ersetzen die Geräusche der Natur, den Wind, die Insekten, das "Hier ist das Vögelchen". Anderen Sehsituationen entsprechen andere Hörerlebnisse. Die Hörerlebnisse ersetzen den Platzhalter Fotografie.

Wenn nun am Ort der Aufnahme niemand gesessen hätte, als das Bild aufgenommen wurde? Wenn der Fotograf Leere fotografiert und sich im Augenblick der Entwicklung dieses Bild formiert hätte? Es macht keinen Sinn, von der Leere und der Fotografie zu sprechen, denn Fotografie bildet immer etwas ab, und Leere definiert sich durch die Abwesenheit von etwas. Da auf einem Bild immer irgendetwas zu sehen ist, lässt sich Leere in der Fotografie nicht darstellen. Leere ist kein Sujet der Fotografie. Stille. Stille ist ein Sujet der Fotografie. Noch die auffälligsten Werbefotografien, die viel Lärm um sich machen, um ihr Produkt an den Mann zu bringen, bergen eigenartigerweise eine Stille, die anderen Aufzeichnungen unmöglich ist. Fotos sind entweder da, auffällig plakatiert drängen sie sich dem Auge auf, oder sie schleichen sich an und dringen leise in die tiefen Schichten vor, immer aber sind sie still.

Warum, so könnte die Frage anders lauten, gibt es einen Tonfilm und keine Tonfotografie? Ton und Hören des Tons macht nur Sinn in einem Zeitablauf, und dieser steht der Fotografie nicht zur Verfügung. Fotografie fixiert, und selbst wenn sie bei langen Belichtungszeiten lange fixiert, Zeit. Und Fotografie fixiert Zeit in einem winzigen Zeitraum. In der Fotografie ist also kein Platz für Ton.

Für Roland Barthes gilt, das Fotos still sind.⁶⁵⁵ Er unterscheidet laute und stille Fotos. Laute und stille Fotos werden bei Barthes metaphorisch benutzt. Er schließt vor einem Foto die Augen, um es in absoluter Subjektivität wahrzunehmen, in einer Wahrnehmung, die keine mehr ist. Hier sind Fotos dagegen immer still. Denn sie schließen die Augen vor uns und sagen in ihrer Bewegungslosigkeit nichts, was wir nicht sehen könnten.

Das abgebildete Foto verkörpert Stille intensiver als andere Fotos. Es ist, als sähen die drei den Betrachter an, aufgeschreckt vom Klicken der Kamera und mit einem Ruck gleichzeitig aus der Ruheposition des Dönsens oder eines Gespräches hochgefahren und die Stille doch bewahrend. "Drück schon auf den Auslöser", und schon lassen sie sich auf den Ellenbogen zurückfallen und ihre Blicke bilden wieder ein Dreieck.

⁶⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*. S. 88/89. "La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitrueuses, je les aime pas) ce n'est pas une question de 'discretion', mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence)."

6.1 Der Druck auf den Auslöser

Nach dem Druck auf den Auslöser folgt ein Klicken. Mit diesem Klicken wechselt die Perspektive vom Fotografierten zum Fotografierenden. Dem ersten ist sie Zeichen dafür, dass sein ihm unsichtbares Abbild, sein Lichtschatten, in den schwarzen Kasten der Kamera verschwindet. Alle Augen nehmen diese Bewegung wahr, die sich immer weiter fortsetzt und die doch von den eigenen Augen nie als externe befremdende Bewegung aufgefasst wird. Ein Bild stabilisiert sich in einem Lichtfutteral. Eingesenkt in Aladins Höhle liegt der Film in der Kamera und wird vorm Öffnen in seine Hülse gezogen wie die 40 Räuber in die Schläuche. Gestohlen haben diese Räuber nur Licht, das sich auf ihrer Oberfläche wie Tätowierungen eingegraben hat, um sie für immer zu verwandeln. Ihr Versteck wird ihnen zum Verhängnis. Nur ist es nicht heißes Öl, das sie in die fragile Ewigkeit transportiert, sondern die Bäder des Fotografen. Sie fixieren den Raub, der sich den Räubern einschrieb.

Zusammen mit dem Geräusch der Öffnung des Schlitzverschlusses, dem schlack oder klick, indiziert der Finger, dass festgehalten wird, was das Auge sieht, gesehen hat, sehen wird. Was sieht das Auge beim Geräusch? Nichts, wenn Sucher und Verschluss zusammenhängen. Sind sie getrennt, dann sieht es einen ähnlichen Ausschnitt wie den, den die Kamera festhält. Nie sind sie exakt gleich, immer ist entweder das Sucherbild größer, was durch Linien, die das Kamerabild angeben, gekennzeichnet wird, wenn man durch den Sucher sieht, oder es ist unschärfer, wie bei alten Sucherkameras. Nie nimmt die Kamera auf, was der Fotograf gesehen hat, denn was er gesehen hat liegt logischerweise vor den Auslösen, alles, was vor dem Auslösen liegt ist nur im Gedächtnis fixiert, nicht im Bild der Kamera. Was der Fotograf sehen wird, kann die Kamera aus den selben Gründen nicht aufnehmen, wie das, was er sah. Obendrein nimmt der Fotograf in einem Kontinuum wahr, aus dem sich niemals Bruchteile von Sekunden herauslösen lassen. Und selbst wenn ein Motor den ganzen Film durch die Kamera zieht und so ein scheinbares Kontinuum vereinzelter Bilder schafft, ist doch das Kameraauge nie in der Zukunft tätig, nie im jetzt und nie im es war ein mal.

Die Kamera fixiert ein Bild, ohne dass die Augen es in der Zeit gesehen hätten, weder in der Vergangenheit noch der Gegenwart noch der Zukunft. Die Kamera produziert ein Bild ohne Zeit. Da man die Produktion dieses Bildes nicht sehen kann, kann es keine Abbildung sein, keine Reproduktion. Ein Zuschauer kann den Prozess beobachten. Er sieht den Fotografen, hört das Aufnahmegeräusch, sieht die abgelichtete Szene. Aber sieht er sie so, wie sie auf dem Foto erscheint? Selbst wenn er dem Fotografen über die Schulter sieht, sieht er die Szene anders als der Fotograf, der sie auch nicht so sieht, wie sie in der Bildproduktion erscheint. Die Fotografie produziert die aufgenommene Szene als Vorlage.

Nach dieser Vorlage meinen wir, sei das Bild entstanden. Die Detailgenauigkeit, die Farben und Formen sind genau, wie wir die Szene zu sehen vermeinten. Aber sie war nicht zu sehen. Ein Fotograf war zu sehen. Der sah eine Szene, aber nicht die, die er aufnahm. Ursache

und Folge kehren sich um. Nicht das Foto ist Folge der Ursache als der Szene, vielmehr bringt das Foto als Ursache die Szene als Folge hervor.

Diesem Prozess der Produktion des Bildes steht der Prozess der Reproduktion gegenüber. Eine Fotografie wird als Fotografie von etwas erkannt. Das abgebildete Objekt steht in einer Relation zum Objekt und zum wahrnehmenden Subjekt. Diese Relation lässt sich beschreiben als eine Relation der Ähnlichkeit, oder wie es in semiotischen Modellen versucht wird, als ein Prozess der Interpretation von Zeichen. Produktion und Reproduktion sind im Wahrnehmenden verknüpft. Beide Formen des Bezugs auf eine Fotografie sind möglich. Diese Arbeit bezieht sich ausschließlich auf den Prozess der Produktion, ohne außer Acht zu lassen, dass es sich dabei nur um eine der möglichen Formen der Betrachtung handelt.

Wenn uns durch den Sucher der Kamera ein Auge anblickt, dann ist es dieses Auge, das unser Gesicht schafft, doch im wichtigsten Moment entgleitet ihm der Schaffensprozess, verliert es uns aus dem Auge und überlässt uns der Kamera. Im Gegensatz zum unbewehrten Auge bannt uns die Zeit. Dem bloßen Auge ist die Zeit nichts. Sie fließt dahin, und ein Zeitpunkt kann mit einem anderen verglichen werden, immer ohne dass ihnen eine feste, unumstößlich materielle Dimension zukäme. In der fragilen Ewigkeit des Papierfotos bleichen wir für immer aus oder färben uns für immer ein, unbeweglich, unveränderlich und endgültig bis zum Zerfall.

Alle anderen Produktionsprozesse von bildlicher Realität sind an erheblich größeren Aufwand an Handarbeit geknüpft. Unendlich vieler Gesten mehr bedarf es um Blicke in taktile Bewegungen umzusetzen, die das Gesehene wiedergeben. Das für die malerische oder zeichnerische Abbildung Sehende, sieht in einer anderen Art und Weise, die Verbindung von Auge und Hand synthetisiert über einen erheblich längeren Zeitraum. Die Fotografie hat den Arbeitsprozess der Bildherstellung revolutioniert wie Benjamin feststellt. "Mit der Photographie war die Hand im Prozess bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nun mehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen."⁶⁵⁶

Jeff Walls verdeutlicht diese Rationalisierung. Es lichtet die Restauration eines Panoramas ab. Die schwarze Glocke in der Mitte weckt Erwartungen. Sie stülpt sich über ein Drittel des Bildes und ihre Schwärze atmet eine Spannung. Sechs Menschen sind mit der Restauration befasst. Pflaster bedecken verletzte Bildpunkte. Nahe Pflaster und ferne Pflaster. Soldaten verschwinden in langen Reihen im dichten Nebel. Der Fotograf enthüllt uns in seinem Bild die Illusion, nicht ohne uns eine neue zu geben. Das technische Artefakt Panorama, vor unseren Augen auferstanden, zeigt die Kraft seiner umhüllenden Bewegung. Es leitet den Blick wie eine Rutschbahn. Der Kern des Bildes ist das

⁶⁵⁶ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. Zweite Fassung. S. 474.



Abb. Nr. 7 Jeff Wall, Restoration 1993. 119 x 490 cm

Gebäude mit der Glocke aus Wellblech. Zwei Blicke führen uns fort und behaupten ihre Indifferenz gegenüber diesem Aufgebot an Mitteln zur Beschlagnehmung des Blicks. Aber auch sie sind Gefangene des Panoramas und brechen sich an seiner Rückseite. Direkt vor uns zwischen den zwei Gerüsten führt der Weg von der Wirklichkeit in die Imagination, ein Holzzaun, übereinandergelegte Stämme auf einem Dachvorsprung, Realität geht über in gemalte Realität. Dieser Übergang findet auf einem Foto statt. Einem technischen Bild, das ein Fotograf hergestellt hat und das uns die verschwundene Realität und das Verschwimmen von Realität und Fiktion, nahebringt. Die technische Aufnahme verschließt uns den Weg zur Verzauberung durch das Panorama. Es legt trotz des großen Ausschnitts einen engen Rahmen um sein Bildband und zwar einen Rahmen, der der Illusion entgegenwirkt und ihren Mechanismus zu entblößen scheint. Die Restauratoren, der Zipfel gläserner Himmel und der Kern des Bildkraftwerks wirken der Illusion entgegen. Und doch wird diese Maschinerie einzig bloßgestellt, um den Blick in den Glaskasten, in dem Jeff Wall seine Bilder hinten durch Neonröhren angeleuchtet ausstellt, zu legitimieren. Der im Foto ausgedrückte Unterschied zwischen dem Arbeitsaufwand für das Panorama und dem Arbeitsaufwand für die Fotografie bezieht sich auf die dem technischen Medium eigenen Darstellungsweisen. Und es ist eben diese Differenz in den Darstellungsweisen, die Jeff Wall hier fixiert.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ Nicht das am Anfang der Fotografie nicht auch versucht worden wäre, sie zur Herstellung von Panoramen zu benutzen. Aber dieser Prozess trifft so wenig die Ausdrucksmittel der Fotografie, dass er rasch aufgegeben wurde. Marx hat die Gesetzlichkeit mit der eine solche Anwendung von Produktionsmitteln einer höheren Stufe auf Prozesse einer niedrigeren Stufe stattfindet, beschrieben. "Dass 'im Anfang die alte Form des Produktionsmittels seine neue Form beherrscht', ist eine Erscheinung, die wir in der Technikgeschichte als Gesetzmäßigkeit beobachten können." Z. n., Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978. S. 17. W. Kemp zitiert Marx, Das Kapital Bd. I, Kapitel 13.

1903 wurde von der dt. Gesellschaft für Fotografie ein Panoramabild des Golfs von Neapel produziert. Diese Papierfotografie war 12x1.5m groß. Es wurde nachts draußen entwickelt, da eine Dunkelkammer zu klein gewesen wäre. Für die Entwicklung dieses Fotos, das aus mehreren Sektionen bestand, wurden riesige Tanks konstruiert. Das belichtete Papier wurde um ein 12 m messendes Rad gelegt. Die auf Eisenbahnschienen montierten Entwicklungstanks wurden an das Rad herangefahren, und daraufhin wurde das Rad gedreht. Anschließend wässerte man das Foto in einem riesigen Wassertank. "There being no dark room large enough for it, the photograph was processed in the open air on a moonless night." Aus: Ralph Hyde, Panoramania. The Art and Entertainment of 'All-Embracing' View. London 1988. Ausstellungskatalog. S.181. Es gab 1893

Neben dieser taktilen Komponente, in der die Handarbeit des Malers oder Graphikers ersetzt ist durch den Blick des Fotografen, verdeutlicht die Fotografie Walls einen anderen Aspekt, den Benjamin hinsichtlich des Films die "zweite Natur" nennt.⁶⁵⁸ Diese zweite Natur besteht in dem apparatfreien Aspekt der Wirklichkeitswiedergabe, die nur durch den Schnitt zustande gebracht wird und laut Benjamin so vom Apparat durchdrungen ist, dass sie Realität apparatfrei darstellt.⁶⁵⁹ Was im Film Schnitt ist, ist bei der Fotografie Walls Ausschnitt. Dieser enthüllt den Apparat des Panoramas und setzt ihm den Blickstandpunkt eines vermeintlich apparatfreien Sehens entgegen. Dieser zeigt sich im Gegensatz zu dem abgebildeten immensen Apparat des Panoramas.

Ein weiterer taktiler Aspekt unterstützt diesen apparatfreien Bildraum. Es ist das Format, das auch bei Jeff Walls Fotografien, wie in den meisten Bildern der modernen Fotografie monumental ist. Fotografie ist besorgt, einen möglichst großen Maßstab zu füllen, wobei die grundsätzliche Bezugsgröße immer der menschliche Körper ist. Die großen Formate umgeben den Blick und beziehen sich auf den menschlichen Körper, insofern als sie die Bildfläche entweder extrem über den menschlichen Körper hinaus vergrößern oder aber, wie es bei Jeff Wall der Fall ist, sich so anpassen, dass der Betrachter mit seinem Blick sich im Bild zu bewegen meint. Die Fotografien von Jeff Wall sind Ergebnis einer minutiösen Inszenierung. In den meisten seiner Fotografien wird diese Inszenierung durch wesentliche Details gebrochen. Ein Fest entpuppt sich als Fest der Vampire, Eine nackte Riesin steht auf der Treppe einer Bibliothek, ein lächelnder, blutverschmierter Mann sitzt auf einer Bank. Im Bild des Panorama gibt es keinen eindeutigen Bruch. Er liegt allein in der Differenz der beiden Medien Panorama und Fotografie.

Seine Fotos entziehen sich dem taktilen Umgang mit Fotografie durch ihre Größe und die Rahmung. Wie Werbeplakate werden sie von hinten angeleuchtet. Ihr Ort ist das Museum. Fotografie wird an diesem Ort wieder mit einer Aura versehen. Der körperliche Gestus hat keinen Zugang zu diesen Bildern. Er verlässt sich auf die Taktilität des Blicks, der den immensen Bildraum förmlich abtastet. Wolfgang Kemp zeichnet nach, wie sich der Einfluß des bürgerlichen Zeitalters und sein Verhältnis zur Zahl⁶⁶⁰ auf die Formatentwicklung in der Fotografie niederschlägt, was aber auch schon in der Malerei und anderen Reproduktionsmitteln sichtbar war. Der Wille zur Steigerung der Produktion, die Suche nach

auch Versuche, Fotografien auf Panoramawände zu projizieren. 1901 projizierten die Gebrüder Lumière in der Rue de Clichy auf eine 360° Leinwand. Panoramafotografie konnte nie Panoramamalerei ersetzen und war um 1900 doch erfolgreich. Ab 1896 wurde der Al vista Panorama Automat produziert und ab 1900 die Kodak Panoram. Vgl. Wolfgang Kemp, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978. S. 36 ff.

⁶⁵⁸ Benjamin, G. S. Bd. I. 2. Zweite Fassung S. 495.

⁶⁵⁹ Ebd. S. 495/496.

⁶⁶⁰ Kemp schreibt dazu: "Die neue Qualität vereint in sich zwei Aspekte quantitativer Expansion der ihr vorausgehenden Bildproduktion: Größe (d.h. Projektion für die kollektive Wahrnehmung) und Zahl(d.h. Vermehrung der Aufnahmen). Auch hier macht die neue Qualität aus, dass sie von den quantitativen Zwängen des ihr vorangehenden Prozesses fast unabhängig ist. So wie die Fotografie vergessen ließ, dass zwei Personen abzubilden früher länger dauerte als eine, so verzerrt der Film die einzelnen Fotografien in riesiger Zahl, um sein Bild zu gewinnen." W. Kemp, Foto-Essays. S. 35.

der Vervielfältigung von Bildern und Bildern zur Vervielfältigung⁶⁶¹ drückt sich in der Entwicklung von Zeichenhilfen und Apparaten zur Unterstützung der manufakturhaften Herstellung von Bildern aus. Die Bilder streben zudem nach erheblicher Vergrößerung, nicht zuletzt um die gewachsene Zuschauermenge zu befriedigen. Die Kulmination in der Panorama und Diaramamalerei hatte zur Folge das aufgrund der riesigen Abbildungen die Ausführenden keinerlei Kontrolle mehr über den Eindruck ihres Werkes hatten. Wie man auf dem Bild von Wall hervorragend sehen kann, ist die Nähe des Malers völlig verschieden von der Entfernung des Betrachters. Kemp konstatiert, dass verloren geht, was bisher die künstlerische Leistung ausmachte: "die persönliche Einheit von Kopf und Hand von Augenmaß und Sensumotorik".⁶⁶² Es zeigt sich also eine Tendenz, die in der Fotografie transformiert wiedergefunden werden kann. Die Einheit von Auge und Hand löst sich auf, da der Prozess der Hand sich auf ein winziges Moment verkürzt, und fast nicht mehr vorhanden erscheint, in letzter Konsequenz beschränkt er sich auf das Auslösen, auf einen Tastendruck.

Nun lässt sich feststellen, dass, sowohl in der Frühzeit der Fotografie als auch in der modernen Fotografie, die fotografische Bildherstellung nicht nur dem Druck auf den Auslöser unterliegt, sondern einer Vielzahl von Handgriffen erfordert: die Kamera einstellen, den Film aufrollen, ihn entwickeln. Entweder diese Handgriff unterliegen dem Fotografen oder aber sie werden in einer arbeitsteiligen Kette vollzogen, wie es heute größtenteils der Fall ist, wo Bilder machen und Bilder entwickeln getrennt sind. Diese Manipulationen sind jedoch von anderer Qualität. Während der Maler oder sein Gehilfe in ihrer hauptsächlichen Arbeit immer den Maluntergrund mit Zeichen und Farben versehen und so das Bild zustande kommt, vollzieht der Fotograf nur noch Handgriffe sekundärer Art, wie sie beim Maler das Waschen des Pinsels oder das Herstellen des Maluntergrundes sind, die eigentliche Bildung der Fotografie vollzieht sich ohne die Hand. Aufgrund dieses Ausscheidens der Hand wurde der Fotografie ursprünglich die künstlerische Genuinität aberkannt, woraufhin sich die Fotografen bemühten Handarbeit in die Prozesse zu reintegrieren und Gummidrucke im fotografischen Impressionismus zu benutzen, um so durch Einfügen eines zusätzlichen handwerklichen Vorgangs die künstlerische Authentizität wiederherzustellen.

Die Entfremdung der Hand vom Auge findet also schon in der Malerei vor der Entwicklung der Fotografie statt. Auch wenn sicher in der Renaissance tendenziell ähnliches vorkommt, wie z.B. in der Malerei von Paolo Uccello und anderen großen Freskenmalereien, so ist die Veränderung in der Panoramamalerei doch schon aufgrund ihrer Größe ein qualitativer Sprung. Dieser wiederholt sich in der Fotografie. Es lässt sich durch diese Entfremdung von Hand und Auge, die durch die Reduktion der Aktion der Hand noch eine Stufe höher klimmt, belegen, dass Visualität in bestimmter Hinsicht taktil wird, da die gesamte Herstellung sich im Sehen zusammendrängt, so dass das Sehen in der Auswahl des

⁶⁶¹ Ebd. S. 13.

⁶⁶² Ebd.

Ausschnittes, des Lichtes und der anderen Parameter die Aufgaben übernimmt, die vorher die produzierende Bewegung der Hand innehatte.

Das zeigt uns das Bild von Jeff Wall. Der Abstand zum Mittelteil und die Nähe der Restauratoren zur Leinwand bringen die Entfremdung der Ausführung der Hand vom Sehen des Auges zum Ausdruck. Der Fotograf fasst diese Tendenz mit einem Knopfdruck ins Auge. Sein Standpunkt ist außerhalb. Während zwischen einem idealen Beobachterstandpunkt und der Arbeitsposition der Maler eine negative Beziehung zu bestehen scheint, ist die Position des Fotografen immer die Richtige. Ihm kommt es nie zu einer Entfremdung von Beobachter und Aufzeichner, da zwischen beiden keine unmittelbare Beziehung besteht.

Der Prozess der Fotografie unterliegt einer Arbeitsteilung, in der die taktilen Vorgänge von den visuellen getrennt sind. Die Aufnahme des Bildes bedeutet ein Übergehen der Taktilität in die Visualität. Die Entwicklung des Negativs ist ein rein taktiler Vorgang, der das Sehen völlig ausschließt und nur dem Tasten überlassen bleibt, das gleichmäßige Bewegen des Filmes im Entwicklerbad, das vorherige Einziehen in die Spule, das bei völliger Dunkelheit stattfindet. Erst die entwickelten Negative erlauben dem Sehen, dem Tasten zu Hilfe zu kommen, den Ausschnitt festzulegen, die Belichtungszeiten zu bestimmen usw. Während im Anfang der Fotografie diese Arbeitsgänge alle vom Fotografen vollzogen wurden und der Fotograf Chemiker war, wie vorher der Maler, werden die Aufgaben der Entwicklung rasch von der Industrie übernommen und letztlich in der Polaroidkamera völlig automatisiert. Die taktilen Vorgänge der Entwicklung werden der Hand des Fotografen entzogen, der Schwerpunkt der Taktilität bleibt auf der Herstellung der Aufnahme bestehen. Während in der Malerei jede Geste eine nachprüfbar und direkt kontrollierbare Folge, d.h. sichtbare Folge, hat, ist in der Herstellung des Fotos ein Großteil des Prozesses dem Auge und damit der ursprünglichen Überprüfung der Folgerichtigkeit verschlossen. Schon der Film, der in seinem Futteral zur Entwicklung gebracht wird, zeugt davon, ebenso wie die leise Aufregung, mit der man das fertige Bildprodukt in die Hände nimmt und prüft, ob es dem entspricht, was man sich versprochen oder vorgestellt hat.

Es steht außer Frage, dass der professionelle Fotograf genau wie der Maler eine große Bandbreite von Parametern zu Verfügung hat, die er beeinflussen kann, und doch scheint das Geheimnis des technischen Vorgangs eine größere Rolle zu spielen als in der Malerei.

Was ist das technische Geheimnis der Fotografie? Die Lebendigkeit und Transparenz sowie die Einfachheit des Malvorgangs, der sich durch nichts von der Herstellung eines anderen Werkstücks unterscheidet, wird in den Apparat transponiert und verdunkelt. Der Apparat als Assemblage aus einfachen mechanischen Teilen ist über den Verdacht der Lebendigkeit erhaben, aber die Transparenz des Malvorganges wird in diesen Apparat zurückgenommen und, selbst wenn sie aus dem Apparat herausverlegt wird, in Dunkelheit gehüllt. Das Einfache und klar nacheinander ablaufende kontrollierbare der Malens wird verhüllt mystifiziert. Während das Bild beim Malen die ganze Zeit sichtbar ist und in jedem Augenblick von der Hand ausgeht, wird der Realität in der Fotografie ein Bild entrissen, das

sich schmerzlos und unsichtbar von dieser löst, so schmerzlos und unsichtbar, das Fotografie die Realität schafft, die sie zu fixeren vermeint. In der Fotografie verliert die Hand den Kontakt zu den Dingen, die sie mit dem Auge herstellt. Sämtliche Gesten sind in die des Auslösens zurückgenommen. Die Interiorisierung und Verhüllung des Vorganges der Bildherstellung in der Fotografie mystifiziert sie, und schafft ein Geheimnis. Vielleicht ist dieses Geheimnis, das des Automatischen sich selbst bewegenden an sich. d.h. die Fotografie ist einfach die weiter automatisierte Technik. Das gilt dann allerdings auch von der Lochkamera, in der der Auslöser der Finger vor der Öffnung ist, der die Dauer des Lichteinfalls bestimmt.

Einen weiteren Anteil am Geheimnis der Fotografie hat der infinitesimale Aspekt. Die Bildfixierung durch das Licht, das auf die lichtempfindlichen Silbersalze fällt, geschieht auf der Ebene des unsichtbar Kleinen, sich gegen Null neigenden Infinitesimalen. Dieses gegen Null gehen der Fotografie wird in der Vergrößerung als Korn sichtbar. Zwischen den Bildpunkten ist nichts. Es entsteht eine Rasterung aus dem Abzug des Objekts und dem Bilduntergrund. Das Bild erscheint verschleiert und unscharf. Die Malerei hat sich diesen Unschärfefeekt im Photorealismus zunutze gemacht um.

Das technische Artefakt nimmt also den 'natürlichen' Malvorgang in gewisser Art und Weise auf. Dabei wird das Sicht- und Tastbare unsichtbar, und die tastbare Struktur wird zu einem neutralen Träger. Es handelt sich um zwei Techniken, die in einer kulturellen Entwicklung auf verschiedenen Stufen stehen, aber die Fotografie, insofern sie in der historischen Entwicklung auf der industriellen Stufe steht, absorbiert Malerei und verformt sie zum Geheimnis. Geheimnis bedeutet, dass in der Fotografie als technischer Prozess unter Absorption der Malerei eine Entfremdung stattfindet, in der der Körper verdrängt wird. In der Fotografie aber bleibt der verdrängte Körper als zentrales Medium der Malerei erhalten. Ex negativo definiert sich Fotografie über den verdrängten Körper. Er ist das Geheimnis der Fotografie. Während er als realer ausführender an Boden verliert, gewinnt er auf interner idealer Ebene dazu.

So wie der Fotoapparat die Körperlichkeit der Malerei birgt, enthält das Computerbild und seine technische Komplexität, die ein direktes intuitives Verstehen verhindert, den Körper der Malerei und den des fotografischen Bildes. Die Fotografie schuf unter Ausblendung des Körpers eine Realitätsillusion, deren erstaunliche Exaktheit die Malerei übertraf. In der Realitätsversion des Computers führt die Ambivalenz der Aufspaltung zu einem virtuellen Körper, der eine Bewegung innerhalb der neuen Realität ermöglicht. Dieser Hilfskörper ist die Hypostasierung des in der Fotografie verdrängten Körpers.

Ein Ausschnitt aus dem Film Blade Runner verdeutlicht sowohl die infinitesimale Tendenz wie auch den verdrängten Körper der Fotografie. Deckard, Premienjäger für Androiden, verfolgt vier von einem Planeten geflüchtete Nexus-6-Androiden. Diesen Androiden wurde Erinnerungsvermögen mitgegeben, und mit Hilfe von Fotografien entsteht ihnen eine eigene

Vergangenheit. Sie sind aufgrund dieser Vergangenheit schwierig von wirklichen Menschen zu unterscheiden. Innerhalb der Verfolgungsjagd entdeckt Deckard Fotografien. Bei sich Zuhause angekommen schiebt er sie in den Fernsehapparat und beginnt sie ausschnittsweise zu vergrößern, indem er die gewünschten Ausschnitte ansagt. Rahmen für Rahmen fährt mit Fadenkreuz über die Leinwand. Mit dem Apparat vergrößert er eine Fotografie solange, bis er auf einen Hinweis findet, in einem runden Spiegel sieht er Zhora, mit einer Schlange auf die Wange tätowiert. Er druckt das fast unendlich vergrößerte Bild als Polaroid aus. Das Indiz, das ihn schließlich auf die Spur führt, ist eine Schlangenschuppe, die er vorher am Tatort gefunden hatte und die mit dem Bild nun einen Sinn ergibt. Die Schuppen der künstlich hergestellten Schlange tragen Seriennummer, die den nächsten Schritt in seinen Nachforschungen leiten. Die Farbfotografie, auf der ein Badezimmer abgebildet ist, erlaubt ihm, sich frei zu bewegen und die winzigsten Details aufzustöbern. Schon im wirklichen Badezimmer wäre eine solche Spurensuche fragwürdig gewesen, in einem normierten Fotoformat ist sie unmöglich.⁶⁶³

Die Szene ist ohne Zweifel eine Hommage an den Film *Blow up* von Michelangelo Antonioni⁶⁶⁴. In *Blow up* fotografiert ein Londoner Fotograf einen Mord, entdeckt diesen aber erst, nachdem er etliche Vergrößerungen von dem Foto des Parks gemacht hat. Als er an den Tatort zurückkehrt, ist die Leiche verschwunden. Hat die Tat wirklich stattgefunden? Während Antonioni den Vorgang des *Blow ups*, der Vergrößerung, im Labor darstellt und die verschiedenen Abzüge zusammen zeigt und die Kamera sich über die örtlich unterschiedenen Fotografien hinwegbewegt, ist der Prozess der Vergrößerung im *Blade Runner* ganz in den technischen Apparat zurückgelegt. Antonioni stellt das Verhältnis von Fotografie und Realität in Frage, für R. Scott ist es eindeutig. Fotografie ist eine Realität. Das geht so weit, dass die Fotografie die räumliche Komponente der Realität zurückerstattet erhält. Es ist dem Betrachter erlaubt, sich in der Fotografie zu bewegen wie in einem Raum. Die Bewegung als Bewegung des Blicks wird von der Stimme gesteuert und erlaubt eine Vergrößerung noch des unendlich Kleinen. Während in *Blow up* die Vergrößerung den Sachverhalt zwar erscheinen lässt, ihn aber gleichzeitig imaginiert und die Schärfe als Konstituante des realen Sehens fehlt, vergrößert im *Blade Runner* der technische Apparat bis ins Minimale. Obwohl sich also das Indiz ins infinitesimal Kleine zurückzieht, spielt die reale Speicherung der Fotografie, auf deren Oberfläche ab einer bestimmten Dichte die Gegenstände verschwinden lässt, im *Blade Runner* keine Rolle. Die Abbildung imaginiert eine Qualität, die, obwohl real unmöglich, Realität simuliert.

Das Abbildungsverhältnis ist eindeutig. Die reale Darstellung der Möglichkeiten der Fotografie in *Blow up*, führt dazu, dass Abbildungsverhältnis zu reflektieren und in Frage zu stellen. Ist ein abgebildeter Vorgang wirklich, oder ist das Abbild imaginär? Auch

⁶⁶³ Da die Szene im Roman von Philip K. Dick, (*Do Androids Dream off Electric Sheep?* 1968 übersetzt von Norbert Wölfl. *Blade Runner*. München 1984 3. Aufl. nicht vorkommt) kann nur auf den Film verwiesen werden. *Blade Runner*. USA 1982 Regie, Ridley Scott.

⁶⁶⁴ *Blow up*. GB 1966. Regie, Michelangelo Antonioni.

Antonioni gibt keine Antwort darauf. Das Verhältnis des Körpers zur Fotografie im *Blade Runner* ist simulierter Körper. Der Blick simuliert die Bewegung des Körpers durch das Bild, er vollzieht alle Aufgaben, die sonst dem Tastsinn zukommen, d.h. er findet sich in einem Raum zurecht, indem die Stimme die Bewegungen kommandiert.

Die Fotografie setzt den Körper des Fotografen in diesen kontemplativen Zustand, in dem er nur noch wenige Handbewegungen zu machen braucht. Dem Zuschauer dagegen, seinem Sehen, kommt der Verlust des Körpers des Fotografen zu Hilfe, ihm verstärkt er das Sehen als Prozess, der Realität produziert. Die höhere Realitätswirkung der Fotografie scheint förmlich hervorzugehen aus der Reduktion der Zeit der Aufnahme auf Bruchteile von Sekunden. Wie mit einem Zauberstab fixiert sie die sichtbare Szene. Aber dieser Zauberstab fixiert nicht nur, er bringt auch hervor, er gestaltet das Sehen und das Gesehene. Und die Realitätswirkung scheint eine Übereinkunft zu sein. Eine Übereinkunft darüber, die Fotografie für eine realere Wirkungen produzierende Technik zu halten. Denn die Wirkung der Fotografie liegt nicht auf der Bildebene, sondern auf der abgebildeten Ebene, ein Bild, dass das Abgebildete erst schafft.

6.2 "Ça a été"

Barthes' phänomenologische⁶⁶⁵ Bestimmung des Wesens der Fotografie, das Noema⁶⁶⁶, ist eine zeigende Geste. Diese Geste visiert ein Etwas an, um es als das Etwas was es ist, zu kennzeichnen. Die Fotografie befindet sich immer am Ende einer solchen zeigenden Geste. Am besten ist diese Geste im Zeigen des Kindes abgebildet, das den Finger ausstreckt, um immer wieder auf eine Fotografie zu deuten wie auf einen Gegenstand, da da da.⁶⁶⁷ Aber auch den Finger auf eine Landschaft oder Sehenswürdigkeit richten, spiegelt in pathetischerer Art die Geste der Fotografie wieder: Sieh dir das an. Diese taktile Geste des Zeigens richtet den Blick auf etwas. Der Finger indexiert eine Sache, indem er sie berührt und dem Auge seinen Platz anweist, wie der Platzanweiser einen Kinossessel. Oder das Auge folgt dem Zeigefinger wie dem Lichtstrahl einer Taschenlampe, weil der Sessel oder gezeigte Gegenstand in größerer Entfernung ist. Diese Geste ist tautologischer Natur, insofern sie sagt: Das ist das. Sie ist, hört man genau hin, gar zweifach tautologisch. Das Zeigen auf Etwas kennzeichnet dieses Etwas, als das, was es ist. Das Zeigen verdoppelt sich durch die sprachliche Benennung dieses Etwas, das "da" oder das "sieh dir *das* an".

⁶⁶⁵ Neuerdings hat Hubert Damisch auf die Verknüpfung zwischen Barthes und Sartre hingewiesen und festgestellt, wie Sartres phänomenologische Untersuchung nicht nur Roland Barthes, sondern eine ganze Generation geprägt hat. Hubert Damisch, *Traité du trait. Tractatus tractus*. Paris 1995. S. 83.

⁶⁶⁶ Noema wird von Barthes im Sinne von Bedeutung benutzt. Im Hintergrund klingt aber ohne weiteres auch Husserl an. Das Noema ist bei Husserl in der phänomenologischen Reduktion das "Wahrgenommene als solches" oder das "wesensmäßig Gegebne" ist. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. 2. Aufl. Tübingen 1922. S. 183.

⁶⁶⁷ Vgl. R. Barthes, *La chambre claire*. a. a. O. S. 12. Es ist die Übersetzung des Sanskritwortes "tat", das *cela* bedeutet, die Barthes an Kinder denken lässt.

"Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit ça, c'est ça, c'est tel."⁶⁶⁸ Für Barthes ist diese Geste der Fotografie, die des Index, der auf etwas weist, "elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique." Die Fotografie als zeigende Sprache, und nur als solche analysiert Barthes die Fotografie, hat ihren Referenten immer schon dabei. Der Bezugspunkt einer Fotografie als zeigende Sprache ist nie außerhalb ihrer selbst, sondern in der Fotografie. Dieser Selbstbezug nährt in der Fotografie laut Barthes das Tautologische. "Par nature, la photographie (il faut par commodité accepter cet universel, qui revoie pour le moment qu'à la répétition inlassable de la contingence) a quelque chose de tautologique; une pipe est toujours une pipe, intraitablement."⁶⁶⁹

Dieses tautologische Etwas der Fotografie ist ein unumstößlicher tautologischer Status. Er resultiert nicht nur, wie Barthes es darstellt, aus dem Sachverhalt, dass der Referent, das, auf was sich die Fotografie bezieht, in der Fotografie ist, vielmehr ist er Resultat schon des zeigenden Aktes. Wenn Barthes die Fotografie als zeigende Sprache benennt, dann entspringt schon der Benennung der tautologische Status der Fotografie.

Die Tautologie hat eine Struktur wie der Satz: Etwas ist etwas. Es wird etwas über etwas ausgesagt, was dem Etwas nichts hinzufügt. Ebenso wie in der Geste, die man übersetzen kann mit: Das ist das. Nun ist eine Tautologie keineswegs immer ohne Informationen, und betrachtet man die angeführten Beispiele genauer, so gibt sich ein zweifacher Sinn frei. In der Geste des zeigenden Kindes ist eine tautologische Komponente, insofern das Kind schon in die Richtung blickt, in die es zeigt, und in den meisten Fällen auch der Zuschauer schon das gezeigte Ding im Blick hat, bevor das Kind den Finger ausstreckt. Der Erwachsene, der einen auf die Schönheit des Sonnenunterganges hinweist, dem man nicht die geringste Chance hat, zu entkommen, verdoppelt den Sonnenuntergang. Das Zeigen hat gleichzeitig einen Gehalt. Wird davon ausgegangen, dass gezeigte Etwas wird von demjenigen, dem man es zeigt nicht gesehen, dann hat der Akt des Zeigens einen Informationsgehalt.

Diese Ambivalenz taucht auch in der Fotografie auf. Auf der einen Seite haben wir die Leere der selbstgenügsamen Fotografie, die als Tautologie das zeigt, was sie zeigt, und ihren Referenten mit sich führt. Dieses Selbstgenügsame wird durch die Oberfläche der Fotografie unterstützt, durch das glatte, dem Blick keine Struktur gebende des Materials.

Aber sie zeigt eben auch etwas, dass schon von etwas oder jemand anderem gesehen wurde. Die Maschine oder der Fotograf, Maschine insofern es automatische Kameras in Banken und Passbildautomaten gibt, haben vor unserem Blick, ihren Blick auf das abgebildete Etwas geworfen. Sie rauben uns den Referenten. Das Bild zeigt etwas, was wir nicht gesehen haben, was wir so nicht gesehen haben und was wir so nie mehr sehen können. Etwas das war und etwas das war, wie es die Fotografie zeigt. Das ist die Bedeutung des "a été". Etwas das war und nicht wieder so sein wird. Zeit ist unwiederbringlich. Dieses

⁶⁶⁸ Ebd., S. 16.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 17.

Unwiederbringliche der Zeit geht ein in Fotografie. Es ist der Blick des ersten Sehenden, der vor uns war und uns den Referenten wegnahm.

Selbst wenn der Betrachter der Fotografie der Fotograf selbst ist, so ist doch die Doppeldeutigkeit des Referenten auch für ihn gültig. Vor ihm die Fotografie in ihrer tautologischen zeigenden Geste, hinter ihm der verloschene Blick auf das von ihm Fotografierte, das ihm nur noch als wage Ahnung bleibt gegen das, was er vor sich sieht, das Foto. Barthes vollendet seine Bestimmung der Fotografie mit der Beschreibung ihres Wesens als "ça a été".⁶⁷⁰ Das Allgemeine der Fotografie, ihr Wesen, ist die Trauerformel, die er für seine Mutter spricht, "ça a été", um weiterleben zu können. Das nichtgezeigte Foto seiner Mutter wird zur Referenz für alle Fotografien. Seine Mutter ist gewesen, und aus der Mutter wird die Referenz für alle Gegenstände, bis zur Verallgemeinerung im "ça". Barthes spricht davon, dass er zwei Stimmen vermischt, um die Fotografie zu bestimmen, die Singularität und die Banalität.⁶⁷¹ Die Banalität, dass jeder sieht und weiß, und die Singularität des Gefühls der Trauer um seine Mutter. Die Mutter als Prototyp des "ça" wird zur Singularität des Gefühls, die Banalität wird zum "a été", dem "ist gewesen" der Dinge in der Fotografie. Das Banale kann hier genausogut zum Singulären werden, wie das Singuläre zum Banalen. Für Barthes war das Leben ohne seine Mutter ein eingeklammertes ohne Qualität. "Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard); mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin inqualifiable (sans qualité)".⁶⁷² Dieses Einklammern des "ohne Qualität" sagt zögerlich, dass Leben sei ohne Qualität, oder es sei ein Leben mit Qualität, das sich eingeklammert, dem sich das ohne Qualität als moralisches Postulat aufdrängt. Er bestimmt das Adjektiv des nicht qualifizierbaren Lebens ohne seine Mutter durch die eingeklammerte Qualität (sans qualité).⁶⁷³ Jeder Mensch sieht und weiß, aber eben anders. Jeder Mensch fühlt, ohne sich zwangsläufig mitteilen zu können, anders. Banalität und Singularität werden austauschbar ohne Bedeutung.

Das Foto führt nun den Referenten mit sich, aber daraus lässt sich nicht ableiten, dass der Referent wirklich existiert hat, wie Barthes es tut.⁶⁷⁴ Barthes zeigt uns kein Foto von seiner Mutter, weil sie nur für ihn existierte. Und weil diese Existenz nur für ihn, in ihm verschlossen bleibt. Er hat sie, so wie sie für ihn existiert, im Foto aus dem Wintergarten wiedergefunden, um aus diesem Foto seine Begründung der Fotografie zu schöpfen. "Je déciderai alors de 'sortir' toute la photographie (sa 'nature') de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre en quelque sorte pour guide de ma dernière recherche."⁶⁷⁵

⁶⁷⁰ Ebd. S. 120.

⁶⁷¹ Ebd. S. 119.

⁶⁷² Ebd. S. 118.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd. S. 122.

⁶⁷⁵ Ebd. S. 114.

Mit der Verknüpfung von Singularität und Banalität meint er auch das Schöpfen einer Wahrheit, Barthes nennt sie Noema, aus der Banalität, dass jeder denken kann, und aus seiner eigenen eigensten Erfahrung und Wahrheit legitimiert sich in diesem Augenblick über nichts anderes, als über die ursprüngliche persönliche Wahrnehmung und Erfahrung. Der Prozess der Wahrheitsfindung in Fotografie unterscheidet sich durch die Zuspitzung des persönlichen Moments von allem anderen Nachdenken über Fotografie, das nie ohne das Private auskommt, es aber entweder negiert oder ihm freien Lauf lässt und so von jeglicher Verallgemeinerbarkeit absieht. Die Ebene, in der Barthes sein Ich in "Die helle Kammer" einfließen lässt, ähnelt stark der Tradition von Descartes, der ebenfalls seinen Reflexionsprozess und somit sein ego zum Ausgangspunkt seiner Philosophie macht.

Roland Barthes kann von seiner Mutter nicht behaupten, dass sie nicht existiert hätte. Er ist sich ihrer sicher, wie er sich mit Freud sicher ist, dass neben dem Körper der Mutter kein Ort existiert, von dem man mit gleicher Gewissheit sagen kann, dass man schon an ihm gewesen ist.⁶⁷⁶ Aus der Singularität ihrer Seele, die die Singularität seiner Trauer ausmacht, wird die allgemeine Bestimmung der Fotografie.

"Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui pourra jamais plus se répéter existentiellement."⁶⁷⁷ Nach einer ersten Eingrenzung des Themas suchend, macht er diese Feststellung. Sie beschreibt die Formulierung des "ça a été" genauer. Fotografie bezeichnet das einzelne Foto, das den abgelichteten Augenblick, der nur einmal stattgefunden hat, bis ins Unendliche wiederholt. Im Prozess der einzelnen Fotografie verbirgt sich aber gleichermaßen das Wesen der Fotografie im Allgemeinen, da die Wiederholung dessen, was nur einmal war, bis zur Unendlichkeit, die Einmaligkeit eines jeden Fotos extrapoliert, und damit die Einmaligkeit eines jeden "Dieses" eines jeden Dings, enthüllt. Wieder Tautologie und Sinnvielfältigkeit in einem. Der Einmaligkeit oder Singularität ist nun unter spezifisch individuellen Gesichtspunkten eine klare allgemeine Wesensbestimmung abzugewinnen, sonst bleibt das Foto und die Bestimmung der Fotografie auf dem einzelnen Bild, oder schlimmer der Akkumulation der einzelnen Bilder, bestehen, wird aufgrund des einzelnen Bildes überheblich und vergeßlich, anstatt eben das einzelne Bild zum Allgemeinen zu machen und es aufzuheben, als das einzelne, was es ist, ohne es zu verraten und die Erinnerung preiszugeben. Roland Barthes erhebt die Einzigartigkeit der Seele seiner Mutter zur Seele seines Buches und zum Inneren der Fotografie. Hier am verborgen Grund, am Wesen, bewahrt er das Singulärste im Allgemeinen auf.

An einer Stelle bietet er eine weitere Präzisierung des "ça a été" an, Fotografie als das "intraitable"⁶⁷⁸. "Intraitable" hat verschiedene Bedeutungen, etwa ein Werkstoff, der sich nicht bearbeiten lässt, heißt "intraitable", fast wie unantastbar. Ist eine Person "intraitable" dann hat

⁶⁷⁶ Ebd. S. 68.

⁶⁷⁷ Ebd. S. 15.

⁶⁷⁸ Ebd. S. 120. In der Übersetzung Roland Barthes, Die helle Kammer. Frankfurt am Main 1989. S. 87.

man keinen leichten Umgang mit ihr. Behandeln steckt in diesem Wort genauso wie der Vertrag. Es ist also weitaus mehrdeutiger, als die deutsche Übersetzung mit "das Unveränderliche" durchscheinen lässt. Barthes schließt mit der lateinischen Bedeutung "interfuit" oder "intersum" an, dem die monolithische Bedeutung von "das Unveränderliche" nur teilweise gerecht wird. Das Wichtige ist das Dazwischen, dazwischen Sein, das an einer Stelle zwischen zwei anderen Stellen sein, irgendwie da, wo es nicht hingehört, aber eben nicht wegzunehmen, "intraitable", und gleichzeitig dazu auffordernd, wenn etwas zwischen etwas ist, dann ist es noch nicht da, wo es hinsoll und nicht mehr da, wo es war. Das ist eine ziemlich genaue Beschreibung der Fotografie. Sie ist da als Bild und doch ist sie als Ereignis "intraitable", und sie ist als zeitliches Ereignis nicht mehr da, wo sie einmal war, und auch nicht da, wo sie ist, sicher die Fotografie ist vor uns, doch das Ereignis verschwindet hinter ihr. Dieses hinter der Fotografie Verschwinden des Ereignisses belastet gleichzeitig den Charakter der Fotografie, ihre überschwengliche Präsenz subtrahiert sich von ihrem Wesen, so dass nicht nur das Ereignis verschwindet, sondern auch die Fotografie verbleicht. Das ist eben der Punkt, der oben die Stille genannt wurde, dieser Ausnahmezustand zwischen allen Existenzmöglichkeiten, der nur mit einem nicht zur Ordnung der Fotografie gehörenden auditiven Substantiv beschrieben werden kann, ein Dazwischen. Daraus geht hervor, warum ein Foto immer fehl am Platze ist, warum man das Gefühl sogar bei den in den Vorstädten aufgestellten riesigen Werbeplakaten nicht los wird, dass sie eigentlich nicht an diesen Ort gehören, wobei es der Fotografie an sich zukommt eben immer fehl am Platz zu sein, und auch eine Fotoausstellung, sei sie noch so gelungen, immer ein Zwischen darstellt, ein nicht hier und nicht dort, ein ohne Ort sein. Selbst bei Erinnerungs- oder Familienfotos und dem leichten Unbehagen, wenn jemand einem die seinen zeigt, wieder zwischen früher und heute, zwischen da und hier, zwischen der Nähe, die man mit einem solchen Akt erzeugen will und dem weit weg, in das man den anderen sendet, entsteht dieses ohne Ort sein.

Das "ça a été" bedeutet nicht eine feste statische Einheit, einen unbeweglichen Block von Gewesenem, an dem nicht mehr zu rütteln ist, sondern verdeutlicht einen ontologischen Status der Fotografie, der sich immer auf bereits plaziertes und passiertes definiert und dessen Zustand nach Bewegung verlangt, vielleicht oszilliert und immer schon irgendwie im Verschwinden begriffen ist, so wie das Double immer das schwächere Ich ist und nur in den seltensten Fällen die Überhand gewinnt.

Einer dieser Fälle ist der von Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Mr. Hyde entwickelt sich unter Einwirkung von Chemikalien aus Dr. Jekyll, fast wie eine Fotografie in der Dunkelkammer.⁶⁷⁹ Doch dieser wird so stark, dass letztlich jener an ihm zugrunde geht. Vergangenheit und Alter im Namen Dr. Jekylls wollen wieder ihre Jugend zurückgewinnen, um aus Erinnerungen wieder Ereignisse zu machen, sie werden zu Mr. Hyde. Mr. Hyde, der Mann ohne Geschichte und ohne Erinnerung will nicht wieder Dr. Jekyll werden, weder Henry noch Harry Jekyll,

⁶⁷⁹ Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Dover ed. Mineola 1991. "That part of me which I had the power of projecting had lately been much exercised and nourished." S. 48.

denn Dr. Jekyll ist bereits vor der Ankunft von Mr. Hyde zwei.⁶⁸⁰ Mr. Hyde, der sich entwickelt wie eine Fotografie, "has never been photographed"⁶⁸¹, er ist selbst das Verfahren des Übergangs, vom Ereignis zum "ça a été". Er inkarniert das Verfahren, und deshalb kann er nicht abgelichtet werden. Das Double lässt sich nicht bannen, seine Existenz ist nicht genug, um daraus ein "ça a été" werden zu lassen. Schon Dr. Jekyll oszilliert zwischen Harry und Henry Jekyll, einer Double des anderen. Mr. Hyde hält die Oszillation der Fotografie, ihr immer am falschen Platz sein, ihre Stille nicht aus. Er ist Double des Doubles. Das Double hat Realität. Jedoch reicht diese nicht aus, es zu fixieren, sein Double zu erzeugen. Es ist da, aber es hat kein "gewesen sein". Schlimmer noch, es ist ohne die Möglichkeit des "Dieses" des "ça", denn eine solche indexierende Bezeichnung setzt eine Exteriorisierung des Doubles voraus, das immer Teil von uns ist. Die Projektion, die das Double zum Leben erweckt, die es verkörperlicht, macht es doch keinesfalls zu einem Ort. Es ist Teil von uns, und eben als Teil von uns, nicht lokalisierbar, es ist ein Draußen, ein Dort, das nicht von der Subjektivität ablösbar ist und mit keinerlei kinästhetischen Empfindungen von unserem Hier zu unterscheiden ist.

Barthes definiert schon in seinem frühen Aufsatz die anthropologische Veränderung, die sich mit der Fotografie vollzieht. In seinem Aufsatz "Rhetorique de l'image" spricht er davon, dass Fotografie nicht das Bewusstsein eines "être - là" der Dinge installiert, sondern ein Bewusstsein des "l'avoir - été - là". Ort und Zeit werden voneinander abgespalten, und es entsteht eine neue Raum-Zeit Kategorie: Ort wird unmittelbar, und Zeit wird vorherig. Es entsteht eine unlogische Konjunktion zwischen dem Hier und dem Früher.⁶⁸² In diesem frühen Zitat präsentiert sich das Hinweisende des "là" nach den Bestimmungen der Zeit. Der unvermeidliche Schwerpunkt liegt auf dem Moment der fixierten Zeit, auf dem Augenblick, der als hier und jetzt dem Sehenden sich darbietet. Denn die Fotografie ist wie Dornröschen, das mit dem gesamten Schloss auf eine Geste wartet, die sie aus ihrer prekären Bewegungslosigkeit erlöst. Doch harten Herzens ergötzt sich zwar der Zuschauer am versteinerten Augenblick, und mag die Geste nicht tun. Es ist also nicht das unbegrenzte Dasein der Dinge, das "être - là" des Gegenwärtigen, das nicht einer bestimmten Handlung harret, sondern allen Möglichkeiten offensteht, etwas, das der Berührung nicht bedarf, etwas, das eine Angabe des Ortes, ein da, zwar enthält, das aber eben einfach da ist ohne nähere Bestimmung, das die Fotografie ausmacht. Es ist der Hiatus zwischen zwei einander aufhebenden Realitäten. Fotografie ist wahr auf dem Niveau der Zeit, schreibt Barthes später.⁶⁸³ Sie verkörpert also ein Paradox; das der Aufhebung der Zusammengehörigkeit von

⁶⁸⁰ Vgl. ebd. S. 6/7 und S. 32 Wo ihn Mr. Utterson sein alter Freund Harry nennt.

⁶⁸¹ Ebd. S. 17.

⁶⁸² Vgl. Roland Barthes, *Réthorique de l'image*. In: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982. Übersetzt von Dieter Hornig. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritischen Essays III*. Frankfurt am Main 1990. S. 35/36.

⁶⁸³ Barthes, *La chambre claire*. S. 177.

Zeit und Raum und mit dieser Auflösung, die der Kausalität und der anderen grundlegenden Gesetze der Vernunft.

Das Wesen oder Noema der Fotografie, das "ça a été" die tautologische Geste des Zeigens und der Charakter des Bezeugens, die zeitliche Wahrheit der Fotografie, die bei Barthes viel fragiler ist als sie auf den ersten Blick erscheint nicht als das Unveränderliche, sondern als das Dazwischen, das Papier mit dem man einen Regelkreislauf unterbindet, indem man es zwischen die Kontakte schiebt, so dass die sich unendlich wiederholende Melodie sich nicht mehr erklingt, Stille ihre Stelle einnimmt, dieses alles deutet auf eine andere Logik und eine andere Rationalität der Fotografie.

Es ist der Satz vom Widerspruch, den Aristoteles in dreifacher Form formuliert, der von der Fotografie verkehrt wird.⁶⁸⁴ Der Satz vom Widerspruch baut auf einer Tautologie auf. Etwas ist etwas und kann nicht gleichzeitig nicht etwas sein. $a=a$ und kann nicht gleichzeitig $\neg a$ sein. Er gehört zu den Sätzen, die nicht beweisbar sind, sondern die Grundlage jedes Denkens und Sprechens darstellen. Seine Wahrheit kann nicht bewiesen werden, denn der Begriff der Wahrheit gründet sich auf ihn. Rationales Denken ist nur auf dieser Grundlage möglich und doch ist die Rationalität nicht in der Lage diese Grundlage rational zu sichern. Vielmehr verteidigt sie ihr Fundament mit einem Verweis: "Manche verlangen nun aus Mangel an Bildung (*apaidousía*), man solle auch dies beweisen; denn Mangel an Bildung ist es, wenn man nicht weiß, wofür ein Beweis zu suchen ist und wofür nicht."⁶⁸⁵ Wer macht sich schon gerne eines Mangel an Bildung schuldig.

Doch scheinen einige Schüler des Heraklid sich gegen den Satz vom Widerspruch ausgesprochen zu haben. Aristoteles beschreibt, dass es bei Kratylos so weit ginge, dass er sich nicht mehr der Sprache bediente. Er ersetzt sie durch das Zeigen. "Kratylos, der zuletzt gar nichts mehr glaubte sagen zu dürfen, sondern nur den Finger zum Zeigen bewegte und dem Herakleitos Vorwürfe darüber machte, dass er erklärt, man könne nicht zweimal in den selben Fluß einsteigen, denn er selbst meinte vielmehr, man könne auch nicht einmal einsteigen."⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Aristoteles formuliert ihn a) ontologisch in 1005 b. 19-20. "Dass nämlich dasselbe demselben in derselben Beziehung (und dazu mögen noch die anderen näheren Bestimmungen hinzugefügt sein, mit denen wir logischen Einwürfen ausweichen) unmöglich zugleich zukommen und nicht zukommen kann, das ist das sicherste unter allen Prinzipien;" b) logisch IV 6 1011b 13 "kontradiktorische Aussagen können nicht zugleich wahr sein" und c) psychologisch IV 3 1005 b 32-34 "so ist es offenbar möglich, dass derselbe zugleich annehme, dass dasselbe sei und nicht sei; denn wer sich hierüber täuschte, der hätte ja die entgegengesetzten Ansichten zugleich." Aristoteles, *Metaphysik*, Übersetzt von Herman Bonitz. Hamburg 1966. Für die Dreiteilung, siehe: J. Lucasiewicz, *Aristoteles on the law of Contradiction*. In: *Articles on Aristoteles*. Ed by Jonathan Barnes, Malcom Schofield and Richard Sorabij. London 1979.

⁶⁸⁵ Aristoteles, *Metaphysik*. 1006a 5-8.

⁶⁸⁶ Ebd., 1010 a 15. Aristoteles spricht implizit Kratylos ein geringeres Talent zu als Heraklit, da er keine seinem Denken angemessene Sprache findet. Vgl. G. Romeyer-Dherbey, *Le discours et le contraire. Notes sur le débat entre Aristote et Héraclite au livre 4 de la Métaphysique*. In: *Les études philosophiques*. Octobre Décembre 1970 No 4. o.O. S. 481.

Aufgrund der Nichtanerkennung des Satzes vom Widerspruch kommt er dazu, nicht mehr von einer Sache auszusagen, wie sie ist, schon Heraklit vermeidet das Verb sein in seinen Fragmenten, sondern sie durch eine Geste des Zeigens zu bezeichnen, jener Geste, die als Geste eines Kindes als tautologisch benannt wurde. Die Geste des Zeigens des Philosophen bezeichnet ein Ding, ohne sein Sein durch Qualitäten zu bestimmen. Sie birgt die Unschuld des tautologischen Zeigens des Kindes, von dem man nicht sagen kann, ob es ein lernendes oder ein hinweisendes Zeigen ist, wobei das Wissen um das Ding im lernenden Zeigen ausgeschlossen ist und im Hinweisenden vorausgesetzt ist. Das Zeigen zeigt das Ding, ohne eine Aussage über sein Sein oder Sosein zu machen. Es löst das Gezeigte aus. Es wird aus dem Kontext herausgehoben und durch die Geste in einen neuen Kontext gestellt. Die Geste des Zeigens schafft das Gezeigte neu. Wie nackt wird es hervorgehoben aus der Umgebung und mit der Geste des Zeigens verbunden. Klar wird das am ehesten, wenn man mit ausgestrecktem Finger auf eine Person zeigt. Warum zeigt der Finger auf mich und nicht auf den anderen? Der zeigende Finger, der sich fragend auf den Körper richtet, wird zu einer Gegenfrage, die die Herausgehobenheit bestätigt wissen will. Der Finger des anderen wird zum eigenen Finger. Die eigene zeigende taktile Geste macht den Körper zum Gegenstand der Selbstbetrachtung.

Diese Geste des auf die Sprache verzichtenden Philosophen, wiederholt sich in der Fotografie, denn sie trennt die Raum-Zeit Kontinuität auf, wie ein altes Kleid, um die einzelnen Teile wie Lappen zu benutzen. Fotografie konstatiert ein Ereignis auf seiner zeitlichen Ebene und präsentiert es uns in einem anderen raum-zeitlichen Kontext. Sie präsentiert ein Stück Zeit mit einer Geste des Zeigens. Die Lappen des Zeitkleides sind Teile vom Kleid und sind doch nicht mehr Kleid. Wir erreichen nicht mehr das Ganze Kleid, um es anzuziehen, unsere Hände greifen nur noch Fetzen, zerrissene Stücke, die sich unsere Zeit retten lassen.

Barthes bezeichnet Fotografie und das von ihr Abgebildete, als wie mit einer Nabelschnur verbunden⁶⁸⁷. Für Barthes ist das Licht eine Haut, die er mit dem Fotografierten teilt, die Lichtstrahlen berühren ihn, die visuelle Komponente wird in eine taktile gewandt, genau wie für Descartes wird Sehen für Barthes zum Tasten, noch notwendiger als bei Descartes ist es die pränatale schmerzunempfindliche Nabelschnur zwischen Mutter und Kind, die Blick und Fotografiertes verbinden. Das fotografisch Fixierte ist uns zugehörig, und zwar nicht zufällig, sondern notwendig, zugehörig, eben nicht durch Stocktasten, vielmehr durch eine biologisch psychologische Funktion.

Diese enge Verbindung zwischen dem Fotografierten und dem Betrachter führt dazu, dass das, was gestern war, heute gesehen werden kann. Das widerspricht der Logik, denn der Satz vom Widerspruch sagt aus, etwas kann nicht zugleich sein und nicht sein. Ein Foto zeigt aber etwas, das war und das ist, und zwar in einem Sinn, der über das reine Objekt der Fotografie als Papierbild hinausgeht. Etwas zu zeigen, das war und das ist, bedeutet, etwas ist und ist

⁶⁸⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*. S. 127.

zugleich nicht. Etwas, das war, ist nicht mehr oder ist zumindest nicht mehr so, wie es war. Das Foto zeigt etwas, wie es war, und zwar in der Form das es ist. Das bedeutet, es steht seinem Wesen nach der Grundlage des rationalen Denkens, dem Satz vom Widerspruch, entgegen.

Dieser Sachverhalt lässt sich auch mit dem von Barthes herausgearbeiteten Noema der Fotografie belegen. Die Verallgemeinerung des singulären Punktums, die Umkehrung der *mathesis universalis* zu einer "*mathesis singularis*"⁶⁸⁸, die gleichzeitig eine allgemeine Aussage möglich macht und somit wieder *mathesis universalis* wird, wird zum Wesen der Fotografie. Das Noema "*ça a été*", allgemeinste Grundlage der Fotografie, belegt den Gegensatz der Fotografie zum Satz vom Widerspruch. Chestov formuliert den aristotelischen Satz vom Widerspruch um in: "*ce qui avait été une fois ne pouvait pas ne pas avoir été.*"⁶⁸⁹ Es handelt sich nach Chestov um die erste Formulierung der "*Vérités éternelles*" durch Aristoteles, also jener Wahrheiten, die auch unabhängig von Gott Gültigkeit haben, und die Descartes später auf die mathematischen Wahrheiten anwenden wollte, wobei er die mathematischen Wahrheiten in Gott gründet und ihnen keine unabhängige Gültigkeit zuspricht.

Diese Version des Satzes vom Widerspruch stellt heraus, dass das, was einmal gewesen war, nicht nicht gewesen sein kann. Die Verwandtschaft mit dem "*ça a été*" ist frappierend. Das ist gewesen, und die Fotografie zeugt davon, dass es gewesen ist. Nur die taktile Einheit des "*ça*" wird nicht aufgenommen. Man gelangt vom gezeigten zum neutralen Gegenstand, vom Singulären zum Allgemeinen. Über das Allgemeine, den neutralen Gegenstand wird ausgesagt, dass seine Existenz in der Vergangenheit nicht eine Nichtexistenz in der Vergangenheit ist. Etwas existierte in der Vergangenheit und kann nun nicht nicht in der Vergangenheit existiert haben. Ein Foto löst sich ab von etwas wie ein Simulacra, ein Häutchen oder ein Filmchen, hauchdünn wie eine Ölschicht auf dem Wasser die ein Gesicht abbildet. Später wird es betrachtet. Doch der Satz vom Widerspruch sagt aus: was so gewesen war, kann nicht anders gewesen sein.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 21. Das Barthes nicht von der Idee einer *mathesis universalis* abweicht, geht aus seinem Satz hervor. "Une *mathesis singularis* (et non plus *universalis*)?" Das Fragezeichen stellt beide in Frage. Es geht ihm um eine *mathesis singularis universalis*.

⁶⁸⁹ Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*. Übersetzt von Boris de Schloezer. 3. ed. Paris 1993. S. 231. Chestov schreibt: *Aristote déclarait avec la même assurance- et nous savons que saint Thomas d'Aquin se réfère à lui à ce propos- que ce qui avait été une fois ne pouvait pas ne pas avoir été et que ce principe met une borne à la toute puissance des dieux.*" Bei Aristoteles ist es nicht gelungen eine solche Stelle nachzuweisen. Eventuell handelt es sich deshalb um eine Umformulierung von Aristoteles. Der Nachweis ist umso schwieriger als Chestov größtenteils ohne Fußnoten und exakte Quellenangaben arbeitet. Hingegen zitiert er fast alle seine Quellen im Original. Das dieser Satz nicht im griechischen Original zitiert wird aber trotzdem an verschiedenen Stellen herausgehobenen Stellen auftaucht, spricht auch für eine Umformulierung. Zu seiner Art zu zitieren sagte Chestov: "*C'est parce que je n'ai pas été à l'Université que j'ai pu garder ma liberté d'esprit. On me reproche toujours de citer des textes que personne ne cite, de découvrir des textes qu'on avait laissé moisir. Peut-être que si j'avais fait des études, j'aurais cité seulement les textes autorisés. C'est pourquoi d'ailleurs je donne toutes mes citations en grec et en latin. Pour qu'on ne dise pas que je chestovise.*" Nathalie Baranoff -Chestov, *Vie de Léon Chestov. L'homme du souterrain. 1866-1929*. Übersetzt von Blanche Bronstein- Vinaver. Paris 1991. S. 72. Sie zitiert Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*. Paris 1982.

7. Zusammenfassung

"Das 'Sehen der Figur als...' hat etwas Okkultes, etwas Unbegreifliches. Man möchte sagen: 'Es hat sich etwas geändert, und es hat sich nichts geändert.' - Aber versuche es nicht zu erklären! Betrachte lieber das übrige Sehen auch als okkult."⁶⁹⁰ Diesen unbegreiflichen Aspekt des Sehens hat diese Arbeit als das Verhältnis von Taktilität und Visualität zu fassen versucht. Immer wieder stieß man dabei auf das Okkulte, Unbegreifliche des Sehens, ausgedrückt in der Beziehung des Sehens zum Nicht - Sehen.

Die Fotografie als eine Repräsentation von etwas wurde gegen das Objekt Fotografie abgegrenzt. Die Repräsentationsfunktion der Fotografie wurde außer acht gelassen. Sie spielt in dieser Arbeit nur insofern eine Rolle, als sich visuelle Wahrnehmung von Repräsentationen aufgrund des Umgangs mit Fotografien verändert. Benjamin deutet diese Veränderung an, wenn er die Aura von Kunstwerken durch die mechanische Reproduktion zerstört sieht. Durch die Verkleinerung und Quantität der Reproduktionen wird das Einzigartige, Originäre des Kunstwerks einer Form des Umgangs ausgesetzt, die zu einer veränderten Rezeption führt. Kunst wird durch Fotografie nicht mehr kontemplativ wahrgenommen, sondern in Zerstreung und Gebrauch. Benjamin macht von diesem veränderten Gebrauch und der Rezeption in der Masse ein neues Kunstverständnis abhängig, indem er Kunst in der Politik fundieren will. In der technischen Reproduzierbarkeit verbirgt die Kunst ein utopisches Moment der Veränderung von Gesellschaft. Diese Aufnahme der Kunst in einen Kontext, in dem sie aktive Veränderung von Wahrnehmungsbedingungen ist, wurde in der russischen Avantgarde zu einer Industrialisierung der Sinne benutzt. Eine Form der Taktilisierung in der Fotografie war hier das Konstruktionsprinzip des Rhythmus, der das sukzessive Moment der Zeit in den starren Bildraum integrierte.

Die Unterscheidung von taktil und visuell übernimmt Benjamin aus der Kunstgeschichte, um ihr in seinem erkenntnistheoretischen Ansatz einen neuen Sinn zu geben. Das fotografische Bild ist ein Paradigma seiner Geschichtstheorie. Diese funktioniert nicht mehr in der Beschreibung und Rekonstruktion von Geschichte, sondern in der Macht des in einen Augenblick zusammengedrängten Bildes. Dieses Geschichtsbild findet seinen Kontrahenten in Ludwig Klages, dem die "Wirklichkeit der Bilder" zu einer Vermischung von Bewusstsein von Realität und Bewusstsein von Bildern dient. Benjamin versucht Klages' Mythologisierung des Bildes durch eine Interpretation des reproduzierten Bildes in seiner eigenen materialistischen Geschichts- und Kunsttheorie außer Kraft zu setzen.

Der veränderte Gebrauch von Bildern beeinflusst nicht nur das Begreifen von Wirklichkeit und Geschichte, sondern führt zu einer qualitativen Veränderung der Wahrnehmung. Benjamin deutet an, dass die Optik selbst taktil werde. Hier geht er über die kunstgeschichtliche Benutzung der Begriffe "taktil" und "visuell" hinaus. Anhand Benjamins

⁶⁹⁰ Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Werkausgabe Bd. 7. Frankfurt am Main 1984. S. 176.

Bestimmung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität, das von der Benutzung einer Fotografie als Objekt auf die veränderte Betrachtung einer Repräsentation herrührt, versuchte die Arbeit, das historische Verhältnis der beiden Sinne näher zu bestimmen. Dabei stand der Prozess der Mechanisierung und mechanistischen Erklärung, von dem Benjamin ausging, im Mittelpunkt. Das Verhältnis von Visualität und Taktilität wurde auf den Versuch angewendet, dass Sehen durch das Tasten zu erklären. Exemplarisch geschieht dies bei Descartes, der in einer langen Tradition der Mechanisierung des Auges steht. Diese Mechanisierung war Voraussetzung für die Erklärung des physikalischen Prozesses des Sehens, in der man allerdings die mentalen Prozesse der Bildverarbeitung ausklammerte.

Bei Descartes wurde die visuelle Wahrnehmung als das Sehen des Sehens des Sehens beschrieben. Das Sehen ist hierbei in einen regressus ad infinitum eingeschlossen wie der Homunkulus in den Kopf des Betrachters. Dieser regressus ad infinitum ist auch für das Sehen von Fotografien gültig, die immer nur das Sehen der Welt verdoppeln. Descartes konnte Sehen nur als Tasten erklären, da er in der mechanistischen Tradition das Sehen der ausgedehnten Substanz zuordnete, in der allein mechanische Bewegung möglich ist.

Eine entscheidende Rolle übernimmt dabei das Beispiel des Blinden. Descartes erklärt das Sehen von Bildern letztlich über eine geregelte Unähnlichkeit. Objekt und Bild sind sich nicht ähnlich, vielmehr sind sie über einen Zeichenprozess vermittelt, in der bildlichen Darstellung über die Perspektive.

Diderot nimmt das mechanistische Beispiel des Blinden auf, um es in Zuge der medizinischen Entwicklung auf die physiologische Blindheit anzuwenden. Vom Beispiel wird der Blinde zur behandelbaren Person. Dieser Topos entwickelte sich mit dem Molyneuxproblem, bei dem der Blinde nach seinen Wahrnehmungsfähigkeiten befragt wurde, nachdem er seine Sehkraft zurückgewonnen hatte. Das Verhältnis von Taktilität und Visualität veränderte sich in dieser philosophischen Fragestellung dahingehend, dass nun die Möglichkeiten der Bestimmung des Sehens in das Bewusstsein verlegt wurden, und die Frage war, ob der operierte Blinde Fähigkeiten, die er durch den Tastsinn gewonnen hatte, auf das Sehen übertragen könne. Für Diderot ist es erst die Erfahrung, die es dem operierten Blinden ermöglicht, unterschiedliche Formen zu erkennen, d.h. Sehen auch das unterliegt einem Lernprozess.

Sehen und Tasten stehen seit Aristoteles in einer Hierarchie, in der Sehen als nobelster aller Sinne dem Tasten übergeordnet wurde. Gleichzeitig war das Tasten als notwendige Lebensfunktion primordial. Mit dieser Einordnung korrespondiert, dass Tasten zur Lebenserhaltung durch Arbeit notwendig ist. In der Darstellung der Entwicklung von der mythischen Denkform zum philosophischen Denken des Logos wurde versucht zu zeigen, wie sich das Verhältnis der beiden Sinne zueinander verändert. Taktilität und Arbeit in ihrem Bezug zum Mythos werden in der Kritik des Xenophanes an dem Anthropomorphismus des Götterhimmels entwertet: Der visuelle Sinn entfremdet sich vom taktilen Sinn und avanciert zum Herrschaftsinstrument.

Der Gedanke, der dieser Beschreibung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität zugrunde liegt, ist, dass die Überwindung des Mythos durch die Philosophie als System des rationalen Denkens sich in spezifischer Weise in der Überwindung der Philosophie durch die Fotografie fortsetzt. Diese Aussage enthält jedoch keinen Anspruch auf Absolutheit. Die mythische Wahrnehmungs- und Denkweise hat neben der Philosophie immer existiert und ihre Berechtigung gehabt, sowie die Philosophie immer neben der Fotografie und den Bildmedien existieren wird. Da diese Arbeit versucht, mit einer philosophischen Reflexion den Aspekt der Taktilisierung der fotografischen Wahrnehmung in einem rationalen Diskurs zu beschreiben, steht sie für eine Regulierung der verschiedenen Denkweisen untereinander. Insofern dieser Versuch immer wieder an seine Grenzen gestoßen ist, steht sie aber ebenfalls für eine Inkommensurabilität der drei Systeme. Diese Inkommensurabilität ist allerdings nur für ein Moment der Fotografie gültig, nämlich für die Fotografie als Schaffung von Welt, die ihren Referenten immer mit sich führt, wie Barthes es beschreibt. Fotografie begehrt als Schaffen von Welt gegen die von Kant beschriebenen Grenzen der Welt als immer durch Wahrnehmung vermittelte Erscheinung auf und bleibt doch als Repräsentation von Erscheinungen in sie eingeschlossen. Fotografie steht dabei in einer Entwicklung, in der der Mensch sich durch Technik und Denken von Gott und der Idee, ein geschaffenes Wesen zu sein, befreit und sich zum Subjekt der Geschichte macht. Durch seine eigene Schöpfung vergewissert er sich seiner selbst als handelndes Subjekt und der Emanzipation von Gott.

Benjamins Verständnis der Fotografie und ihres Rezeptionsprozesses liefert einige Anhaltspunkte, für eine solche Betrachtung: Zum einen durch die Entauratisierung der Kunst in der Fotografie als Technik, in der Fotografie gleichzeitig eine Anbindung an den Mythos bewahrt und ein utopisches Moment birgt. Zum anderen durch seine Analyse von Film, in der das entfremdete Verhältnis der Masse zur Arbeit durch den Schauspieler überwunden wird. Auch die Integration der Fotografie in Benjamins Geschichtsbetrachtung deutet in diese Richtung. Fotografie kann als Vorläufer des Film und der neuen Simulationsmedien betrachtet werden. In dieser Perspektive beinhaltet das Taktilwerden der visuellen Wahrnehmung den Wunsch, sich in Bildern bewegen und handeln zu können.

Will man den Aspekt der internen Taktilisierung der Optik eingehender untersuchen, müsste dabei der Bezug auf das Verhältnis von Raum und Zeit in der Fotografie, der in der Explikation des Rhythmus als Konstruktionsprinzip nur angedeutet wurde, betrachtet werden. Den Rhythmus als ein zeitliches Phänomen in die Kunst zu integrieren, war eine der Aufgaben, die sich die von R. Krauss mit "Optical Unconscious" bezeichnete Gruppe der Moderne gestellt hatte. Dieses zeitliche Phänomen in Hinsicht auf die Raumkonstitution in Fotografien zu untersuchen, könnte Aufschluss über die interne Taktilität der Wahrnehmung geben. Eine wahrnehmungspsychologische Analyse der Taktilität in der Visualität könnte ebenfalls Aufschluss über ihre Funktion in der Optik geben. Eine solche Untersuchung hätte allerdings immer mit den Grenzen der Wahrnehmung als Weltkonstitution zu kämpfen. Auch

hier lassen sich immer nur die Erkenntnisse der Begrenzung unseres Weltbegriffs mit Blick auf die Begriffe von Raum, Zeit und Wahrnehmung auf die Fotografie übertragen. Diese Arbeit hat versucht den Weg für eine historische Beschreibung des Verhältnisses von Taktilität und Visualität aufzuzeigen. Denn das Unbegreifliche des Sehens lässt sich nur in seinem Zusammenhang mit dem Tasten ein wenig begreiflicher machen.

Literaturverzeichnis

- Adorno- Benjamin, *Briefwechsel*. 1928-1940. (Hg.) Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1994.
- Th. W. Adorno, *Prismen*. Frankfurt am Main 1979.
- Alain (E. Chartier), *Préliminaires à la mythologie*. Paris 1951.
- Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983.
- H. v. Amelunxen, *Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie*. In: *Sprung in die Zeit*. Ausstellungskatalog Berlin 1992.
- H. v. Amelunxen, *D'un état mélancholique en Photographie. Benjamin et la conception de l'allégorie*. In: *Revue des sciences humaines*. Lille LXXXI, 210 avril, juin 88. S. 9-23.
- H. v. Amelunxen, *Allegorie und Photographie. Untersuchungen zur französischen Literatur des 19. Jahrhundert*. Dissertation Mannheim 1992. Mikrofiche.
- Didier Anzieu, *Le moi-peau*. Paris 1985.
- Didier Anzieu, *Une peau pour les pensées. Entretien avec Gilbert Tarrab*. Paris 1991.
- Didier Anzieu, *Le penser. Du moi-peau au moi-pensant*. Paris 1994.
- Aristoteles, *Metaphysik*. Übersetzt von Hermann Bonitz. (Ed. Wellmann) (Hg.): Héctor Carvallo, Ernesto Grassi. Hamburg 1966.
- Aristoteles, *Werke*. (Hg.) Helmut Flashar. Akademie Ausgabe. Berlin. Daraus: Bd. 13. *Über die Seele*. Übersetzt von Willy Theiler. 6. Aufl. Berlin 1983.
- R. Arnheim, *Wahrnehmungsmäßige und ästhetische Eigenschaften der Bewegungsantwort* 1951. In: R. Arnheim, *Zur Psychologie der Kunst*. Frankfurt, Berlin, Wien 1980.
- Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln 1982.
- Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.
- Roland Barthes, *Rétorique de l'image*. In: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982. Übersetzt von Dieter Hornig. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990.
- Noelle Batt, *Littérature et cognition. Vers une épistémocritique?* In: *Interfaces. Image, Texte, Langage*. Université de Bourgogne. Dijon 1992.
- Norton Batkin, *Photography and Philosophy*. N.Y. Garland 1990.
- N. Baranoff-Chestov, *Vie de Léon Chestov. L'homme du souterrain 1866-1929*. Traduit du russe par B. Bronstein-Vinaver. Paris 1991. Bd. I und II.
- Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974..
- Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg 1999.
- Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt am Main 1975.
- Volker Bohn, (Hg.) *Bildlichkeit*. Frankfurt am Main 1990.
- Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*. München 1990.

- Patricia Bosworth, *Diane Arbus. Eine Biographie*. Übersetzt von Peter Munder. München 1984.
- Pierre Bourdieu (Hg.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris 1965.
- Klaus Brüne ((Hg.)), *Lexikon des internationalen Films*. Hamburg 1987.
- Benjamin Buchloh, *Essais historiques. Essais historiques sur l'art moderne*. Traduit par Claude Gintz. Villeurbanne 1992.
- Susan Buck Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Cambridge 1989. Übersetzt von Joachim Schulte. Dialektik des Sehens. Frankfurt am Main 2000.
- Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München, Wien 1989.
- Léon Chestov, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*. Übersetzt von Boris de Schloezer. 3.ed. Paris 1993.
- Léon Chestov, *Sur la balance de Job . Pérégrinations à travers les âmes*. Übersetzt von Boris de Schloezer. Paris 1971.
- Léon Chestov, *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*. Paris 1923.
- Massimo Cacciari, *Der Spiegel Platons*. In: *Was heißt "Darstellen"?* (Hg.) Christian L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1994.
- Massimo Cacciari, *Icone della legge*. 1985. Traduit de l'italien Marilène Raiola. *Icônes de la loi*. Paris 1990.
- Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*. Übersetzt von Reinhard Kacianka. *Der notwendige Engel*. Klagenfurt 1987.
- Ernst Cassirer, *Philosophie der Griechen*. In: Max Dessoir, (Hg.) *Lehrbuch der Philosophie der Griechen*. Berlin 1925.
- Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1 Darmstadt 1953 2. Aufl. Bd. II Berlin 1925. Bd. III. Darmstadt 1954 2. Aufl.
- Ernst Cassirer, *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Frankfurt 1985.
- Ernst Cassirer, *Form und Technik*. 1930. In: *Symbol, Technik, Sprache, Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*. Hamburg 1985. (Hg.) E.W. Orth, J. M. Kois.
- Ernst Cassirer, *An Essay on Man*. New Haven 1944. *Versuch über den Menschen*. Übers. von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main 1990.
- Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Renaissance*. Leipzig, Berlin 1927.
- Ernst Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932.
- Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*. Berlin 1921.
- Ernst Cassirer, *Kants Leben und Lehre*. Berlin 1923.
- Stanley Cavell, *The world viewed*. N.Y. 1971.
- André Chastel, Hg. *Leonardo Da Vinci*. Übersetzt von Marianne Schneider. *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*. München 1990.
- Jean Clair, *La méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*. Paris 1989.

- Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur l'image*. Paris 1977.
- Jean Clair, *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*. Paris 1994. Ausstellungskatalog.
- Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du grand verre*. Paris 1975
- Herman Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*. Berlin 1902.
- Henri Corbin, *Nécessité de l'angélologie*. In: *Le paradoxe du monothéisme*. Paris 1981.
- Alistar C. Crombie, *Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought*. London and Ronceverte 1990.
- Alistar C. Crombie, *Designed in Mind: Western Visions of Science, Nature and Humankind*. In: *History of Science*, XXVI (1988).
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge 1991.
- François Dagonet, *Unité et actualité de Diderot, Théoricien de la graphie et du télévisuel*. In: *Ecriture et iconographie*. Paris 1973.
- Hubert Damisch, *Traité du trait. Tractatus tractus*. Paris 1995.
- Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*. Paris 1987.
- Regis Débray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*. Paris 1992.
- René Descartes, *Œuvres de Descartes*. Ed. Charles Adam et Paul Tannery. Paris 1902.
- Gilles Deleuze, *L'image - mouvement*. Paris 1983.
- Jaques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris 1990. Ausstellungskatalog.
- D. Diderot, *Œuvres philosophiques*. ed. Paul Vernière. Paris 1964.
- G. Didi Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*. Paris 1982.
- G. Didi Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris 1990.
- E.J.Dijksterhuis, *The Mechanization of the World Picture*. transl. by G.Dikshoorn. Oxford 1961.
- Richard E. Doyle, *Ate its Use and Meaning. A Study in it's Use and Meaning. A Study in the Greek Poetik Tradition from Homer to Euripides*. New York 1984.
- Philippe Dubois, *Le corps et ses fantômes- Notes sur quelquesfictions photographiques dans l'iconographie scientifique de la seconde moitié du XIX Siècle*. In: *La recherche photographique*. No.1. oct. 1986.
- Josef Maria Eder, *Ausführliches Handbuch der Photographie*. Vierte Aufl. Halle 1932.
- Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*. Hamburg 1973.
- Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984.
- Pavel Florenskij, *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland*. 2. Aufl. Stuttgart 1988.
- Pavel Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*. Übersetzt von A. Skojev. München 1989.
- Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. 2e.éd. Paris 1972.

- Hal Foster, (ed.) *Vision and Visuality*. Seattle 1988.
- Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. 1919. Studienausgabe Bd. IV. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1970.
- Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Studienausgabe Bd. IV. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1970.
- Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*. Studienausgabe Bd. IX.
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main 1983.
- Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*. Hamburg 1986.
- Max Friedländer, *Der Kunstkenner*. Berlin 1920.
- Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey. Chronophotographie*. Paris 2001.
- Werner Fuld, *Walter Benjamins Beziehung zu Ludwig Klages*. In: *Akzente* (28) 1981 S.274-87.
- Ders., *Die Aura. Zur Geschichte eines Begriffes bei Benjamin*. In: *Akzente* 26 (1979) S. 352 - 70.
- Hubertus Gassner, *Rodtschenko Fotografien*. München 1982.
- Gunter Gebauer, C. Wulf, *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*. Hamburg 1992.
- Gunter Gebauer, C. Wulf, *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Hamburg 1998
- J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979. Übersetzt von G. Lücke und I. Kohler. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München, Wien, Baltimore 1982.
- Siegfried Gideon, *Mechanization of the world picture*. Oxford 1948. *Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt am Main 1982.
- Étienne Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale. Gifford Lectures*. 2e. éd. Paris 1989.
- René Girard, *Critique dans un souterrain*. Lausanne 1976.
- J.W. Goethe, *Zur Farbenlehre*. Hamburger Ausgabe. 8. Aufl. München 1989. Bd.14.
- E.H. Gombrich, *The Image and the Eye*. Oxford 1982. Übersetzt von Lisbeth Gombrich. *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984.
- E.H. Gombrich, *The "What" and the "How", Perspectival Representation and the Phenomenal World*. In: *Logic and Art. Essays in Honour of Nelson Goodman*. Ed. by Richard Rudner and Israel Scheffer. Indianapolis, New York 1972.
- Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*. Übersetzt von M. Looser. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main 1984.
- Miriam Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience: The Bue Flower in the Land of Technology*. In: *New German Critic*, N.Y. Nr.40 1987, S. 179-224.
- Miriam Hansen, *Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture*. In: *New German Critique*. No. 54 Herbst 1991. S. 47 -77.
- Karsten Harries, *Descartes, Perspective and the Angelic Eye*. Yale French Studies 49, 1973 S. 28-42.
- Klaus Heinrich, *Dahlemer Vorlesungen. Anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie*. (Hg.) Wolfgang Albrecht, u.a. Basel, Frankfurt am Main 1986.

- Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. 2. Aufl. Tübingen 1922.
- J. Ritter, K. Gründer (Hg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel, Stuttgart 1980.
- Huldrych M. Koebling, *Anatomie de l'oeil et perception visuelle, de Vésale à Kepler*. In: *Le Corps à la Renaissance*. (Hg.) J. Céard, M.M.Fontaine, J.C.Margolin. Paris 1990.
- Ralph Hyde, *Panoromania. The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London 1988. Ausstellungskatalog.
- William M. Ivins, Jr. *Art and Geometry: A Study in Space Intutions*. Cambridge Mass. 1946.
- Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration in Thwentieth-Century French Thought*. Berkeley L.A. 1994.
- Chris Jenks ed., *Visual Culture*. London N.Y. 1995.
- Hans Jonas, *The Nobility of sight: A Study in the Phenomenology of the Senses*. In: *The Phenomen of Life. Toward a Philosophical Biology*. Chicago 1982.
- Immanuel Kant, *Werksausgabe in 12 Bänden*. (Hg.) Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974.
- Wolfgang Kemp, *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München 1978.
- Wolfgang Kemp, *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: Burkhardt Lindner, (Hg.), *Links hatte noch alles sich zu enträtseln*. Königstein 1978. S. 224- 257.
- Karl Kerényi, *Griechische Grundbegriffe. Fragen und Antworten aus der heutigen Sicht*. Zürich 1964. In *Albae Vigiliae Neue Folge Heft XIX*.
- G.S. Kirk, J.E.Raven, *Die Vorsokratischen Philosophen*. Einführung, M.Schofield, Texte und Kommentare. Aus dem engl. übersetzt von Karlheinz Hülser. Stuttgart 1994.
- Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. 6. Ungekürzte Auflage. Bonn 1981.
- Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*. 5. Durchgesehene Auflage. O.Jahr. Stuttgart.
- Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*. (Hg.) E. Frauchiger, G. Funke, K.J. Groffmann, R. Heiss und H.Eggert Schröder. 10 Bd. Bonn 1964 - 1982.
- John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco, Washington, London 1974.
- Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig 1877.
- Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*. Paris 1973.
- A.Koyré, *Essai sur l'idée de dieu et les preuves de son existence chez Descartes*. Paris 1922.
- ders., *Introduction à la lecture de Platon suivi de entretiens sur Descartes*. Paris 1962.
- ders., *From the Closed World to the Infinite Univers*. Baltimore 1957. Übersetzt von Raissa Tarr. *Du Monde Clos à l'Univers Infini*. Paris 1962. Ausgabe von 1988.
- Siegfried Kracauer, *History. The last Things Before the Last*. New York. 1969. Übers. v. Karsten Witte. *Geschichte - Vor den letzten Dingen*. Frankfurt am Main 1973.
- Sybillie Krämer, *Sinnlichkeit, Denken, Medien: Von der Sinnlichkeit als Erkenntnisform zur Sinnlichkeit als Performanz*. S. 24 –39. In: *Der Sinn der Sinne*. Schriftenreihe Forum Bd. 8, Symposium, *Der Sinn der Sinne*. (Hg.) Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Bonn, Göttingen 1998.
- Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge USA, London 1993.

- dies., *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. Cambridge, London 1985.
- dies., *The Im/pulse to See*. In: *Vision and Visuality*. (Hg.) Hal Foster. Seattle 1988.
- David C. Lindberg, *Theories of Vision from AlKindi to Kepler*. Chicago, London 1976.
Übersetzt von Matthias Althoff. *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt a. M. 1987.
- David C. Lindberg, u. N.H.Steneck, *The Sense of Vision and the Origins of Moderne Science*. In: A.G.Debus ed., *Science, Medicine and Society in the Renaissance. Essays in Honor to Walter Pagel*. N.Y 1972.
- David C. Lindberg, *Alhazen's Theory of Vision and its Reception in the West*. In: *Isis LVIII*, 1967. S. 321-41.
- John Locke, *Works*. Daraus: *An Essay Concerning Human Understanding*. (Hg.) Peter H. Nidditch Oxford 1975. Clarendon Edition. Band I. (Bd.2/ Unterband 4)
- John Locke, *Correspondence of John Locke in VIII Vol*. Daraus: *Vol.: IV*. Oxford 1979. Clarendon Edition.
- Christina Lodder, *Russian Konstrucivism*. New Haven, London. 1983 2. Aufl. 1985.
- J. Lucasiewicz, *Aristoteles on the Law of Contradiction*. In: *Articles on Aristoteles*. Ed by Jonathan Barnes, Malcom Schofield and Richard Sorabij. London 1979.
- R. Markner, T.Weber, *Literatur über Walter Benjamin. Kommentierte Bibliographie 1983-1992*. Hamburg 1993.
- K. Marx, F. Engels, *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*. Berlin 1970. 18. Auflage.
- Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. I*. Berlin 1984. 15. Aufl. Nach der 4. v. F. Engels durchgesehenen Aufl. von 1890. Marx, Engels Werke Bd. 23.
- Jeffrey Mehlman, *Cataract: A Study in Diderot*. Columbia Press 1979.
- Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. N.Y.1974.
- Jean-Luc Marion, *Sur la théologie blanche de Descartes. Analogie, création et fondement des vérités éternelles*. Verbesserte Aufl. 1991.
- Francine Markovits, *Diderot, Mérian et l'aveugle*. In: *J. B.Mérian, Sur le Problème de Molyneux*. Paris 1984.
- J. B. Mérian. *Sur le problème de Molyneux*. Éd. par F. Markovits. Paris 1984.
- Paul Messaris, *Visual Literacy. Image, Mind and Reality*. Oxford, USA 1994.
- M.J.Morgan, *Molyneux Question. Vision and touch and the philosophy of perception*. Cambridge 1977.
- Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. 2e.éd. Paris 1965.
- W.J.T.Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago 1986.
- W.J.T.Mitchell, *Picture Theory*. Chicago, London 1994.
- W.J.T.Mitchell.ed., *Landscape and Power*. Chicago 1994.
- Musée Marey, *La passion du mouvement au XIX siècle: Hommage à Etienne-Jules Marey*. Beaune 1991.
- Inka Müller-Bach, *History as Autobiography: The Last Things Before the Last*. In: *New German Critique* No. 54. New York Herbst 1991. S. 139- 159.

- Nadar, *Quand j'étais photographe. Dessins et écrits*. Tome 2. Paris 1979.
- Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main 2000.
- Melchior Palagyi, *Zur Weltmechanik. Beiträge zur Metaphysik der Physik*. Leipzig 1925.
- Melchior Palagyi, *Wahrnehmungslehre*. Leipzig 1925.
- Erwin Panofsky, *Meaning in Visual Arts*. Übersetzt von Wilhem Höck. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975.
- Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*. In: H. Oberer, E. Verheyen, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1964.
- Erwin Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980.
- Blaise Pascal, *Pensées*. (Hg.), Léon Brunschwig. Paris 1904.
- Fania Pascal, *Meine Erinnerungen an Wittgenstein*. In: Rush Rees (ed.) *Recollections of Wittgenstein*, Oxford 1984. Übersetzt von J. Schulte. *Ludwig Wittgenstein: Porträts und Gespräche*. Frankfurt am Main 1987.
- William R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton 1987.
- Platon, *Sämliche Werke*. (Hg.) E. Grassi. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Hamburg 1957.
- R. v. Ranke Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Hamburg 1989.
- Rainer Rochlitz, *W. Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique*. In: *Critique*, 41, 1985, S. 459-460.
- G.Rodis-Lewis, *Machineries et perspectives curieuses dans leurs rapports avec le cartésianisme au XVIIe siècle*. 1956 S. 461-474. Auch in: Dies., *Regards sur l'art*. Paris 1993.
- G. Romeyer-Dherbey, *Le discours et le contraire. Notes sur le débat entre Aristote et Héraclite au livre 4 de la Métaphysique*. In: *Les Études philosophiques*. Octobre Décembre 1970. No 4. o.O.
- V.Ronchi, *Histoire de la lumière*. Paris 1956.
- V.Ronchi, *Hobbes: Traité de l'homme*. Trad. par Paul M. Maurin. Préface V. Ronchi. 1974.
- Ulrich Ruffer, *Taktilität und Nähe*. In: N. Bolz, R. Faber ((Hg.)) *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg 1986.
- A.Sabra, *Theories of Light from Descartes to Newton*. Cambridge University Press. N.Y.1981.
- Jean -M.Scheaffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris 1987.
- J.Schlanger, *Les concepts scientifiques. Invention et pouvoir*. I.Stengers,Paris1991.
- M. Schnelle, *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Bochum 1988. Dissertation Mikrofiche.
- Gershom Scholem, *Walter Benjamin-die Geschichte einer Freundschaft*. Dritte Aufl. Frankfurt a. M.1990.
- Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a. M. 1974.
- R.L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Unabridged Dover Edition. New York 1991.

- Fabian Stech, *L'auto-icône de Jeremy Bentham ou vers une esthétique de la mort*. In : *Annales Doctorales No.3 Esthétiques*. (Hg.) Jean Jacques Wunenberger und Pierre François Moreau. Dijon 2000. S. 107 –134.
- Fabian Stech, *La vision du paysage selon Descartes*. In : *Interfaces, Image, Texte, Langage* No. 11-12, Dijon, Juni 1997. S. 113 – 127.
- Fabian Stech, *Zur Metaphysik der Fotografie*. In: *Kaleidoskopien* Heft 1/96. Stoboskop, Die Zersplitterung des festen Blickpunkts. Leipzig 1996. S. 150 – 156.
- Fabian Stech, *Proust' Ästhetik und ihr Verhältnis zur Fotografie*. In: *Eikon, Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medien*. Wien 2000. S. 45 – 49.
- Fabian Stech, *Cimetière imaginaire des philosophes*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Conseil Régional de Bourgogne. Dijon 2000.
- Fabian Stech, *Let's Move, Michel Frizot, Chronophotographie*. In: *Camera Austria International*. Heft. 79. Graz 2002.
- Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München, Wien 1983.
- E. Strauss, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. Aufl. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956.
- J.S. Simms, *William Molyneux of Dublin. 1656-1698*. ed. by P.H.Kelly Dublin 1982.
- Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*. Paris 1988.
- Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*. Frankfurt am M. 1988.
- Katharine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*. Leiden, Köln 1988
- Evan Thompson, *Color Vision. A Study in Cognitive Science and in the Philosophy of Perception*. London, N.Y. 1995.
- Paul Valéry, *Cahiers*. (Hg.) Judith Robinson -Valéry. Paris 1973.
- Solange Vernois, *L'Esthétique du mouvement et ses polémiques au XIX siècle*. In: *La passion du mouvement au XIXe siècle: Hommage à Etienne-Jules Marey*. Musée Marey. Beaune 1991.
- Robert Vischer, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. Halle 1927.
- François Wahl, *Le singulier à l'épreuve*. In: *Roland Barthes et la photo: Le pire de signes. Cahiers de la photographie*. Paris 4e trimestre 1990.
- Jeff Wall, *Ausstellungskatalog*. Chicago Museum of Contemporary Art, Galerie du Jeu de Paume, Helsinki Museum of Contemporary Art. Paris, London 1995.
- Max Weber, *Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung*. (Hg.) Johannes Winkelmann. Gütersloh. 8. Aufl. 1991. 2 Bd.
- Peter Weibel, *Territorium und Technik*. Vortrag in: *Philosophie der neuen Technologien*. Berlin 1989.
- Lawrence Weiskrantz, *Consciousness Lost and Found. Neuropsychological Exploration*. Oxford University Press, New York 1999.
- Edgar Wind, *Art and Anarchy*. London 1963. Übersetzt von C. Delkeskamp-Hayes. *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures*. Frankfurt am Main 1994.

Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*. Frankfurt am Main 1984.

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.

John W. Yolton, *Perceptual acquaintance from Descartes to Reid*. Minneapolis 1984.

John W. Yolton, *Philosophy, Religion and Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Rochester 1990.

Abbildungsnachweis

Abb.Nr. 1 Marey. Chronophotographie. Vol d'un oiseau. Musée Marey Beaune. S. 26

Abb. Nr. 2 Max Ernst, A little Girl Dreams of Taking the Veil, 1930. S. 94

Abb. Nr. 3 Rodtschenko, Fichten im Wald von Puskino 1927. S. 100

Abb. Nr. 4 Leonardo da Vinci. Codex atlanticus. S. 123

Abb. Nr. 5 Descartes. Dioptrique. S. 131

Abb. Nr. 6 Descartes. Dioptrique. S. 143

Abb. Nr. 7 Fotograf unbekannt S. 191

Abb. Nr. 8 Jeff Wall. Restoration 1993. S. 197, Format 119 x 490 cm