

Flach · Vöhringer · Hrsg.
Ultravision

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Ultravision

Zum Wissenschaftsverständnis
der Avantgarde

Herausgegeben von
Sabine Flach und Margarete Vöhringer

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4917-7

SABINE FLACH

Expanded Vision

Die Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung

„Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“¹

„die ‚schicksalsfrage‘ ist meiner meinung nach nicht: ‚malerei oder film‘, sondern: das anpacken der optischen gestaltung an allen heute berechtigten ecken und enden. das sind heute fotografie und film, wie abstrakte malerei und optisches lichtspiel.“²

„Eine unbewußte Vorstellung ist dann eine solche, die wir nicht bemerken, deren Existenz wir aber trotzdem auf Grund anderweitiger Anzeichen und Beweise zuzugeben bereit sind.“³

„Künstler schwanken im Stadium des Sehens.“⁴

Sehen und Denken: kinetisch

Im Jahr 1923 veröffentlichte László Moholy-Nagy in der amerikanischen Zeitschrift *Broom* den Artikel „Light: A Medium of Plastic Expression“, dessen Aussagen in einer Beobachtung münden, die vom ihm selbst in seinen folgenden Schriften präzisiert und weiterentwickelt und die 1931 von Walter Benjamin in seinem Essay über die Fotografie als Gedanke übernommen wird. Moholy-Nagy schreibt: „An dieser Stelle muß unterstrichen werden, daß unsere *intellektuelle Erfahrung* formal und räumlich die optischen Phänomene, die das Auge wahrnimmt, *vervollständig und zu einem homogenen Ganzen zusammenfügt*, während die Kamera das rein optische Bild wiedergibt (die Verzerrung, die schlechte Zeichnung, die Perspektive).“⁵

1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, S. 646f.

2 László Moholy-Nagy: „Diskussion über Ernst Kállai’s Artikel ‚Malerei und Fotografie““, in: *i 10. Internationale Revue*, Amsterdam 1 (1927) 6, S. 233f.

3 Sigmund Freud: „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten“ (1912), in: *Studienausgabe Band III: Psychologie des Unbewussten*, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a.M. 1989, S. 25–37, hier S. 29.

4 Aby Warburg: WIA III. 43.1.2.1., (Warburg Institute London. Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde [monistischen Kunstpsychologie]), S. 201.

5 László Moholy-Nagy: „Light: A Medium of Plastic Expression“, hier zit. nach: Veit Loers: „Moholy-Nagy ‚Raum der Gegenwart‘ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum“, in: *László Moholy-Nagy*, Ausst.-Kat. Kassel, Ostfildern-Ruit 1991, S. 37–54, hier S. 45.

Diese Formulierung der genuinen Poiesis, die aus einer Verbindung physiologischer und psychologischer Vermögen des Menschen mit den Medienkünsten entsteht, die zu einer Neuordnung der Sinne, zum Experimentieren mit und der Erforschung von Wahrnehmungsprozessen leiten sollte, gründete in der Forderung nach einem ‚Neuen Sehen‘, das, als „optische Wirksamkeit“⁶ – erstmals von Moholy-Nagy formuliert – zu einem Charakteristikum der Avantgarde wurde. Das Motiv dieser Suchbewegung – der hier nachgegangen werden soll – lag in einer Antwort begründet, die man auf die Frage zu geben suchte, *wie* sich die Verbindung der Sichtbarmachung des Unsichtbaren mit der Bewusstwerdung des Unbewussten, also der Ausbildung eines ‚Optisch-Unbewussten‘ verbinden ließe, um im Anschluss eine neue Theorie des Blicks – als ein Sehen *über* den rein physiologischen Sehakt hinaus – zu etablieren.

Walter Benjamin versuchte, diesen Prozess zu erklären, wenn er schreibt:

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausreitens‘. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige, wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stützen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“⁷

Benjamin zielt mit seinem Vergleich des ‚Optisch-Unbewussten‘ mit dem ‚Triebhaft-Unbewussten‘ der Psychoanalyse auf die Veränderung der visuellen Wahrnehmung durch technisch produzierte Bilder. Was er beschreibt, ist der durch Apparate hervorgerufene Effekt einer Veränderung von Bild- und Zeitstrukturen. Diese bewirken deutliche Veränderungen in der Gestaltung des Zusammenhangs von technischen Bildern und den physiologisch-psychischen Grundlagen visueller Wahrnehmung.⁸

6 László Moholy-Nagy: „die beispiellose fotografie“, in: *i 10. Internationale Revue*, Amsterdam 1 (1927) 3, S. 114–117.

7 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 471–508, hier S. 500.

8 Vgl. zu Benjamins Medientheorie und ihrer Analyse Sigrid Weigel: „Das Detail in Benjamins Theorie photo- und kinematographischer Bilder“, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004; dies.: „Nichts weiter als...“. Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin“, in: dies./Wolfgang Schäffner/Thomas Macho (Hg.): *„Der liebe Gott steckt im Detail“. Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 91–115; dies.: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a.M. 1997. Sigrid Weigel argumentiert, dass die Techniken der technischen Bilder im Detail und im ‚Chockmoment‘ liegen. In diesem Aufsatz liegt der Akzent hingegen auf einer Umcodierung des Sehprozesses zum komplexen Wahrnehmungsphänomen, das sich durch Prozesshaftigkeit und Körperlichkeit ergibt und seinen Ursprung zudem in einer Abstrahierung und Aufgabe der Abbildtheorie findet.

Das heißt also: Walter Benjamin bezeichnet hier den direkten Einfluss von Medien in die modernen Episteme und ihre Beteiligung an der Produktion von Wissen, hier eines Wissens um das ‚Optisch-Unbewusste‘, mit dem Reflexionen über eine neue Optik einsetzen, denn mit Benjamins Analyse des Kamerabildes wird deutlich, dass die Kamera nicht an die Stelle des menschlichen Auges rückt, um dessen Leistungen zu maximieren, sondern ihre Technik macht sichtbar, was zuvor unsichtbar war. Das heißt, durch die Leistung der Kamera wird eine Ersetzung dessen ermöglicht, was hervorgebracht wird. Erst durch die Technik erfährt der Mensch vom ‚Optisch-Unbewussten‘ und seiner Wirkung im Bildraum. Die Erfahrungen des Menschen sind somit Produkt des Mediums.⁹ Dieses Wissen der technischen Bilder äußert sich in Abstraktionen und Mikrologien die – anstelle etwa ikonografischer Codes und Motive – Materialität, Oberflächen und Spuren sichtbar machen und somit zudem, erkenntnistheoretisch gewendet, eine Reflexion des Mediums qua Medium einsetzt: Es werden nicht nur die Veränderungen, die technische Medien erzeugen, reflektiert, sondern innerhalb dieser Reflexion wird ein Medienwechsel immer bereits mitgedacht.¹⁰ Mit Hilfe der Technik werden im ‚Optisch-Unbewussten‘ Bilder hergestellt, deren Wahrnehmung vergessen lässt, dass ihre Sichtbarkeit in der Voraussetzung ihrer technischen Herstellung liegt.

Dieser Drang nach einer Erweiterung des Sehens markiert eine Suchbewegung, die den physiologischen Sehprozess zu überwinden sucht und sich wendet: zu einer Erörterung von Wahrnehmungsprozessen, die sich an dynamische Phänomene der puren Bewegung ebenso anschließen lassen, wie an einen, an diesen Prozessen immer schon maßgeblich beteiligten Körper.¹¹ Dies bedeutete sowohl die Abkehr von traditionellen Wahrnehmungsmustern als auch Wahrnehmung nunmehr als Prozess permanenter visueller Differenzierung aufzufassen, wie es Walter Benjamin – wiederum mit dem Rückgriff auf Moholy-Nagy – in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ formuliert, wenn er diesen zitiert:

„Die schöpferischen Möglichkeiten des Neuen, sagt Moholy-Nagy, werden meist langsam durch solche alten Formen, alte Instrumente und Gestaltungsgebiete aufgedeckt, welche durch das Erscheinen des Neuen im Grunde schon erledigt sind, aber unter dem Druck des sich vorbereitenden Neuen sich zu einem euphorischen

⁹ Vgl. Weigel: „Das Detail“ (Anm. 8), S. 46ff.

¹⁰ Sabine Flach: „Als Arbeitsmethoden dienen Beobachtung und Experiment...‘ Abstraktion als Missing Link zwischen Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel der Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin“, in: Claudia Blümle/Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*, Weimar 2006, S. 115–141. Dies bedeutet dann wiederum, Effekte künstlerischer Techniken, wie etwa der Abstraktion, nicht als bloße Abfolge, hier von der Malerei zur Fotografie und zum Film denken zu müssen, sondern die Durchkreuzungen, die auf einem Schauplatz stattfinden, ermöglichen es, mit den Worten Walter Benjamins „Gedanken zur Geschichte der Malerei auf die Geschichte der Photographie zu gründen.“ Walter Benjamin: „Pariser Brief 2. Malerei und Photographie“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. III, 1972, S. 495–507, hier S. 499.

¹¹ Vgl. dazu konstitutiv: Sabine Flach/Daniel Margulies/Jan Söffner: *Habitus in Habitat*, Berlin 2008, unter: www.zfl-berlin.org/Habitus_in_Habitat.org.

Aufblühen treiben lassen. So lieferte z.B. die futuristische (statische) Malerei die später sie selbst vernichtende, festumrissene Problematik der Bewegungssimultaneität, die Gestaltung des Zeitmoments; und zwar dies in einer Zeit, da der Film schon bekannt, aber noch lange nicht erfasst war. [...] Ebenso kann man – mit Vorsicht – einige von den heute mit darstellerisch-gegenständlichen Mitteln arbeitenden Malern (Neoklassizisten und Veristen) als Vorbereiter einer neuen darstellerischen optischen Gestaltung, die sich bald nur mechanisch technischer Mittel bedienen wird, betrachten.“¹²

Die Grundlage für eine Theorie des ‚Optisch-Unbewussten‘ bildete eine Dominanz der Prozesshaftigkeit, die auf mehrfache Weise Geltung beanspruchte: im technischen Medium selbst, als auch in der Verbindung des kunsthistorisch tradierten Topos der Lebendigkeit mit Vorstellungen der Wirkmächtigkeit des Mediums beziehungsweise des Bildes, mit denen insbesondere Benjamin arbeitet¹³ sowie in der Verschränkung des Optischen mit dem Taktilen. Hinzu kommt eine Analogisierung des Medialen oder auch des Bildes mit körperlichen Prozessen sowie ein Verständnis des Sehaktes, in dem dieser über die physiologischen Komponenten hinaus an den Körper ebenso angebunden ist, wie an einen Habitus, also einen Akt der Handlung, der jeder performativen Struktur zugrunde liegt. Das Gelingen dieser Untersuchung der Wahrnehmungsprozesse, muss diese dazu zunächst auf ihre Basis zurück führen, damit Abstraktion sich zur *conditio sine qua non* einer Theorie des Optisch-Unbewussten etablieren kann.

Von Benjamin wird die Prozesshaftigkeit explizit in einer engen Verschränkung von technischer Reproduktion und einer eindeutigen Hierarchie der Sinne gesehen, denn: „Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfasst, als die Hand zeichnet [...] wurde der Prozeß der bildlichen Reproduktion [...] ungeheuer beschleunigt [...]“¹⁴

Auch für Moholy-Nagy bildete die Kinetik in Zusammenhang mit der Bevorzugung eines neuen künstlerischen Materials – des Lichts – die Basis, die den Film zu jenem Medium etablierte, mit und in dem sich die neue Wahrnehmung umsetzen ließ, denn, so formuliert László Moholy-Nagy in seiner Bauhaus-Schrift *Malerei – Fotografie – Film* aus dem Jahr 1927: „die erschließung einer *neuen dimension des optischen* setzt der film in potenziertes weise durch.“¹⁵

12 Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Detlev Schöttger: *Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 300–325, hier S. 313. Bedeutsam ist hier, dass Benjamin sich an dieser Stelle mit Riegl trifft. Wie Wolfgang Kemp gezeigt hat, bestimmen beide das Kunstwerk nach den Bedingungen seiner Rezeption. Dass sich Geschichte am Werk ablagert, ist für beide nicht Hindernis, sondern Voraussetzung und Förderungsgrund jeglicher Rezeption (Riegl) bzw. einer noch herrschenden Wahrnehmungsweise, deren Ablösung bevorsteht oder schon vollzogen ist (Benjamin). Wolfgang Kemp: *Kritische Berichte*, 1 (1973) 3.

13 Vgl. dazu Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.

14 Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), S. 353.

15 László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film* (1927), München 1967, S. X–XI.

Zu diesem Ergebnis kommt auch Walter Benjamin, wenn er im gleichen Jahr¹⁶ die Bruchstellen der Kunstentwicklung an den technischen Revolutionen misst und über den Film schreibt:

„Die technischen Revolutionen, das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen, je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen. In jeder neuen technischen Revolution wird die Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zum manifesten. Und damit wären wir endlich beim Film. Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm eine neue Region des Bewusstseins⁶.¹⁷“

Deutlich wird also, dass die Ausarbeitung einer Theorie des ‚Optisch-Unbewussten‘ einer doppelten Bezugnahme bedarf: jener der Interdependenzen von Bild und Blick, die das ‚Optisch-Unbewusste‘ überhaupt erst konstituieren, so wie jedoch andererseits das ‚Optisch-Unbewusste‘ die Bedingung bildet für die neue Konstellation von Bild und Blick.

So aufschlussreich und spannend eine weitere Ineinanderführung der Beobachtungen, Argumente, Methoden und Ergebnisse von László Moholy-Nagy und Walter Benjamin wäre,¹⁸ um eine Theorie des ‚Optisch-Unbewussten‘ zu begründen – an dieser Stelle geht es nicht um eine solche Lektüre und auch nicht um eine Skizzierung einer – möglichen – Einflussgeschichte, sondern vielmehr darum aufzuzeigen, dass beide Autoren sensible Beobachter einer künstlerischen Kultur gewesen sind, in der die *Kunst* sich aus ihren tradierten Verbindungen, Bezügen, Medien und Materialien zu lösen begann und für sich selbst eine neue Definition und Legitimation reklamierte, also ihren Anspruch, aus den eigenen Kapazitäten heraus Aussagen zu treffen über Phänomene und Bedingungen der Wahrnehmung um zu mit der Wissenschaft vergleichbaren Ergebnissen zu gelangen. An dieser Stelle erhält die These des ‚Optisch-Unbewussten‘ über die rein medientheoretische Relevanz hinaus besonders für diesen Paragone um wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis, der sich in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ja vor allem auch an den neuen Wahrnehmungsmedien entzündete, besondere Brisanz, denn: Die Programmatik der Avantgarde lag in der Erforschung von Wahrnehmungsmodalitäten, wobei dem methodischen Instrumentarium der Kunst eine besondere Erkenntnisleistung zugesprochen wurde. Das Ziel lag in der nicht einfach zu lösenden Anstrengung, die nicht messbaren Faktoren künstlerischer Kultur bestimmbar und kommunizierbar zu machen und dies unter der Voraussetzung, das je spezifisch Künstlerische *nicht* in Wissenschaft aufgehen zu lassen, sondern es

16 In seinem Text „Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz“, im gleichen Jahr wie Moholy-Nagys Bauhaus-Buch (also auch 1927) erschienen.

17 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. II.2, 1977, S. 751–755, hier S. 752.

18 Vgl. dazu ausführlich Herbert Molderings. Molderings hat darauf verwiesen, dass Benjamin die Veröffentlichungen Moholy-Nagys aufmerksam verfolgte und sich mit dem Begriff des ‚Optisch-Unbewussten‘ an dessen Terminologie des ‚Optisch-Zeitlichen‘ bzw. ‚Optisch-Kinetischen‘ anlehnte. Herbert Molderings: „Fotografiegeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus“, in: Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle (Hg.): *Geschichte und Ästhetik*, Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, S. 443–461.

gerade wiederum als das der Kunst angemessene Instrumentarium der Analyse zu verwenden. Demzufolge zielte das Interesse darauf ab, bestimmte Methoden der Kunst, die *im Experiment verwendet wurden, dort selbst wiederum zu erforschen*.

Diese Suche nach den Grundelementen der Kunst diente der Aufklärung über Wahrnehmungsweisen des Menschen. Neu war, dass die Kunst selbst, als Verwalterin dieser Wahrnehmungsweisen zum Objekt der Recherche wurde. In diesem Sinne wurde die Avantgarde zu einer Experimentalkultur für die umfassende Konstruktion einer neuen Aisthesis, für die Emanzipierung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens aus überlieferten Repräsentations- und Kunstsystemen zugunsten neuer, überraschender Konstellationen und Fusionen der Sinne: Kunst wurde zu einem Experiment, in dem Sinneskulturen und Wahrnehmungsweisen des Menschen umfassend analysiert wurden. Dabei wurden Zusammenhänge nicht nur mit den neuen, technisch präformierten Visualisierungstechniken, sondern vor allem mit den Erkenntnisinteressen der zeitgenössischen physiologischen und psychotechnischen Wahrnehmungstheorien, die an Konzepte des Immateriellen, Unbewussten und Nicht-Sichtbaren anknüpften, gesucht.

Exzentrisches Empfinden

Benjamins Reflexionen berühren sich eng mit avantgardistischen Experimenten des ‚abstrakten‘ beziehungsweise ‚experimentellen‘ Films, und es zeigt sich, dass hier eine wissenschaftliche Erkenntnisweise *durch* die Experimente der Medienkunst hindurchgegangen ist. Beides: Benjamins kunstwissenschaftliches Denken *und* das Erfinden neuer künstlerischer Formen für die technikgestützte optische Wahrnehmung lassen sich im experimentellen Film, mit dem neue Regionen des Bewusstseins sichtbar gemacht werden sollten, zusammenführen. Es ging diesen Künstlern um nichts weniger als um eine Neuordnung der Sinnesvermögen, um das Experimentieren mit und die Erforschung von Wahrnehmungsprozessen. Sodann ist der medientechnische Aspekt künstlerischer Arbeit kein bloßer Zusatz, sondern vielmehr unverzichtbares Instrumentarium in der Erforschung der Wahrnehmung; vielmehr noch: In diesem Zusammenhang erlangen die Medien-Künste eine eigene Poiesis. Die Visualisierungstechniken der Medien stehen in engem Zusammenhang zu den Erkenntnisinteressen der zeitgenössischen Wahrnehmungswissenschaften: Beide eint das Bestreben zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren, zur Bewusstwerdung des Unbewussten.¹⁹ Indem also die Erforschung neuer Seher-

19 An der Etablierung dieses Schauplatzes haben auch die empirischen Naturwissenschaften teil. Das physikalische Weltbild, geprägt von Protonen, Neutronen und Elektronen, bestimmt einen Antimaterialismus, der den Bereich des vormals Nicht-Sichtbaren zum Sichtbaren durch technische Verfahren im Mikro- und Nanobereich weiter ausdehnt. Für Vassilij Kandinskij war u.a. die Atomphysik von besonderem Interesse, da er hier ähnliche abstrakte Vorgänge beobachtete wie in seiner Kunst. „Hier finden sich auch professionelle Gelehrte, die die Materie wieder und wieder prüfen, die keine Angst haben, vor keiner Frage, und die endlich die Materie, auf welcher noch gestern alles ruhte und das ganze Weltall gestützt wurde, in Zweifel stellen. Die Theorie der Elektronen, d.h. der bewegten Elektrizität, die die Materie vollständig ersetzen soll, findet momentan kühne

fahrungen im Mittelpunkt der künstlerischen und auch der wissenschaftlichen Arbeit steht, werden Medien, und explizit der Film beziehungsweise die Filmkamera, erzeugende und bezeugende Instrumente, mit denen Prozesse und Bereiche des bislang nicht Sichtbaren sichtbar werden.²⁰ Die Untersuchung der Sinnesfunktionen wird zum – künstlerischen – Experimentierfeld, in dem der Film die Funktion übernimmt, die Rezipienten nicht nur mit neuen Weisen zu sehen zu konfrontieren, sondern das Sehen als Prozess selbst sichtbar zu machen, indem die Techniken der Wahrnehmung zur Anschauung gebracht werden. Dieses ‚Neue Sehen‘ meint weder nur die naturalistische Wiedergabe der Umwelt noch lediglich den Versuch einer Darstellung der Optik. Vielmehr verbindet sich im ‚Neuen Sehen‘ der Sehsinn mit allen anderen Sinnen zur „allseitigen Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen.“²¹ Äußeres Sehen wird mit mentalen Bildern in Zusammenhang gebracht und die Frage nach der Funktion der Wahrnehmung mit Funktionen des Gehirns und der Nerven verbunden. Der Überzeugung, dass es in der Natur Phänomene gibt, die sich der Wahrnehmungsfähigkeit des Auges entziehen, wird also nicht nur mit der Entwicklung immer empfindlicherer technischer Aufzeichnungsgeräte begegnet, sondern ebenso mit einem Konzept des Sehens, in dem die Sinne sich immer schon zur Wahrnehmung verschränken. Benjamin kannte diese Formation eines neuen Kunstbegriffs und die damit verbundenen Künstler, wie etwa seine Mitgliedschaft in der Gruppe *G. Material für elementare Gestaltung* nahelegt. Diese Gruppe proklamierte einen neuen Kunstbegriff, der sich aus dem Konstruktivismus heraus entwickelte und mit dem das Schöpferische künstlerischer Arbeit ersetzt werden sollte durch wissenschaftliche Forschung und Training des physischen und psychischen Vermögens. Entscheidend ist jedoch, dass Benjamin durch diese Mitgliedschaft Kenntnis von Filmkünstlern wie etwa Viking Eggeling haben konnte, dessen Werke als paradigmatisch für genau dieses ‚Neue Sehen‘ stehen.

Benjamins und Moholy-Nagys Diagnose dieser skizzierten künstlerischen Situation präzisiert diese Eingriffe, Rupturen und die Veränderungen, die durch tech-

Konstrukturen, die hier und da über die Grenzen der Vorsicht gehen.“ (Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1912), Bern – Neuilly-sur-Seine 1952, S. 40.) Gleichzeitig entwickelt sich ein Feld, in dem die Kognitionsforschung immer größere Bedeutung gewinnt. Mit der Frage danach, wie das Gehirn funktioniert und wie Gedanken sichtbar gemacht werden können, rückt das Gedankenexperiment – als Verbindung von wissenschaftlichen, künstlerischen, medientechnischen und sakralen bzw. prärationalen Aspekten – ins Zentrum des wissenschaftlichen und künstlerischen Interesses. Vgl. dazu Sabine Flach: „Reisen in den Mikroraum. Kunst und Wissenschaft der Avantgarde“, in: Dirk Luckow, Petra Gördüren (Hg.): *Dopplereffekt. Bilder in Kunst und Wissenschaft*, Kiel 2010, S. 47–59. In den theoretischen Reflexionen zum Gedankenexperiment wird deutlich, dass dieses – von Künstlern wie von Wissenschaftlern – als Wissenschaft angesehen wurde, als experimentell messbares Phänomen des Geistes.

20 Eine ähnliche Funktion übernahmen um die Jahrhundertwende die Röntgenstrahlen. Deren Entdeckung Ende Dezember 1895 zeigte, dass die Wirklichkeit sich nicht auf Sichtbares beschränkte. Mit Röntgenstrahlen verband sich zudem die Vorstellung, endgültig das Innere des Menschen, ohne zu sezieren, sichtbar zu machen.

21 Michail Matjušin: „Künstlerischer Werdegang“, Manuskript, Privatarchiv St. Petersburg, hier zit. nach Irina Karassik: „Das Institut für Künstlerische Kultur. GINCHUK“, in: Heinrich Klotz (Hg.): *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, München 1991, S. 40–58, hier S. 44.

nische Innovationen in den Bildmedien für die Gesamtstruktur der – wie Benjamin es nennt – „künstlerischen Formationen“²² ausgelöst werden.

Diese Aufnahme technischer Medien in eine sich formierende, experimentelle künstlerische Praxis erfüllte zunächst die Forderung Benjamins nach der Überwindung der „Abdichtung der Kunst gegen die Entwicklung der Technik.“²³ Gleichzeitig wurde mit dieser Integration medientechnischer künstlerischer Verfahren in die künstlerische Arbeit ein Schauplatz etabliert, auf dem – entgegen der Teleologie des konventionellen historiografischen Gedankens von der Entwicklung und Ablösung von Apparaten, Instrumenten, technischen Praktiken und Medien – eine synchrone Verschränkung von Medien-Techniken, künstlerischen Verfahren, Wissensfeldern und Kulturtechniken einsetzt, deren gemeinsames Ziel in der Erkundung des Zusammenhangs von Aisthesis und Medialität liegt.²⁴ Etabliert wurde ein neuer, universeller, antiidealistischer und antinaturalistischer Kunstbegriff. In diesem Sinne umfasst der Begriff des Mediums nicht nur ein Material oder Mittel der Vermittlung, sondern ebenso die Struktur und Anordnung von Techniken und Apparaturen sowie die Rezeption und Verwendung, also all jenes, das mit dem Begriff des Dispositivs bezeichnet wird. So werden (Medien)-Künste nicht nur zu sensiblen Wahrnehmungsmedien einer modernen Kultur, sondern es sind somit alle Bereiche, also Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medientechnologie, unmittelbar an der Produktion von Wissen – hier einem Wissen um das Wahrnehmbare – beteiligt.

Die Avantgarde wird in dieser Lesart zu einer sich durch Personen, Medien, Techniken und Institutionen formierenden Experimentalanordnung für eine Arbeit am ‚Optisch-Unbewussten‘, deren Kennzeichen durch Walter Benjamin und Moholy-Nagy präzise markiert werden: Neben der Prozesshaftigkeit als Handlungsakt eines Körpers in einer räumlichen Umgebung, bildet eine weitere Bedingung die vollständige Aufgabe der Abbildtheorie. Diese Abkehr vom Postulat der Mimesis erlaubt eine Reflexion über den Status des Bildes und seiner Episteme – in der Kunst ebenso wie in der Wissenschaft, die sich nun beide mit einer Erforschung des Blicks, als nicht mehr nur rein optisches, sondern körperliches Vermögen – ausgelöst durch das Postulat des ‚Neuen Sehens‘ – verbinden. In Benjamins Schriften verdichtet sich diese Beobachtung von den ‚neuen Regionen des Bewusstseins‘ in der „Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz“ hin zur konkreten Benennung des ‚Optisch-Unbewussten‘ in der „Kleinen Geschichte der Photographie.“²⁵

22 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1) (1927), Bd. I, 1977, S. 752.

23 Ebd., Bd. V.2, 1982, S. 1247.

24 Für die Bestimmung dieses Zusammenhangs geht es also nicht darum, in den Gestus einer ‚großen Erzählung‘ zu verfallen, sondern vielmehr um eine Spurensicherung von Verbindungen. Dieser damit notwendig einhergehenden Zufälligkeit von Ereignissen sollte man – so Foucault – nichts von ihrer Zufälligkeit nehmen, um gerade so ihre Stringenz zu erkennen. Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. I: 1954–1969, Frankfurt a.M. 2001, S. 112. Die Wissenskonstitution einer historischen Phase erklärt Foucault in „Archäologie des Wissens“ aus den jeweils *kopräsenten* diskursiven Praktiken.

25 Vgl. zu dieser Entwicklung auch Andrea Gnam: „Der Kameramann als Operateur“, in: Christian Schulte (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz 2005, S. 171–187, hier S. 183.

Fotografie und Film stellen das bislang Unverfügbare und Unvermittelbare dar und suggerieren somit absolute Sichtbarkeit. Dargestellt aber werden keine bekannten und vertrauten Bilder, sondern gänzlich unbekannte, die zudem durch technische Aufzeichnungsverfahren verfremdet sind. Mit dieser Sichtweise wird aber selbst wiederum eine Unverfügbarkeit erzeugt,²⁶ die nun als das ‚Optisch-Unbewusste‘ wahrnehmbar wird. Es ist genau diese Unverfügbarkeit, die als Grundlage für eine Theorie des Unbewussten wirksam wird, und die Beziehung von Bild und Blick somit grundlegend neu organisiert. Es findet eine Auflösung der bekannten Codierung der Bilder statt zugunsten einer Behandlung von Spuren, Materialitäten, Oberflächen; die Medien-Künste erzeugen eine ‚Vertiefung der Apperzeption‘, die die Bühne für das ‚Optisch-Unbewusste‘ bereitet.

Das ‚Optisch-Unbewusste‘ bildet sich also überhaupt erst durch das Ineinandergreifen von Prozesshaftigkeit und Abstraktion heraus, dem des weiteren Phänomene wie strukturelle Reduktion, Mikrologien und das Optisch-Taktile folgen, um den Schauplatz des ‚Optisch-Unbewussten‘ zu entwickeln. Darum soll es im Weiteren gehen, um auf dieser Basis einer Verschränkung von Prozess, Abstraktion, struktureller Reduktion, Mikrologien und Optisch-Taktilem eine Theorie des ‚Optisch-Unbewussten‘ zu entwickeln.

Exzentrisches Sehen

Formuliert wird diese Erkenntnis zuerst von Moholy-Nagy am Beispiel der experimentellen beziehungsweise abstrakten Filme, für welche die Produktionen von Viking Eggeling paradigmatisch standen. Im Jahr 1919 – nach einigen Quellen auch bereits 1917 – arbeitete Eggeling an seiner Idee, aus gezeichneten Einzelbildern einen filmischen Ablauf zu schaffen. Eggeling hatte bereits seit Längerem abstrakte Zeichnungen entwickelt, mit denen er prinzipielle grafische Grundformen, insbesondere Analogien und Polaritäten zur Anschauung bringen wollte. Grundlage dieser Darstellungen war die Implikation von Dynamik. Damit waren die Arbeiten Eggelings im Wesentlichen verschieden von den abstrakten künstlerischen Vorstellungen der Malerei der 1910er und 20er Jahre, die auf die Bewegungsaspekte des Sujets verweisen oder aber dem Auge des Betrachters sukzessive Wahrnehmungsprozesse innerhalb des Bildes vermitteln. Mit Hans Richter zusammen erfolgten zunächst noch die ersten Versuche, Rollenbilder zu entwickeln, in denen sich – in Anlehnung an ostasiatische Modelle – Bewegungsphasen abstrakter Figuren aneinanderreihen. Die filmische Umsetzung dieser Abstraktionen – das *Horizontal-Vertikale-Orchester* aus dem Jahr 1920 – ist verloren. Diese ersten Experimente im Bereich des absoluten Films wurden durch theoretische Reflexionen Eggelings begleitet, wie etwa im Artikel „Theoretische Präsentation der Bewegungskunst“, der

26 Vgl. hierzu Nicolas Pethes: „Medium Benjamin. Forschungspolitische Anmerkungen zur Historizität von Theorie“, in: ders./Amália Kerekes/Peter Plener (Hg.): *Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin*, Frankfurt a.M. 2005, S. 185–203, hier S. 197.



Abb. 1 und 2
Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale*, 1921

1921 in der ungarischen Zeitschrift *MA* gedruckt wurde. In dieser Zeit führten Eggeling und Richter ebenfalls diverse Versuche in der Trickfilmabteilung der UFA durch, um zu ihren Vorstellungen auch technisch die entsprechenden Verfahren zu entwickeln. Im Jahr 1921 entsteht Eggelings Schwarz-Weiß-Film *Symphonie Diagonale* (Abb. 1, 2).²⁷ Der etwa 8 Minuten lange Film wurde Kader für Kader produziert. Die dargestellten Figuren sind komplexe zeichenhafte, teilgeometrische Figuren. Eggeling schnitt die Figuren in die Folie ein, legte diese auf eine Glasplatte und erhellte sie von unten. So entstand der Eindruck, die Figuren seien hell auf dunklem Grund abgebildet. Durch Auf- und Abblenden der Kamera vermittelte er den Eindruck von Auftauchen und Verschwinden der Elemente. Innerhalb der Bildfläche laufen an verschiedenen Stellen kleine Prozesse ab. Vermieden werden sollte der Eindruck einer ‚Beseelung‘ der Formen ebenso, wie jedwede narrativen Elemente. Vielmehr sollten universelle Polaritäten wie offen/geschlossen, voll/leer, schwer/leicht, groß/klein, heftig/schwach, gerade/gekrümmt, symmetrisch/asymmetrisch, einfach/mehrfach, horizontal/vertikal, diagonal/rechtwinklig dargestellt werden.

Grundlage der filmischen Arbeit Eggelings – ebenso wie der Hans Richters – war die Visualisierung elementarer Strukturen. Der Kunstkritiker Alfred Kemény bescheinigte den Filmern in einer seiner Kritiken dann auch Arbeit an einer Grundlagenforschung zur Wahrnehmung:

„Durch die Intensitäts-Verschiedenheiten des Lichts und die Bewegungsgegensätze des Raums entstehen ganz neue spezifische räumliche Funktionen des sich im Raume

²⁷ Ohne Hans Richter, da diesem Film das Zerwürfnis der beiden vorangegangen war. Vermutlich durch die Vermittlung von Moholy-Nagy erschienen die Piktogramme zur *Symphonie Diagonale* 1921 in der *MA*.

bewegenden Lichts, als elementarste Fassung der Einheit von Raum, Zeit und Materie. Von da aus können wir die abstrakte Bewegungs-Gestaltung der Zukunft erwarten. Als kinetische Gestaltung mit den jede Form zertrümmernden Geschwindigkeiten des sich bewegenden Lichts.“²⁸

Im Mittelpunkt steht also eine Erforschung von Wahrnehmungsstrukturen, die sich nicht außerhalb des Mediums ereignete und von diesem schlicht aufgezeichnet wurde, sondern die medialen Eigenheiten – das Bild selbst – standen im Zentrum der künstlerisch-experimentellen Arbeit an der Erkundung der Sinnestätigkeit.

Diese experimentellen Filme Eggelings kennzeichnen für Moholy-Nagy exakt den gesuchten Umbruch der Wahrnehmung, so dass er zu Eggelings Arbeiten bemerkt:

„Am wichtigsten aber waren die Arbeiten des früh verstorbenen Viking Eggeling (Schweden), der die alle bisherige Ästhetik umstürzende Wichtigkeit des Zeitproblems – nach den Futuristen als erster weiterentwickelt und dessen wissenschaftlich strenge Problematik aufgestellt hat. Er fotografierte auf dem Tricktisch eine aus einfachsten linearen Elementen aufgebaute Bewegungsfolge und versuchte das aus dem Einfachen sich entwickelnde Komplizierte durch Auswägen der Entwicklungsverhältnisse in Größe, Tempo, Wiederholung, Sprung usw. den *Augen fassbar zu machen*. [...] Langsam setzte sich bei ihm die Erkenntnis des *Optisch-Zeitlichen* durch, und so wurde seine erst auf Formdramatik aufgebaute Arbeit zu einem Abc der Bewegungsphänomene in Hell-Dunkel und Richtungsvarianten.“²⁹

Moholy-Nagy, der in seinen Schriften deutlich unterscheidet zwischen einem ‚äußeren physikalischen Bild‘, dem Netzhautbild des Auges und einem ‚inneren psycho-physischen Bild‘ das erst im Gehirn entsteht, erkannte in seiner Publikation *Malerei – Fotografie – Film* die Bedeutung, die die ersten Filmexperimente und theoretischen Reflexionen Viking Eggelings auf die avantgardistische Kunstpraxis und die Erschließung einer gänzlich neuen Wahrnehmungsdimension hatten, indem er dessen Versuch betont, das dem Auge Unsichtbare einer Bewegungsabfolge durch die spezifischen Möglichkeiten der Medientechnik sichtbar zu machen.

Eggelings Darstellung abstrakter Bewegungsfolgen ist einer Reduktion künstlerischer Ausdrucksformen verpflichtet, in der Medialität selbst zu einem Grundbegriff der Ästhetik, die sich längst zur Aisthesis gewandelt hat, wird. Gegenständlichkeit wird neutralisiert oder dekonstruiert. Das abstrakte Element fungiert als ein Widerstand, an dem sich das Licht bricht, an dem das Primärmedium der Sichtbarkeit deutlich wird. Medialität wird hier von Eggeling allerdings nicht auf den Bereich technischer Bildproduktion reduziert, vielmehr zeigt gerade die Verbindung von handwerklichen mit medientechnischen Bearbeitungsschritten, dass Medialität hier auf vielfältige Weise eingesetzt wird, um einen Medienbegriff zu produzieren, in dem Medialität auf ihren Ursprung hin verpflichtet wird: als Medium das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen, in diesem Fall die strukturellen

28 Alfred Kemény: „Die abstrakte Gestaltung von Suprematismus bis heute“, in: *Das Kunstblatt*, 8 (1924), S. 245–248, hier S. 248.

29 László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film* (Anm. 15), S. X–XI.

Bedingungen abstrakter Wahrnehmungsphänomene als Bedingung jeden Sehens. Es ging also nicht mehr um das Erkennen von Objekten, sondern um eine *Reduktion* der Wahrnehmung, um das Sehen von *Mustern, Strukturen, Pulsierungen und Rhythmen*, also um Elemente, die der Erscheinungsweise aller Dinge in der Wahrnehmung selbst zugrunde liegen. Dieses Ausloten struktureller Bedingungen erlaubt, einen Anschluss an Benjamins Überlegungen zur Kunst als Reflexionsmedium zu bilden: Ist die Reflexion einem Kunstwerk nicht äußerlich, sondern inhärent, dann heißt dies, dass die Reflexion nicht *über* ein Objekt sondern *in* einem Objekt gebildet wird. Genau diese Differenz zwischen *über* und *in* steht für Benjamin in enger Beziehung zum Begriff des Medialen, indem die Reflexion in einem Objekt eine prinzipiell unendliche Bewusstseinssteigerung ist, die Unmittelbarkeit der Erkenntnis gewährleistet. Zum Charakter der Reflexion gehören zudem Unendlichkeit und Unabschließbarkeit. Unmittelbarkeit, Unabschließbarkeit und die Realisierung von Beziehungen und Zusammenhängen stellen für Benjamin wesentliche Grundzüge des Medialen dar,³⁰ Komponenten, die von Eggeling zur Anschauung gebracht werden. Im Mittelpunkt seiner Filme steht eine Erforschung von Wahrnehmungsstrukturen, die Visualisierung elementarer Strukturen, die sich nicht außerhalb des Mediums ereignete und von diesem schlicht aufgezeichnet wurde, sondern die medialen Eigenheiten – das Bild selbst – standen im Zentrum der künstlerisch-experimentellen Arbeit an der Erkundung der Sinnestätigkeit. Die Polarität von Kontrast und Analogie der Formen war für Eggelings Recherchen das erste Prinzip des Sehens und der Bewegung. Bilder fungieren hier als jene Akteure, an denen sich ein Wahrnehmungsprinzip nicht nur erläutern lässt, vielmehr: Ihre expliziten Wesenseigenheiten bilden die Basis jedweder Wahrnehmungsstruktur, die über den rein physiologischen Sehsakt hinausgeht und darauf verweist, dass es Bilder selbst sind, die den Wahrnehmungsprozess intendieren.

Diese strukturelle Reduktion wird erzeugt durch den Einsatz der Montage in Eggelings Film, die sich mit einem weiteren Kennzeichen verbindet: der Mikrologie. Mikrologien ermöglichen eine andere Optik, als sie sich etwa im Verhältnis des Teils zum Ganzen zeigt. Ihnen eignet ein spezifischer Blick und eine ganz eigene Epistemologie: Kleinste Partikel werden zum Signum der Erkenntnis.³¹ Struktur und Mikrologie korrespondieren als Medien sowohl künstlerischer als auch wissenschaftlicher Erkenntnis. Um der „gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Wissenschaft“³² gerecht zu werden, müssen beide denselben Gesetzen unterstellt werden. Dargestellt wird bei Benjamin wie bei Eggeling die Ungleichzeitigkeit der auf dem Wege der filmischen Wahrnehmung produzierten Optik zum Bewusstsein, denn erst das ‚Optisch-Unbewusste‘ macht Details sichtbar, die dem „mit

30 Vgl. zu diesen Ausführungen grundlegend und ausführlich Cornelia Zumbusch: „Benjamins Strumpf. Die Unmittelbarkeit des Mediums und die kritische Wendung der Werke“, in: Pethes/Kerekes/Plener (Hg.): *Archiv – Zitat – Nachleben* (Anm. 26), S. 1–37, hier S. 20–21.

31 Vgl. dazu Sigrid Weigel/Wolfgang Schäffner/Thomas Macho: „Das Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie eines kleinen Wissens“, in: dies. (Hg.): *Der liebe Gott steckt im Detail* (Anm. 8), S. 7.

32 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 499.

Bewusstsein durchwirkten Raum“ verborgen bleiben.³³ Sichtbar wird, so Benjamin, „Strukturbeschaffenheiten und Zellgewebe, mit denen Technik und Medien zu rechnen pflegen – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Portrait.“³⁴ Mikrologien verleihen dem Film also eine Interdependenz, eine Gleichzeitigkeit der Erfahrung von entmythologisierendem Effekt mit dem zugleich doch wieder eine magische Faszination erzielt wird.³⁵

Das ‚Optisch-Unbewusste‘ eröffnet also eine Dimension, indem das *Sehen* einen optischen Mehrwert erhält und das *Wissen* die Gewissheit, dass das Bild nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern jenes, was man zuvor *nicht* gesehen hat. Das ‚Optisch-Unbewusste‘ ist also eine Schwelle der Wahrnehmung, in der Kleines in Großes und Unlesbares, Unerkanntes in Erkanntes konvertiert wird. Wahrnehmung in diesem Sinne zeigt nicht mehr die Dinge der Außenwelt, sondern zuerst sich selbst und lässt somit in diesem Sinn des Sehens Vertrautes und Fremdes changieren, Bekanntes unkenntlich werden und Neues eröffnen. Somit stellt das ‚Optisch-Unbewusste‘ einen Schauraum dar, in dem Sehen und Wissen neue Allianzen bilden und der Film eine psychologische Tiefendimension der Betrachtung bietet.³⁶

Mikrologien verbinden sich mit einem weiteren Aspekt, der konstitutiv für eine Theorie des ‚Optisch-Unbewussten‘ ist, dem Optisch-Taktilen.

Am Film interessierte Walter Benjamin nicht das Zusammenspiel von Visualität und Akustik, sondern vielmehr die Allianz des Visuellen mit dem Taktilen.³⁷ Auch an dieser Stelle erweist sich Benjamins Kunst- und Medientheorie als Konzeption, die nicht nur Bezug nimmt auf andere Kunsttheoretiker, sondern vor allem als Theorie, die auch an dieser Stelle aus den Erfahrungen der Medienkünste hervorgegangen ist. Denn auch die Künstler des abstrakten und experimentellen Films stellten mit dem Herstellungsprinzip von Montage und Collage eine Verbindung von Visuellem mit dem Taktilen ins Zentrum ihrer Forschungen.

Benjamin attestiert dem Film eine haptische Qualität, die mit dem Visuellen verbunden, die „Organisation der Wahrnehmung“³⁸ in einem wissenschaftlichen Sinne präzisiert und schärft.

Eben genau diese optische Taktilität der Wahrnehmung wird von der Kamera dargestellt, wenn sie, „tief ins Gewebe der Gegebenheit“³⁹ eindringt. Optische Taktilität ist also ein Prozess, den Benjamin eben aufgrund seiner haptischen

33 Weigel/Schäffner/Macho: „Das Detail, das Teil, das Kleine“ (Anm. 31), S. 104ff., besonders S. 105 u. 106.

34 Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“ (Anm. 12), S. 371.

35 Vgl. dazu Mika Elo: „Die Wiederkehr der Aura“, in: Schulte (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie* (Anm. 25), S. 117–137.

36 Vgl. zur Tiefendimension Gnam: „Der Kameramann als Operateur“ (Anm. 25), S. 184.

37 Vgl. Roland Innerhofer: „Walter Benjamin oder: Die Liebe zum Film. Zu einer Ökonomie der Sinne“, in: Pethes/Kerekes/Plener (Hg.): *Archiv – Zitat – Nachleben* (Anm. 26). Benjamins Bevorzugung der Verbindung des Visuellen mit dem Taktilen zeigt sich auch in seiner intensiven Beschäftigung mit den Schriften Alois Riegls (vgl. dazu ausführlich Kemp), hier jedoch steht die Verbindung zu den Avantgardedekünsten im Mittelpunkt.

38 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 478f.

39 Ebd., S. 496.

Qualität mit Metaphern aus der Biologie und Medizin charakterisiert⁴⁰ – ebenso wie die Avantgardenkünstler, die nicht nur der Wissenschaft ähnliche Arbeitsbedingungen forderten, sondern ihre Arbeitsweise mit organologischen Metaphern darstellten – und den Kameramann schließlich zum „Operateur“ werden ließen.

Eingriffe, die ‚tief ins Gewebe‘ dringen, kennzeichnen auch das Prinzip der filmischen Montage, wie es von Eggeling gezeigt wird. Vor allem aber wird die Bildproduktion von der Dominanz des Dispositivs der Neuzeit – des Perspektivischen – gelöst und mit der Montage wird ein Kunstraum eröffnet, der die Objekte einander näherbringt. Montage und Schnitt präsentieren eine objektive „Natur zweiten Grades“,⁴¹ einen „ungeheure[n] Gewinn an Spielraum“,⁴² in dem die neuen Wahrnehmungsweisen sich als das „unerschöpfliche Reservoir aller experimentierenden Verfahrensweisen“⁴³ zeigen. Die Verbindung von Optik und Haptik dient dem Streben, das Verborgene, Unverfügbare zu präsentieren. Umformuliert wird damit auch ein tradiertester künstlerischer Topos: jener der Einfühlung, der nun ganz und gar einem Dispositiv des Sehens verpflichtet wird, indem es um die Vorstellung komplexer Wahrnehmungsphänomene geht.

Um die Produktivität der neuen Medien zu erschließen, lässt sich eine Elementarisierung diagnostizieren, die als künstlerisches Verfahren verstanden werden kann, die Möglichkeit einer Re-Vision des Formenkanons zu eröffnen. Neue Techniken und Materialien ermöglichen immer auch neue Verbindungen und Funktionen zwischen den Künsten.

Dies gilt insbesondere für die Arbeiten Walter Ruttmanns, der ebenfalls an einer Etablierung eines Schauplatzes für das ‚Optisch-Unbewusste‘ arbeitete und mit seinen Arbeiten schärfer als Eggeling eine Analogie zur wissenschaftlichen Forschung einforderte.

Der erste in Deutschland aufgeführte abstrakte Film ist 1921 das Lichtspiel *Opus I* (Abb. 3). Im gleichen Jahr folgt *Opus II*, 1923 und 1924 *Opus III* und *Opus IV* (Abb. 4). In seinem Manuskript „Malerei mit der Zeit“ entwirft Walter Ruttmann seine Vorstellung von einer kinematografisch beeinflussten Malerei, die sich abstrakt, aber vor allem rhythmisch-dynamisch entfalten sollte. In allen Filmen sollte der Zeit-Rhythmus des optischen Geschehens, dargestellt und gleichzeitig zu einem der wichtigsten Elemente seiner Kunst werden. Auch Ruttmann ging es nicht um narratologische Aspekte des Films, sondern vielmehr „lehnte [er] den Film als Roman ab. [...] So kam er, der den Film *optisch* auffasste, dazu, ein ‚bewegtes‘ Bild schaffen zu wollen.“⁴⁴ Dazu experimentierte Ruttmann mit der Kamera und erfand einen Tricktisch „zum Herstellen kinematografischer Bilder“, der 1920

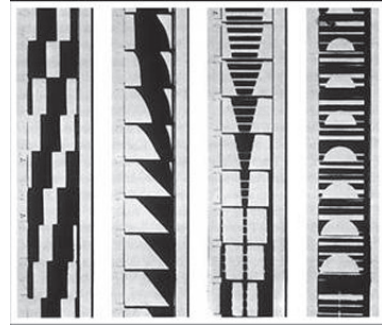
40 Cornelia Zumbusch stellt eine Verbindung her von der organologischen Metapher zum Prozesshaften, um die Lebendigkeit des Films darstellen zu können, die Verbindung zum Optisch-Taktischen lässt sie allerdings außen vor.

41 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 495.

42 Ebd., Bd. VII.1, S. 350–384, hier S. 369, Anm. 10.

43 Ebd., S. 368.

44 Max Butting in einem undatierten Brief an die Filmhistoriska Samlingarna, Stockholm 1949. Hier zit. nach Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films*, Frankfurt a.M. 1974, S. 798; Hvh. S.F.

Abb. 3 Walter Ruttmann: *Opus I*, 1921Abb. 4 Walter Ruttmann: *Opus IV*, 1925

so ausgereift war, dass er patentiert wurde. Der Tisch besteht aus drei übereinander montierten, zum Teil verschiebbaren Glasplatten, die von unten beleuchtet sind. Damit ist die Kombination verschiedener Bildebenen möglich, wobei je nach Bedarf auf allen oder nur auf einer Ebene Veränderungen der aufzunehmenden Motive erfolgen können.⁴⁵

Lichtspiel *Opus I* ist etwa 9,5 Minuten lang und koloriert. Die dargestellten Elemente sind durch von der Glasplatte weggewischte dunkle Farbe entstanden. Die Figuren sind sowohl geometrisch-stereometrisch als auch organisch, biomorph. Zur Darstellung gelangen soll Bewegung, der Rhythmus der erscheinenden Elemente bestimmt das Tempo des Films. Von großer Bedeutung für Ruttmann ist die Darstellung der Bewegungskonturen. Damit sollen grundsätzliche visuelle Polaritäten, wie beispielsweise Licht/Dunkelheit, Farbe/Schwarz-Weiß, Kante/Rundung, Linie/Fläche visualisiert werden. *Opus III*, 1923–1924 unter der Mitarbeit der Bauhaus-Schülerin Lore Leudesdorff entstanden, war ursprünglich 3,5 Minuten lang. Im Gegensatz zu *Opus I* finden sich in *Opus III*, obwohl auch koloriert, keine handkolorierten Akzentuierungen.⁴⁶

Der experimentelle Ansatz, der die Filme von Walter Ruttmann bestimmt, wurde von ihm auch in seinen theoretischen Schriften – parallel zur Bereitstellung von Laboratorien für die filmische Forschung programmatisch gefordert. Explizit formuliert Ruttmann eine Analogie der künstlerischen zur wissenschaftlichen Arbeitsweise, die somit auch über ähnliche Analysebedingungen verfügen müsse. Ganz grundsätzlich fordert er für die filmische Arbeit die Bereitstellung von

⁴⁵ Die über dem Tricktisch angebrachte Einzelbild-Kamera ist zwar fest verschraubt, aber durch Verstellen der Plattenhöhe lässt sich die Distanz zwischen Objekt und Objektiv verändern, so dass im projizierten Film der Eindruck von Heran- oder Hinwegbewegung simuliert werden kann.

⁴⁶ Manche der Form- und Strukturprinzipien aus *Opus I* werden für diesen Film übernommen. Im Gegensatz zu *Opus I*, in dem die Elemente als solche im Bild dargestellt wurden, wird hier das Bild selbst zu einem Prozess verwandelt. Die Formensprache ist – im Gegensatz zu *Opus I* – kaum mehr organisch oder biomorph, viel eher geht es jetzt um tektonische Konstruktionen.

Laboratorien, in denen – ähnlich einem naturwissenschaftlichen Labor – das Objekt selbst, hier der Film, untersucht wird.

Ruttmann schreibt in seinem Text „Technik und Film“:

„So überrascht vor allen Dingen an der [Film]Industrie bei einem Vergleich [...] das vollkommene Fehlen des Laboratoriums [...] Und doch wäre gerade das Laboratorium für den Film der Nährboden, auf dem er sich aus sich selbst heraus [...] entwickeln und befestigen könnte. [...] Es wäre nicht etwa die Aufgabe dieses Laboratoriums, die Verbesserung und Erweiterung der Apparaturen zu studieren. [...] Wohl aber müsste hier eine Versuchs- und Untersuchungswerkstätte geschaffen werden, in der das Ausdrucksmittel Film von allen Seiten [...] auf seine Entwicklungsmöglichkeiten geprüft wird.“⁴⁷

Diese Entwicklungsmöglichkeiten galt es vor allem in Hinblick auf die neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu optimieren.

Zum Schluss

Manchmal, schreibt Paul Valéry, zeigt ein Bild mehr als die Sache, deren Bild es ist: „Une image est plus qu'une image et parfois plus que la chose même dont elle est l'image.“⁴⁸ Was Valéry beschreibt, ist das ‚Optisch-Unbewusste‘. Sein Zustandekommen, sein filmischer Mehrwert ergibt sich nun aber gerade nicht durch Übertragung, Akkumulation, Übersetzung und Transfer, sondern vielmehr durch Konvertierung von einer Dimension in eine andere, das heißt durch Tausch, Ersetzung, Reduktion, Umwandlung. Diese, wie Benjamin schreibt, von „unerforschten Ungetümen wimmelnde Hölle des Details“ findet ihren künstlerischen Ausdruck im experimentellen Film.

47 Walter Ruttmann: „Technik und Film“, in: Leo Kestenber (Hg.): *Kunst und Technik*, Berlin 1930; zit. nach Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 87f.

48 Paul Valéry, zit. n. François Dagognet: *Philosophie de l'image*, Paris 1984, o.S.

Sabine Flach, Expanded Vision. Die Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung

Abb. 1

Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale*, 1921
(Film, schwarz-weiß, ca. 8 Min.)

Abb. 2

Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale*, 1921
(Film, schwarz-weiß, ca. 8 Min.)

Abb. 3

Walter Ruttmann: *Opus I*, 1921
(Lichtspiel, koloriert, 9,5 Min.)

Abb. 4

Walter Ruttmann: *Opus IV*, 1925
(Lichtspiel, 3 Min.)

Margarete Vöhringer, Choks, Reflexe, Asja. Zu Benjamins ‚Vertiefung der Apperzeption‘ im russischen Avantgarde-Film.

Abb. 1

Kreisblenden, Filmstills
(aus: Vsevolod Pudovkin: *Mechanik des Gehirns*, 1925)

Abb. 2

Dorfkinder bei der Filmvorführung
(aus: An Terskoj: „S“ëmka Refleksov Lica“, in: *Kino žurnal ARK*, [1925] 8, S. 11)

Christina Pareigis, *panim hadachot*. Gesichter des Bildes.
Walter Benjamin zu Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus*

Abb. 1

Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920/32
(Ölpause auf Aquarell, aus: Johann Konrad Eberlein: „*Angelus Novus*“. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i.Br. 2006, S. 42)

Karin Leonhard, Die Heilkraft der Bilder – Tuberkulose, Krieg und Lichttherapie um 1910

Abb. 1.

Ernst Ludwig Kirchner: *Tinzenhorn*, 1919
(Pastell, Brücke-Museum, Berlin)