

Nerven auf dem Rad  
Innervation bei Benjamin, auf die Kinematographie bezogen

菅谷 優  
Yu SUGAYA

『詩・言語』(東京大学大学院・ドイツ語ドイツ文学研究会)

第 84 号 2018 年 4 月

Dichtung/Sprache Nr.84 (4. 2018) Herausgegeben vom Germanistenverband der Universität Tokyo

# Nerven auf dem Rad

Innervation bei Benjamin, auf die Kinematographie bezogen

Yu SUGAYA

*By putting our physical bodies inside  
our extended nervous systems ...*

Marshall McLuhan

Ich versuche in diesem Beitrag den Begriff *Innervation* als ein Schlüsselwort von Walter Benjamin in Bezug auf die technisch bestimmte Moderne zu platzieren. Eines der Hauptmaterialien muss *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (von jetzt an *Das Kunstwerk*) sein.

Betrachten wir zunächst die Bedeutung des Wortes ›Innervation‹. „[I]nnervieren <sw. V.; hat >: 1 (med.) mit Nerven, mit den von den Nerven aufgenommenen Reizen versorgen, versehen“<sup>1</sup> Bemerkenswert ist, dass das Wort ›Innervation‹ sich in psychologischen oder physiologischen Fachlexika nicht findet; die Definition oben ist nur dem *Duden* entnommen.

## 1. Praxis durch Mechanik

Eine Passage aus *Einbahnstraße*

›Innervation‹ bedeutet nicht nur das perzeptive Phänomen, bei dem Erregungen durch die Kanäle der Nerven übermittelt werden, sondern auch den phylogenetischen Prozess, in dem sich die Nerven durch den Leib im Entwicklungsstadium verzweigen und verwurzeln. Meine These lautet: Nerven und mediale Apparaturen (etwa der Film) koordinieren die Bezüge derart neu, dass diese sich konkret in der Wahrnehmung *wieder* neu organisieren müssen. Das Kino ist ein Übungsinstrument für diese Neuorganisation. Die Innervation bezeichnet nicht nur das innerkörperliche Phänomen, sondern sie findet auch *zwischen* Körpern und Dingen statt.

GEBETMÜHLE. Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. Am bloßen Wort dagegen kann er sich zu höchst (sic.) entzünden, um dann brandig fortzuschwelen. Kein heiler Wille ohne die genaue bildliche Vorstellung. Keine Vorstellung ohne Innervation. Nun ist der Atem deren

<sup>1</sup> Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 6. Auflage Mannheim 2007

allerfeinste Regulierung. Der Laut der Formeln ist ein Kanon dieser Atmung. Daher die Praxis der über den heiligen Silben atmend meditierenden Yoga. Daher ihre Allmacht.<sup>2</sup>

Zuerst sei bemerkt, dass hier eine Verweis-Ordnung zu bestehen scheint: Innervation → das vorgestellte Bild → der Wille. Der Wille kommt zuletzt, er ist hier die *letzte* Instanz im wortwörtlichen Sinne: Er hängt von dem Bild ab, das ihm erst durch die Innervation d.h. die *Nervenkanäle* vorgestellt werden muss. Benjamin scheint hier mit der Praxis doch<sup>3</sup> eine Übung hervorzuheben, als deren bewusst und persönlich manipulierbares Regulationsprinzip die Innervation gilt. Der Rhythmus, mit dem dem Willen die konkreten Vorstellungen als seine Inhalte und Gründe zugeführt werden, könne gesteuert werden. Insofern kann dieser Absatz für die gesellschaftliche Lage der Weimarer Republik, in der *der blinde Wille*<sup>4</sup> sich trieb, ebenso gültig. Verwunderlich anachronistisch klingt doch der Schluss mit *Yogas Allmacht*. Was für eine *Praxis* meint Benjamin hier denn?

*GEBETMÜHLE*. Es ist ein Gerät des tibetischen Buddhismus. Man schüttelt es, so dass sich das Rad dreht. Innerhalb seiner sind Papiere mit Gebetformeln eingewickelt. Jedes Mal, wenn sich das Rad dreht, zählt diese Drehung als das Einmal, diese Formeln alle gebeten zu haben. Die allmächtige Praxis, die man als Subjekt vollziehen sollte, ist schon vom Anfang an dazu bestimmt, durch diese Automatik von Gerätschaft und Vor-Arbeit mit den geschriebenen Formeln überdeckt zu werden. Die Gebetmühle ist in diesem Absatz eine Maschine, die die Vorstellungen durch die Innervation im Kreislauf hält, indem man mit eigenem Leib und eigener Willenskraft möglichst wenig daran teilnimmt. Ich stelle mir vor, dass diese Maschine nichts anderes als den Filmprojektor bezeichnet. Gerade im Kino übergibt der Mensch seine Wahrnehmungs- und Vorstellungsprinzipien der technischen Gerätschaft, die hinter seinem Bewusstsein am Werk ist.

## 2. Stellenwert des Begriffes bei dem Autor und in der terminologischen Geschichte

### Eine Dialektik von Passivität und Schöpferkraft

„Revolutionen sind Innervationen des Kollektivs [...]“<sup>5</sup> Da es in der zweiten Fassung *des Kunstwerks*

<sup>2</sup> Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. F. a. M. 1991 B. IV S. 116f.

<sup>3</sup> Erläuterungen über die Praxis im Sinne etwa von Hannah Arendt in ihrer *Vita activa als politische Handlung* spare ich für nächste Gelegenheiten. Vorerst lässt sich sagen: Ich kann hier in dieser so von Benjamin eingesetzten *Praxis* an sich keine Spur davon erkennen, dass er irgendein politisches Element darin gemeint hätte.

<sup>4</sup> „Der blinde Wille, von der persönlichen Existenz das Prestige zu retten, als durch die souveräne Abschätzung ihrer Ohnmacht und ihrer Verstricktheit sie zu lösen, setzt sich fast überall durch.“ Benjamin G. S. IV S. 98.

<sup>5</sup> Benjamin G. S. VII S. 359. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Zweite Fassung Ich behandle diese zweite Fassung hier als die Hauptreferenz, da diese von allen Fassungen am meisten über die »Innervation« handelt. Aber wie Burkhardt Lindner (in dem von ihm herausgegebenen *Benjamin Handbuch* Stuttgart, Weimar 2011, S. 229. ~ der von dem Herausgeber selber verfasste Artikel über *das Kunstwerk*) schreibt,

eine so eindringliche Aussage gibt, darf der *Innervation* eine besondere Stelle im ganzen Werk Benjamins zuerkannt werden. Umso mehr ist der Hinweis auf andere Quellen unabdingbar, um den Begriff zu umschreiben.

Miriam Hansen weist in ihrem *Cinema and Experience*<sup>6</sup> auf die Möglichkeit hin, dass Benjamin den Terminus »Innervation« aus der frühen Hysterieforschung Freuds entnommen haben könnte.

Bei der Hysterie erfolgt die Unschädlichmachung der unverträglichen Vorstellung dadurch, daß deren *Erregungssumme ins Körperliche umgesetzt* wird, wofür ich den Namen der Konversion vorschlagen möchte. / [...] Das Ich hat damit erreicht, daß es widerspruchsfrei geworden ist, es hat sich aber dafür mit einem Erinnerungssymbol belastet, welches als unlösbare motorische Innervation oder als stets wiederkehrende halluzinatorische Sensation nach Art eines Parasiten im Bewußtsein haust.<sup>7</sup>

gibt es auch wichtige Gründe dafür, die anderen Fassungen aus den Auseinandersetzungen über diesen Kunstwerkaufsatz im allgemeinen nicht auszuschließen. Also berufe ich mich in meiner Arbeit gelegentlich auf die erste, dritte Fassung und gegebenenfalls auch auf das Notizen-Material, das Benjamin für diesen Aufsatz gehäuft hatte.

<sup>6</sup> University of California Press Berkeley Los Angeles London 2012

<sup>7</sup> DIE ABWEHR-NEUROPSYCHOSEN Versuch einer psychologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen. In SIGM. FREUD GESAMMELTE WERKE Band. I. F. a. M. 1952 S. 63. auch vgl. Freud, Sigmund: Notiz über den »Wunderblock«, in Studienausgabe Band III F. a. M. 2001 S. 369. Hier in diesem höchstinteressanten Vergleich des *Seelenapparates* mit einem Spielzeug-Medium handelt es sich um solche Innervationen, die zwischen dem ganzen Gedächtnis und dem Bewusstsein getauscht werden. Die Wahrnehmungen, um die es sich in diesem Aufsatz handelt, müssten in diesem Schemata einmal nach jenem geschickt werden, und erst danach könnten *einige* von ihnen in diesem auftauchen und sich je vorstellen. Unter der Innervation versteht Freud also hier sozusagen die Signale für den *Nebenschluss*, die mit der wahrzunehmenden Außenwelt nichts oder höchstens indirekt etwas zu tun haben.

Neben dem Verweis von Hansen auf Freuds Hysterieforschung gibt es noch andere Quellenkritiken. Nadine Werner macht in ihrem *Archäologie des Erinnerns Sigmund Freud in Walter Benjamin Berliner Kindheit* (Göttingen 2015), indem sie sich auf Sigrid Weigel (Entstellte Ähnlichkeit. F. a. M. 1997) beruft, darauf aufmerksam, dass Benjamin in seiner *Berliner Chronik* einmal den Terminus *bahnen* verwendet, was Benjamins Lektüre von Freuds *Entwurf einer Psychologie* andeuten sollte. Nach den beiden Forscherinnen habe Benjamin auch den Terminus »Innervation« in dieser Quelle gefunden. Zwar verwendet Freud in dem *Entwurf* die Innervation einigemal als ein fachspezifisches Stammwort. Aber dabei tritt sie meistens auch mit der eher motorischen Konnotation. Ich finde sie in der Hysterieforschung klarer umschrieben als in diesem *Entwurf*, deshalb beschränke ich mich diesmal in Bezug auf die Innervation auf diese Quelle. Mir scheint es jedoch unvermeidbar, auch über den Begriff *Bahnung* einige Bemerkungen anzustellen. Er taucht z.B. in *Jenseits* auf, aber in dem früheren *Entwurf einer Psychologie* (Aus den Anhängen der Psychoanalyse 1887 - 1902 F. a. M. 1975) scheint ihm ebenso eine besondere Rolle zuerkannt sein. Diese besondere Rolle ähnelt jedoch der oben erwähnten. Die Bahnung, die Freud für den Begriff *Kontaktschranke* und *Dauerspür* zum Einsatz bringt, bezeichnet, dass zwischen dem Bewusstsein und dem Gedächtnis einige neuronale Verbindungen entstehen, die vor den anderen privilegiert sind und deshalb leichter im Bewusstsein als bestimmte Vorstellungen aktualisiert werden. Da es mir um die Übung der Vorstellung geht, scheint diese Bahnung näherer Forschung wert. Aber man muss bemerken, dass Freud diesen Begriff im Grunde wegen der *Ökonomie* des Seelenapparates benutzt, also um die Lage des psychischen Mechanismus zu bezeichnen. Wegen der Ökonomie in dem Sinne, dass dieser dem Bewusstsein *möglichst wenige* Informationen (Erregungssumme) bereitstellt. Es ist gerade die gleiche Lage,

Bei frühem Freud geht es also bei der *Innervation* darum, dass die Signale von der zentralen Psyche an auf die motorischen Organe übermittelt werden. Hysterie bedeutet eine Lage des Nervensystems, bei der diese Signale durch falsche Kanäle laufen und mit den unerwarteten Bewegungen falsch verbunden werden. Sie ist sozusagen ein Fehlschlag des Ich-Zentrums, das den Körper beherrschen sollte. Obwohl Freud die Begrenztheit des bewussten Bereichs gegenüber dem Unbewussten in dem ganzen *Seelenapparat* feststellt, scheint er in dieser Aussage der traditionellen Vorstellung von *Kopf und Körper*, d.h. der Herrschaft des Menschen / Geistes (Intension) über Natur / Körper (Extension), verhaftet zu bleiben. Man kann sagen: Bei Freud ist es schließlich der Logos, der die Physis beherrschen sollte. Dagegen würde ein Marxist Benjamin sagen: Ohne Physis, kein Logos. Wenn der Geist seinen Willen durchführen soll, muss dieser doch zuerst von dem Bild, das in unserem Zeitalter von Technik und Medium, d.h. der neuen Physis abhängt, ernährt werden, um erst dann vom Wort leidlich erhalten zu bleiben.

Benjamin beschränkt dagegen die Innervation nicht darauf, die einseitig zentrifugale Signalübermittlung durch die Nerven zu bezeichnen.

Es ist die Aufgabe des Leiters, die kindlichen Signalen aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu erlösen und sie zur Exekutive an den Stoffen zu bringen. Das geschieht in den verschiedenen Sektionen. Wir wissen, daß — um von der Malerei allein zu sprechen — das Wesentliche auch in dieser kindlichen Betätigungsform die Geste ist. [...] der Maler [ist] [...] ein Mann, der mit der Hand da näher zusieht, wo das Auge erlahmt, der die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt. Schöpferische Innervation im exakten Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste.<sup>8</sup>

„[D]ie kindlichen Signalen aus dem gefährlichen Zauberreich der bloßen Phantasie zu erlösen“, damit ist gemeint, dass man die Innervation als Vorstellungsquelle von der zentralen Zensur des Geistes abhebt und dem kinästhetischen Stromkreis der sensorisch-motorischen Bewegung überlässt. *Die aufnehmende Innervation* und *die exekutive<sup>9</sup> Innervation* kommunizieren hier in den Kindern als

die Benjamin z.B. in *Einbahnstraße* als pathologische zu beschreiben versucht. Interesse und Ideologie ersparen uns die nach ihnen trivial geltenden Wahrnehmungen von Außenwelt und Situation, auf die er doch Wert legt. Aber wenn Benjamin in *Berliner Chronik* sagt, „Ob sich zuletzt Verbindungswege von einem dieser Systeme (die Benjamin *Urbekannschaften* nennt) zum andern bahnen, auch das hängt von den Verflechtungen unseres Lebenslaufs ab“ (VI S. 490.), scheint Bahnung / bahnen schon allzu von der freudschen Quelle abgelenkter Bedeutung zu sein, als dass ich in dieser Passage für mein Thema (eher perzeptiv als motorische) Innervation Relevantes finde.

<sup>8</sup> II. S. 766. PROGRAMM EINES PROLETARISCHEN KINDERTHEATERS

<sup>9</sup> Man möchte auf das Wort *exekutiv* aufmerksam machen und zwar in Bezug auf sein Gegenwort *legislativ*.

Medien. Hier geht es nicht mehr um die Bildung, die an Geist und Innerlichkeit appelliert, sondern um die beiderseitige Wechselbewegung von motorischen und perzeptiven Signalen<sup>10</sup> in der physischen Dimension. Wichtig ist der *exakte Zusammenhang* der Wahrnehmung und Bewegung. Dabei ist nicht der kindliche Geist »exekutiv«, sondern die Signale, die in der physischen Welt durch die sensorisch-motorischen Module der Kinder hindurchgehen. Die »Innervation« bezeichnet hier den Anschluss der Nerven aneinander (als Wahrnehmung und Bewegung) *und dadurch* an die Außenwelt.

Ich zitiere noch ein anderes Beispiel von der Innervation aus „*Die glückliche Hand*“:

Das unbewusste Wissen ist es, das, wenn er erfolgreich spielt, sich in Bewegungen umsetzt. Setzt es sich dagegen in das Bewußtsein um, so geht es für die Innervation verloren. Unser Mann wird zwar das Richtige »denken«, aber er wird falsch »handeln«.<sup>11</sup>

In dieser kleinen Erzählung von dem Hasardspiel tritt die Kritik an dem „Kopf“ deutlicher hervor. Sie weist auf die Lage hin, wo das mit Interessen beladene Bewusstsein die heile Wahrnehmung verhindert und diese an die falsche Bewegung verbindet. Man könnte hier eine Verwandtschaft mit der Hysterieforschung Freuds sehen. Bei dieser Erzählung soll *das unbewusste Wissen*, das bei Freud gerade die körperliche d.h. motorische Innervation gestört hat, die heilenden Innervationen abgeben.

Das Spiel [...] ist wirklich eine künstlich erzeugte Gefahr. Und Spielen eine gewissermaßen blasphemische Probe auf unsere Geistesgegenwart. Denn in der Gefahr verständigt der Körper sich mit den Dingen in der Tat über den Kopf hinweg. Wenn wir gerettet aufatmen erst legen wir uns zurecht, was wir eigentlich gemacht haben. Handelnd sind wir unserm Wissen vorausgewesen.<sup>12</sup>

Obwohl in dieser Passage jenes als *schöpferisch* bezeichnet scheint, sollte dieser Begriff eigentlich diesem gelten, in dem Sinne, dass die Originalität oder Singularität in der *Gesetzgebung* besteht, und dass die Exekutive nichts tun darf als *Ausführung dessen*, was gesetzt ist. Wenn die schöpferische Kraft in diesem Kindertheater erblickt werden soll, wird sie trotz des scheinbaren Kurzschlusses von exekutiv und schöpferisch bestehen, nicht so sehr in den innervierten Bewegungen der Kinder selber, sondern vielmehr in der *Konfiguration* (Gilles Deleuze würde *agencement* sagen), in die der Leiter, der Erwachsene die exekutiven Kinder und die Sektionen, in denen sie gelehrt werden, zusammensetzt. Dieser Unterschied von exekutiver Ausführung und schöpferischer Setzung und die Tatsache, dass alles im Voraus geordnet sein soll, löschen nicht das Moment des *Geschehens* aus. Es gibt noch eine andere Aufgabe des Leiters als die Anordnung der Kinder, ihrer Fertigkeiten und Bühnenausstattungen. Er muss der Ausführung beiwohnen. Er lauert auf *Wie* von der Ausführung.

<sup>10</sup> Über die Beiderseitigkeit (*two-way*) der Innervation Benjamins vgl. Hansen: Cinema and Experience. Es gibt schon Abhandlungen über die Innervation bei Benjamin, die sich auf dieser von Hansen hervorgehobenen Beiderseitigkeit basieren, wie Swalwell, Melanie: Movement and Kinesthetic Responsiveness: A Neglected Pleasure in The Pleasures of Computer Gaming: Essays on Cultural History, Theory and Aesthetics. hrsg. Swalwell und Jason Wilson Jefferson, North Carolina and London 2008.

<sup>11</sup> Benjamin G. S. B. IV S. 775.

<sup>12</sup> ebd. S. 776.

*Handelnd sind wir unserm Wissen vorausgewesen.* Das bezeichnet nicht einen bloßen Aktionismus. Diese *Handlung* bezeichnet die *Verständigung des Körpers mit den Dingen*. Mit dieser Verständigung verhält sich der Mensch der Außenwelt gegenüber nicht etwa als souveränes Subjekt, sondern versetzt er sich *passiv* in die Außen- d.h. *Dingwelt*. Das *Wissen* und *der Kopf*, über die hinweg gegangen werden soll, bezeichnen solches Denksystem, das nur in der homogen ausrichteten und gedachten gesellschaftlichen Lage gültig ist. „Das Spiel [...] ist wirklich eine künstlich erzeugte Gefahr.“ Diese im Spiel erzeugte Gefahr ist analog zu der wirklichen der damaligen Weimarer Republik: Der Mensch verliert die Verständigung mit der technischen und physischen Basis seiner Existenz, indem er sie mit den vorgedachten und nur noch ihm außer Frage stehenden Kategorien wie Menschlichkeit, Bildung, Freiheit und Leben überdeckt. Dieser Riss zwischen Überbau und Unterbau übersetzt sich hier in eine solche Krise fort, wo man desto mehr und weiter verliert, je mehr man die Lage auf seine eignen „Interessen“ bezieht. Solche Interessen, die das Bewusstsein dazu drängen, das Beste der Lage vor den Augen abzugewinnen, unterdrücken die genug innervierte Wahrnehmung dieser Lage.

Diese Passivität, durch die der Körper sich mit den Dingen verständigt, heißt *Geistesgegenwart*. Der Geist wird aus dem Zentrum des Kopfs auf die Oberfläche zwischen innen und außen hinausgewiesen. Auf die Fläche bzw. die Grenze, die das Wahrzunehmende und das Wahrnehmungsorgan gemein haben, und wo der Anschluss zwischen ihnen geschieht. Auf die Netzhaut der Augen, die der (die) Spieler(in) nur in dem entscheidenden Augenblick auftut. Auf die Handfläche, die die Karten zuteilt und auf die Nummer setzt.<sup>13</sup>

Zwar hat es sich in dem *Kindertheater* auch um die motorische Innervation gehandelt, also darum, dass die Kinder „die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand“ überführen. Aber dabei ist vorausgesetzt, dass die Kinder keine festen Interessen oder Ideologien im Kopf haben sollten. Jene *gefährliche Phantasie*, aus der die Signale gelöst werden sollen, ist jedoch auch eine seelische Instanz, die das Wahrzunehmende nach ihrer eigenen Form vorbearbeitet und damit die Innervation, die Benjamin meint, nicht unversehrt bleiben lässt. Daher muss der Begriff der *Schöpfung* folgendermaßen rekapituliert werden: Der Mensch schöpft etwas nicht aus seiner subjektiven Kreativität, die seinem Geist am innersten angehörig sei, sondern er wird durch die schöpferische Handlung zu einem Medium — ein *Endgerät* könnte man sagen —, wodurch die

<sup>13</sup> „Sie [die Marchesina] gab die Karten aus; aber kaum hatte sie die letzte sich zuteilt, als sie wieder in sich zusammensank. Die Bitte um eine weitere, mit der ihr Partner sein Spiel zu verbessern suchte, hörte sie bereits nicht mehr. Denn sie schlief. [...] Bedächtig deckte die Marchesina einen nach dem andern ihre points auf. ›Neuf à la banque, sagte der Croupier; sie hatte gewonnen. Doch das schien sie nur einzuschlafen.‘ ebd. S. 772. f. Es geht hier um eine *geistesgegenwärtige Abwechslung* von Schlaf oder Versunkenheit und Wachheit. Ein Motiv von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust ist der Rhythmus dieser *Schaltung von Geistes-gegenwart und -abwesenheit (Atrophie der Aufmerksamkeit)*. Die Beispiele sind unzählig. Z. B. vgl. Proust, Marcel : *Du côté de chez Swann*. Éditions Gallimard 2012 p. 72. et suivante

Außenwelt selber die Signalen austauscht und konvertiert. In dem *Kindertheater* ist dies wichtiger als die Betrachtung, die der Leiter an der Vorführung durch die Kinder anstellt. Mit der Anordnung der Kinder sieht er, wie die Signale auf- und miteinander folgen d.h. innerviert werden. Er soll es diesmal in Form der Wahrnehmung innervieren.

### 3. Einmal ist keinmal / Ein für allemal

#### Wiederholung und Einmaligkeit in dem technischen Wandel

Mit der Innervation ist der reflexartige Kreislauf zwischen der wahrzunehmenden Außenwelt und der Vorstellung, die dem Wahrnehmenden auftaucht, bezeichnet. Wichtig ist, dass die Signale darin wiederholte Male laufen. Darüber hinaus kann man sagen: Der Kreislauf von Innervation soll aber und abermals Konstruktion wiederholen. „Die Kunst der Urzeit hält, im Dienste der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. Und zwar wahrscheinlich als Ausübung magischer Prozeduren (das Schnitzen einer Ahnenfigur ist selbst eine magische Verrichtung), wie auch als Anweisung zu solchen (die Ahnenfigur macht eine rituelle Haltung vor), wie auch endlich als Gegenstände einer magischen Kontemplation (die Betrachtung der Ahnenfigur stärkt die Zauberkraft des Betrachtenden). Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst verschmolzen mit dem Ritual existiert. Diese Technik ist an der maschinellen gemessen natürlich rückständig. Aber nicht das ist für die dialektische Betrachtung das Wichtigste. Für sie kommt es auf den tendenziellen Unterschied zwischen jener Technik und der unsrigen an, der darin besteht, daß die erste Technik den Menschen so sehr, daß die zweite ihn so wenig als möglich einsetzt. Die technische Großtat der ersten Technik ist gewissermaßen das Menschenopfer, die der zweiten liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Bemannung brauchen. Das Ein für allemal gilt für die erste Technik (da geht es um die nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod). Das Einmal ist keinmal gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlchen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel.“<sup>14</sup> Im Ritual wird für die Dauer bündig organisiert, was man in seinem eignen Handeln tun soll, und als wessen Ausdruck man es tun soll, und was man in anderen Verfahren erkennen soll also wie man es wahrnehmen soll. Im Spiel wird dagegen dies alles aber und abermals organisiert.

Aber wenn man Benjamins Vergleich mit der *Gebetmühle* treu bleibt, könnten sich die

<sup>14</sup> Benjamin VII. S. 359

Verbindungen der Nerven in der Form der Innervation nur deshalb wiederholen, weil die möglichen Modi und Kanäle, durch die die Signale innerviert werden, im voraus im Gerät eingeschrieben sind. Die *Notierungen*, die in der ersten Technik magischer Praxis dienten, sind nun in dem Rad verborgen. *Sie müssen und dürfen nun weder gelesen noch gebetet.*

Die Natur, von der nun „Abstand zu nehmen“ gelte, ist eine solche, die z.B. noch außer demjenigen *Bestellt-Sein* steht, das Martin Heidegger in *Die Frage nach der Technik*<sup>15</sup> entwickelt. Bei der ersten Technik muss alles möglichst streng bestimmt sein, was *der Mensch der Natur* gegenüber tun soll, da er noch an der Grenze von Wissen und Unwissenheit steht. Diese rituelle Strenge beruht auf der Tat, die der Held (die Ahnen) an dieser Grenze gewagt hatte, um mit eigenem Leib das einmalige Beispiel zu geben. Die Grenze zwischen Menschenwelt und Natur rückt näher durch solche Taten. Diese können eine einzigartige Heldentat bleiben. Bei der zweiten Technik gibt es nicht mehr solche Einmalig- und Einzigartigkeit, die man bei dem Ritual als unersetzbare Muster nachahmen muss. Die Einmaligkeit gilt in der ersten Technik als das Prädikat dessen, was *beschworen* bzw. nachgeahmt werden soll, in der zweiten aber kommt nur noch das Einmal vor, in dem bestimmte Gerätschaften und Materiale, die nicht mehr beschworen sondern bestellt werden, zusammengesetzt werden, um das noch nie Dagewesene zu produzieren. Die einmalige Tat wird durch Exemplare ersetzt. Deshalb geht es bei der zweiten Technik darum, was man bei dem Spiel bzw. bei den wiederholten Kombinationen der Exemplare tun kann.

Wenn der Kreislauf zwischen Außenwelt und Vorstellung wirklich ein für allemal eindeutig konstruiert wäre, dann würde die Innervation „verloren“ sein. Denn Interesse und Ideologie (und sogar die festgelegte Art und Weise, etwas zu sagen und zu handeln) sind nichts anderes als solche starr gewordenen Wahrnehmungs- und Erinnerungsmodi, die die Vielfalt der Vorstellungen einschränken. „PHARUS-PLAN. Ich kenne eine, die geistesabwesend ist. Wo mir die Namen meiner Lieferanten, der Aufbewahrungsort von Dokumenten, Adressen meiner Freunde und Bekannten, die Stunde eines Rendezvous geläufig sind, da haben ihr politische Begriffe, Schlagworte der Partei, Bekenntnisformeln und Befehle sich festgesetzt. Sie lebt in einer Stadt der Parolen und wohnt in einem Quartier verschworener und verbrüderter Vokabeln, wo jedes Gräschen Farbe bekennt und jedes Wort

<sup>15</sup> Gesamtausgabe F. a. M. 1984 I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976 Band 7 Vorträge und Aufsätze S. 17. Berühmt ist von seinen Begriffen eigentlich *Gestell*. Diesmal nenne ich statt dessen das Moment Bestellen, um das *Zur-Verfügung-Gestellt-Sein* deutlicher hervorzuheben. „Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, hat den Charakter des Stellens im Sinne der Herausforderung. Diese geschieht dadurch, daß die in der Natur verborgene Energie aufgeschlossen, das Erschlossene umgeformt, das Umgeformte gespeichert, das Gespeicherte wieder verteilt und das Verteilte erneut umgeschaltet wird. Erschließen, umformen, speichern, verteilen, umschalten sind Weisen des Entbergens. [...] Welche Art von Unverborgenheit eignet nun dem, was durch das herausfordernde Stellen zustande kommt? Überall ist es bestellt, auf der Stelle zur Stelle zu stehen, und zwar zu stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen. Das so Bestellte hat seinen eigenen Stand. Wir nennen ihn den Bestand.“

ein Feldgeschrei zum Echo hat.“<sup>16</sup> Ob Benjamin diese Passage nach der wirklichen Persönlichkeit der Kommunistin Asja Laxis, der er das Werk *Einbahnstraße* gewidmet<sup>17</sup> ist, niedergelegt hat, geht meinen Aufsatz nichts an. Eindeutig ist aber die Beschreibung der *Geistesabwesenheit*: Geistesabwesend ist man, wenn man alles durch seine schon festgesetzte Überzeugung filtert.

In dem *Kunstwerk* entwirft Benjamin bekanntlich zwei Arten Stufen der Technik, die ich schon zitiert habe: Die erste Technik zielt auf die Naturbeherrschung durch den Menschen ab, der durch die Technik seine eignen Intention an der Natur durchsetzt. In der zweiten Technik dagegen sollen Mensch und Natur zusammenspielen.<sup>18</sup> Auf jener ersten technischen Stufe musste der Mensch die Welt und Gesellschaft homogen ausrichten, so dass er seine Interessen sicherer und sofort verwirklicht sehen sollte, was in der Zwischenkriegszeit einen Höhepunkt erreichte.

In der ersten Technik sollte das Einmal für allemal gelten, aber der Grund dafür ist nicht wie bei der *Gebetmühle*, dass alles vorbearbeitet sein soll. Vom Menschen ist die *symbolische* Teilnahme gefordert. Symbolisch in dem Sinne, dass der Mensch Sinn und Bedeutung je für seine Tat gewinnen kann, indem er in dem Zentrum der technischen Gerätschaft seinen eignen Leib setzt, der zwar mit den anderen unverwechselbar einzig ist aber durch diese Tat, *das Ritual* mit der Tradition verdoppelt wird. Die Einzigartigkeit der menschlichen Teilnahme an der Tat, die erst in der bestimmten Zeitvorstellung Tradition (einschließlich der Idee des Fortschritts) bestimmt wird, droht im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit unhaltbar zu werden.

In der zweiten Technik ist ein für allemal nicht die menschliche Teilnahme *hic et nunc* sondern ihre technische Voraussetzung, die hinter dem Spiel mit Mensch und Natur versteckt am Werk ist. Bei der ersten Technik konnte der Mensch solche Praxis betreiben, dass hauptsächlich sein eigener Leib zum Einsatz gebracht wird und die technische Gerätschaft nur die Rolle als seine Ausweitung spielt. Bei dieser Praxis wird die Rückkoppelung zwischen Leib und Gerät je im konkreten gegenwärtigen Kontext, der doch seinerseits als derjenige des Rituals und der Tradition bestimmt werden kann, eingerichtet. Die zweite Technik entkommt solcher Errichtung *hic et nunc*. Sie wird vor und fern von dem konkreten Kontext errichtet, und deshalb muss sich der Mensch diesmal nach ihrer Funktion ausrichten. Man möge den Begriff *User Interface* dieser Abhängigkeit des Menschen von der Technik gegenüberstellen, aber wenn zwischen Verbraucher und Medium ein echt-zeitiges und fließendes Rückkopplungsverhältnis illusioniert wird, sind nur die so unzählbaren, so fein detaillierten Programme als *Virtualität* am Werk, dass man sie je bei der konkreten Praxis und Übung nicht errichten kann. *User Interface* soll, wenn der Benutzer Mensch darin keine Unbequemlichkeit mehr zu sehen beginnt, eher als Inbegriff dessen gesehen werden, dass er selber bis zu un wahrnehmbar

<sup>16</sup> Benjamin, IV. S. 111.

<sup>17</sup> ebd. S. 83.

<sup>18</sup> Benjamin G. S. VII. S. 359.

minimalen Dimensionen in den Medienverbund eingepasst ist.<sup>19</sup> „Im Augenblick gnadenloser Unterwerfung unter Gesetze, deren Fälle wir sind, vergeht das Phantasma vom Menschen als Medienerfinder.“<sup>20</sup> Nur die Setzung ist singulär, die Ausführungen ihre individuellen Fälle. *GEBETMÜHLE*. Muss das *Einmal-ist-keinmal* der technischen Übung denn schließlich auf das *Ein-für-allemal* der technischen Errichtung zurückgeführt werden?

#### 4. Zerhackter Leib

##### Ausdifferenzierung der Kinematographie aus der *auratischen* Technik Photographie

Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstand der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.<sup>21</sup>

*Der Film ist das Medium für die menschliche Innervation. Das Kino ist der Raum, wo der Geist über den Kopf hinweg an der Oberfläche der Wahrnehmungsorgane gegenwärtig ist. Eben dies ist aber das Ergebnis der ungeheuren Vorarbeit durch die und mit der technische(n) Apparatur, die selber dadurch signalisiert werden sollte.* Warum diese fast widersprüchliche Forderung, in der geschalteten Vorstellung „den Schaltplan selber zu sehen“<sup>22</sup>, gestellt werden muss, zeige ich durch die nähere Beschreibung der technischen Lage selber, um die es geht.

Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem Auge allein zufielen. Da das Auge schneller erfaßt als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte. Wenn in der Lithographie virtuell die illustrierte Zeitung verborgen war, so in der Photographie der Tonfilm.<sup>23</sup>

Hier wird es deutlich, dass diejenige *Beiderseitigkeit* der Innervation, die bei dem Kindertheater hervorgehoben zu sein scheint, in dem *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* nicht mehr ohne

<sup>19</sup> „a porous interface between the organism and the world that would allow for a greater mobility and circulation of psychic energy.“ Hansen, Miriam : Benjamin's Ghosts : Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory. hrsg. Gerhard Richter Stanford California 2002 p. 53. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street p. 50. Was ich in diesem Artikel andeuten will, ist, dass dem Bereich des Filmes noch Problematiken vorstehen, die festgestellt werden sollen, bevor man ihm solche Porosität zuerkennt. Ob in dieser *circulation* wirklich Neues und Vielfältiges erscheint, oder sich nur die feinen, utilitaristischen Einschreibungen wiederholen, soll man zumindest nicht so frühzeitig entscheiden.

<sup>20</sup> Kittler, Friedrich: GRAMMOPHON FILM TYPEWRITER. Berlin 1986 S. 5. f.

<sup>21</sup> Benjamin G. S. B. I S. 444. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung.

<sup>22</sup> Kittler S. 5.

<sup>23</sup> Benjamin G. S. B. I S. 436.

Weiteres in Geltung bleibt. „[D]er Maler [ist] [...] ein Mann, der mit der Hand da näher zuseht, wo das Auge erlahmt, der die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt.“ Dagegen fallen die wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten „nunmehr dem Auge allein“ zu. Die Kamera durchschneidet den Mittelpunkt der beiderseitigen Innervation.

*In welchem Sinne ist in der Photographie der Tonfilm virtuell?* Die *motorische* Innervation der Hand, die im *Kindertheater* noch als Wahrnehmungsprinzip bezeichnet wurde, wird bei der photographischen Aufnahme großenteils gekündigt. Die Aufnahme fällt nunmehr allein dem Auge zu. Aber das heißt im Grunde nicht, dass die menschliche Wahrnehmungsinervation bei der Aufnahme der Realität souverän bleibt. *Dass der Prozess bildlicher Reproduktion mit dem Sprechen Schritt halten kann*, bedeutet, dass der Prozess dafür, der Welt die Bilder abzugewinnen, nun zu dem Strom der Zeit, der diese wahrzunehmende Welt immer dem Gedächtnis und Medium hatte entkommen lassen, in einem synchronisierten Verhältnis steht. Ton und Sprache, mit denen die Photographie Schritt halten soll, sind der *Inbegriff des Realen*, das immer allzu schnell verläuft, als dass die bisherigen Medien und Techniken es hätten speichern können.<sup>24</sup> *Mit dem Ton, der erst mit dem vom menschlichen Wahrnehmungs- und Gedächtnisvermögen unabhängig aufnehmenden Grammophon speicherbar wurde, in der visuellen Dimension Schritt zu halten heißt, die physische Realität ganz mechanisch mit der Momentaufnahme in unzählige Fragmente zu zerhacken.* „Hier greift die Kamera mit ihren vielen Hilfsmitteln – ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“<sup>25</sup> Benjamin ist aufmerksam auf die „Hilfsmittel“ der Kamera, aber *das Optisch-Unbewusste* gilt im Grunde der Momentaufnahme. *In der Aufnahmezeit ist die Kamera sogar über unsere Innervation hinweg am Werk.* Was wir mit der Kamera erfahren sollen, heißt eben darum *optisch-unbewusst*, weil zwischen der Aufnahme und ihrer Wahrnehmung eine Zeitlücke besteht.

„Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den früheren Photographien die Aura zum letzten Mal.“<sup>26</sup> Obwohl die Momentaufnahme viel schneller und genauer Bilder aufnimmt als die menschliche Wahrnehmung, ist diese *Flüchtigkeit* des Menschengesichts doch kein Gegenstand vom Film : Die früheren Photographien, die Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* behandelt hatte, beruhten auf dem *Daguerreotyp*, wegen dessen Belichtungszeit das Modell einige Minuten oder Augenblicke lang eine Pose halten musste, die mit der Intention des Aufnehmenden noch genug im Verhältnis steht. Wegen dieser Haltung hatten die Bilder nicht so viel *Optisch-Unbewusstes* wie bei der Momentaufnahme gezeigt. Die Aura ist das Zeichen dafür, dass in diesem

<sup>24</sup> Kittler S. 37. – das Kapitel: Grammophon. Was die Medienwissenschaft betrifft, ist das Sprechen kein *symbolisches* Problem, dessen Bereich doch die Schrift ist.

<sup>25</sup> Benjamin, G. S. II. S. 371. *Kleine Geschichte der Photographie*.

<sup>26</sup> ebd. S. 445.

neuen Medium Photographie noch ein symbolisches Verhältnis des Ausdrucks übriggeblieben war. Der Leib hatte noch knapp als solches Subjekt gelten können, das dem *hic et nunc* Anwesenden (Aufnehmenden) seinen Ausdruck gelten lassen kann.<sup>27</sup> „Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu sehen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesehnet hat [...]“<sup>28</sup> Dieses *winzige Fünkchen Zufall*, und dieses *Hier und Jetzt* konnte es doch nur darum gehen, weil der subjektive Ausdruckscharakter im Modell noch sie als den *Hintergrund* bestimmte, aus dem er hervortreten sollte. Dass im Zeitraum nach der Aufnahme mehr und mehr Fremdes, was solchem Ausdruckscharakter nicht mehr komplementär dienlich geworden ist, dem Betrachtenden vorkommt, dieses Hervortreten von der Differenz zwischen dem Gemeinten und dem Gespeicherten heißt Aura.

„[D]as lange Stillhalten des Modells[...] Da Verfahren selbst veranlasste die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahme wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entscheidenden Kontrast zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme, die jener veränderten Umwelt entspricht [...]“<sup>29</sup> Vor der Momentaufnahme, die die kleinste Einheit des Film ist, ist solches „Menschengesicht,“ das sich trotz und neben allem Zufälligen ausdrückt, verpflichtet. „Geringere Lichtempfindlichkeit der frühen Platten machte eine lange Belichtung im Freien erforderlich. Diese wiederum ließ es wünschenswert scheinen, den Aufzunehmenden in möglichster Abgeschiedenheit an einem Orte unterzubringen, wo ruhiger Sammlung nichts im Wege stand.“<sup>30</sup> In dieser künstlichen *Sammlung* bestand nur noch für

<sup>27</sup> Ute Holl beschreibt einen Fall von diesem symbolischen Verhältnis zwischen Aufnehmendem und zu Aufnehmendem. Im *Salpêtrière*, in dem Charcot seine Theorie der Hysterie betrieb, wurden die Kranken früher noch solcher Ausnahmetechnik unterzogen, mit der der Aufnehmende je vor ihnen die Apparatur einstellen musste. Die Theorie Charcots beruhte darauf, dass die Symptome sich reproduzierbar zeigten. Der Aufnehmende sollte die Modelle als Kranke vergegenständlichen, die Modelle litt darunter, dass sie so aufgenommen wurden, was vor der Apparatur die Symptome selber veranlasste. Es gab sogar ein Bild, dass die Kranken als ihr Muster zu imitieren schienen. Erst die Aufnahmetechnik von Albert Londe, die versteckt ohne bewusste Teilnahme der Kranken Bilder augenblicklich aufeinander machen konnte, beendete diese Rückkopplungsschleife. „Darum sind wohl auch 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 so lebendig und wahrhaft wirkte wie die Natur selbst.« Man hat von der Kamera Hills gesagt, daß sie diskrete Zurückhaltung wahre. Seine Modelle ihrerseits sind aber nicht weniger reserviert; sie behielten eine gewisse Scheu vor dem Apparat [...]“ (Benjamin, G. S. II. S. 372.) Charcotsche „wissenschaftliche Reproduzierbarkeit“ der hysterischen Symptome war deren technische *Reproduzierbarkeit*, die die Anwesenheit von Apparat und Aufnehmendem selber den Kranken abgewonnen hatte. Das subjektiv unerwünschte *aber deshalb objektiv reale* Symptom wurde systematisch veranlasst zu erscheinen, indem das Modell sich als Aufnahmeobjekt verleugnete. vgl. Holl, Ute: *Kino, Trance & Kybernetik*. Berlin 2002 S. 165.

<sup>28</sup> Benjamin G. S. II. S. 371.

<sup>29</sup> ebd. S. 373.

<sup>30</sup> ebd.

wenige Minuten oder Sekunden ein Verhältnis, in dem zwischen dem Aufzunehmenden und dem Aufnehmenden als zwei Leibern *hic et nunc* die Innervation geschieht. Obwohl beide der Gerätschaft den Endeffekt überlassen mussten, konnte diese Aufnahme eine besondere Raum und Zeit ausmachen, wo *Wahrnehmung* und *Bewegung* miteinander in einem sofortigen Rückkopplungsverhältnis stehen. In solcher Aufnahme war ein Rudiment des *Rituals* übriggeblieben und in dem Sinne gehörte die frühe Photographie noch knapp der *ersten Technik*. Als die Aura drückte sich der Widerstand aus, den das Objekt Mensch gegen das Subjekt der Naturbeherrschung Mensch-Apparatur geleistet hatte. In solchem Verfahren konnte sich der Mensch gegenüber der Gerätschaft noch als Opfer vorstellen. Es produzierte mit der ersten Technik die noch privilegierten und symbolischen Bilder (manche waren noch Unikate), die die Spuren von dem einmaligen Widerstand des Natur-Objekts als Zufälle und winzige Physiognomien, die nur noch *dem Kopf entschlüpfend* aber nicht gänzlich *darüber hinweg* innerviert wurden, speichern.

Nehmen wir noch von einem Autor, der Zeitgenosse Benjamins war und trotz ihrer thematischen Gemeinsamkeit nie auf ihn stieß, ein Beispiel für solche unreproduzierbare Einmaligkeit des Innervationsverkehrs und Voraussetzung von „Aura“: Ernst Jünger *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt* (1932). Gegenüber dem „Lichtspiel“, das „eine Repräsentation des Typus“ werfe; „Zum Theater gehört nicht nur das Stück, nicht nur der Schauspieler; es gehört zu ihm die Lebensluft, die von Straßen und Plätzen, aus Höfen und Haushaltungen hereindringt und die Flammen der Kerzen in den Lüstern erzittern läßt. Es gehört zu ihm der absolute Fürst, dessen sichtbare Gegenwart den Mittelpunkt bildet, der die innere Einheit des Vorganges garantiert.“<sup>31</sup> Der Fürst, dessen Gegenwart im Theater den Mittelpunkt abgibt, ist hier der Inbegriff der Vorstellungseinmaligkeit, die doch in einem Zeitraum namens Tradition eingeschrieben werden soll. Erst unter einer Herrschaft, die eine gewisse Zeitlang unabhängig von ökonomischen und praktischen Sachen in der Macht bleibt, können Darsteller und Bühnenausstattungen *in einer Koordination organisiert bleiben* und damit an der Tradition teilnehmen. Erst solche organisierte Intention zur Wiederholung, die sich doch niemals als tatsächliche, genaue Wiederholung wie im Film verwirklichen kann, verklärt alle Zufälle zu dieser auratischen *Lebensluft*, indem sie mit ihnen auseinandersetzt. Bloß physische und physikalische Zufälle, die einfach so geschehen, tragen noch lange nicht zur Entstehung der Aura bei. Diese entsteht, wenn der Zuschauer trotz seiner Intention zur Wiedererkennung von Text und Tradition in der Vorführung durch die Innervationen der Darsteller etwas, das davon abweicht, selber innerviert. „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>32</sup> Das Theater gab solches „Gespinnst von Raum und Zeit“ ab, in dem Darsteller und Zuschauer an einer Tradition teilnahmen, und von wo aus sie die Einmaligkeit ihrer eignen

<sup>31</sup> Sämtliche Werke B. X. Stuttgart 2015 S. 134f.

<sup>32</sup> Benjamin G. S. B. II. S. 378.



Anwesenheit und Innervationen im Vergleich zu dieser Tradition erkennen konnten. Jene „Ferne, die so nah sein kann,“ ergeben diese Anwesenheit und Innervationen, die in dieser Tradition nicht aufgehen konnten und an ihr als Ephemeres vorbeigegangen.

Dies alles in dem *Daguerreotyp* und dem Theater zeugt davon, dass die Innervationen in der Einmaligkeit von Raum und Zeit zusammengehalten waren. Wenn die Aura in unserer *technischen* Zeit schon verfallen ist, so ist dieser Zusammenhalt auch zerstört. Wo alles abgebildet, damit gleichzeitig gespeichert und schließlich *wiedergegeben*<sup>33</sup> werden kann, verschwindet diese Auseinandersetzung von Zufälligem und Intendiertem.

*Wenn wir in den Abbildern, die im Film schneller als Augenblick aufeinander folgen, diesmal die Menschen sich gänzlich in ihrem Natur und Leben ausdrücken beliebig wiederholte Male zu sehen glauben, so ist nur der Widerstand d.h. der Riss zwischen der Intention und dem durch sie Erzeugten verschwunden, der in der ersten Technik für einmalige Praxis bürgte. Die Körper richten sich nun über den hic et nunc Aufnehmenden / Zuschauenden hinweg direkt auf die Gerätschaft. Verschwunden ist auch doch der hic et nunc Wahrnehmende. Indem die wahrzunehmenden Leiber durch die Gerätschaft zu 24 reproduzierbaren Körperfragmenten zerstückelt werden, verschiebt sich von diesem hic et nunc jene Oberfläche, wo der Geist sich mit diesen durch die Wahrnehmung verständigen sollte. Die Gerätschaft trennt deutlich zwei Oberflächen auseinander: die der motorische Innervationen und die der perzeptiven.*

##### 5. Zusammengesetzter Körper vor dem zerstreuten Geist

###### Entseelung des Körpers und seine Wiederverlebendigung an der perzeptiven Oberfläche

„Seine einzigartige Bedeutung besteht darin, daß er den Menschen seinem Gestus – also seiner leiblichen wie geistigen Haltung – nach in den Film einmontiert. Das ist das Neue an Chaplins Gestus: er zerfällt die menschliche Ausdrucksbewegung in eine Folge kleinster Innervationen. Jede einzelne seiner Bewegungen setzt sich aus einer Folge abgehackter Bewegungsteilchen zusammen.“<sup>34</sup> Diese „abgehackten Bewegungsteilchen“ bedeuten nicht nur, dass Chaplin mit eigenem Leib winzige Bewegungen vor der Kamera machte. Es ist wohl bekannt, dass er sich auf der Bühne hatte nicht

<sup>33</sup> Diese *Wiedergabe* muss am schärfsten von der *Repräsentation* unterschieden werden. Dass nur wenige privilegierte Merkmale (*points remarquables*) d. h. Symbole genügen sollen, um alle Phänomene zu beschreiben. Diese durch die geschichtliche Lage von Technik und Medien bestimmte Idee heißt *repräsentativ*. Die traditionelle Übung und Herstellung bei Malerei und Theater beruhte auch auf wenigen repräsentativen Posen und Gesten. Bei solcher Kunst kommt das *Materiale* als Zufälliges je in singularer Weise auf die repräsentative Form zu. Im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit ist dagegen die Art und Weise, wie Materie und Zufall sich mit der Form verhalten, selber im voraus bestimmbar und bearbeitbar. vgl. La voix de Gilles Deleuze en ligne [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=36](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=36)

<sup>34</sup> Benjamin G. S. B. I. S. 1040. (Material zu dem *Kunstwerk*)

herausheben können. Die unheimlich schnellen, komischen Bewegungen vom frühen Chaplin sind das Ergebnis einer technischen Prozedur. Bei der Aufnahme drehte man das Band mit geringer Geschwindigkeit, um es bei der *Wiedergabe* in *normaler* Geschwindigkeit zu drehen: Zeitraffer. Die anschauliche Performance gehört nicht mehr einem selbständigen Individuum, das, wie der Darsteller mit den symbolisch und nach dem konkreten Kontext bestimmten Gebärden auf der Bühne, an sich schon einschlägiger Innervationen fähig ist. Die „kleinsten Innervationen,“ die Chaplin vor der Kamera macht, sind nichts anderes als winzige Zuckungen eines Körpers, die als solche unverständlich sein sollten. Diese Folge der kleinsten Innervationen müssen nur auf den Montageprozess warten, um einen lebendigen Darsteller zusammenzusetzen.

Kunst und Können von einem Filmdarsteller besteht darin, sich der Kamera und dem Schnittprozess hinter ihr zu assimilieren, dessen Ergebnis die Zuschauer, die *noch für ihn als einen sich hic et nunc darstellenden Leib abwesend sind*, im entfernten Kino als die Qualität wahrnehmen werden. Im Theater geschieht die Synthesis sofort, indem die Bewegungen *im gleichen* Zeit und Raum zwischen Darsteller und Publikum innerviert werden. Die kleinsten Innervationen strahlen bei der Aufnahme dagegen für eine verschobene Synthesis aus. „Gewöhnen kann sich aber auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wie weit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind.“<sup>35</sup> Diese Aufgaben der Apperzeption (Synthesis) wirken nicht nur auf die Wahrnehmung, sondern auch auf die Bewegung. Alles das, was schließlich synthetisiert werden soll, muss zuerst den Prozess der Zerstreung bestehen. *Zerstreut wird nicht nur die Aufmerksamkeit, sondern auch die Bewegung. Gewöhnen muss man sich bei der Bewegung auf die Zerstreung.*

Der Auftritt des Films musste für die Darsteller eine Krise bedeuten nicht nur wegen der Konkurrenz unter Kunstgenre, sondern auch in dem Sinne, dass sie das *Imaginäre*<sup>36</sup>, das sie vom Alltag bis auf die Bühne mitschleppen konnten, bei der Aufnahme zu verlernen gezwungen wurden. Die *Gestalt*, die ein Darsteller sich etwa auf dem Spiegel gespiegelt zu sehen und durch die Kinästhesie

<sup>35</sup> Benjamin G. S. B. I. S. 466.

<sup>36</sup> „[...] die unversehrte Form des Körpers, durch die das Subjekt trotz seiner tatsächlich unreifen Kraft in eine illusionäre Reife übergeht, wird ihm gegeben nur als Gestalt d.h. in einem Außen, wo die Form zwar mehr bildend als gebildet wirkt. Aber gerade in diesem Außen kommt es ihm vor, als ob sie in einem Statuerelief erstarre und sich in einer Symmetrie umkehre, was alles gegen die Lebhaftigkeit der Bewegungen läuft, mit der das Subjekt diese Form zu beleben glaubt.“ (Lacan, Jaques : *Écrits I. Éditions du Seuil 199 p. 94.* „[...] la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme Gestalt, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de statue qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer.“) In einer *natürlichen* d.h. vor-technischen Lage erhält sich solches imaginäres Bild des Leibes mehr oder weniger unabhängig von dem Zusammenhang, den dieser Leib in der rein physischen Realität funktionieren lässt.

bei der Übung zu entwickeln und festzuhalten glaubt, und anderswo mit Meinung und Bewunderung von anderen Leuten (d.h. mit dem *Symbolischen* im Sinne von privilegierten Merkmalen) als seine wirkliche beurteilen kann, wird durch den kinematographischen Produktionsprozess unhaltbar. Die körperlichen Innervationen wurden durch die Erfindung der Kinematographie *einmal* von dieser dem Subjekt imaginär gegebenen Gestalt befreit. „Der vor dem Kunstwerk sich sammelnde versenkt sich darin; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt.“<sup>37</sup> Wie die alltägliche Formel sagt, *fühlt sich der Darsteller in die Rolle ein*. Im Theater versenken sich nicht nur die Zuschauer in die Aufführung, sondern auch die Darsteller je in eine Gestalt. Im Theater geschieht die Synthese, indem diese Gestalt des Darstellers dem anwesenden Publikum begegnet, um den Innervationen *an Ort und Stelle* die Bedeutung zu geben. Bei der filmischen Aufnahme wird diese Gestalt in kleinste Innervationen zerstreut, die ihrerseits auf spätere Gelegenheit warten müssen, um wieder eine auszumachen. Dabei dürfen sich die Darsteller nicht selbstvergessend in die Rolle versenken. Sie müssen und manchmal dürfen sie nicht wissen, was sie machen. Sie dürfen nicht *im Voraus* ihren eignen Innervationen eine Bedeutung verleihen. Ihre Leiber und die Innervationen, die von diesen gegeben werden, *allegorisieren*<sup>38</sup> sich vor der Kamera.

Sind diese *Zusammenhänge des Lebens*, aus denen der Leib ausgesondert werden soll, etwas anderes als die *Aura*, jene *Lebensluft*, die erst durch die Auseinandersetzung und Mitarbeit von Intention und Zufall entsteht? Diese Intention war gerichtet auf die *Sinnggebung an Ort und Stelle*, die unter der Dachorganisation der Tradition stattfinden kann. Dagegen verweigert die *allegorische Intention* Sinn und Bedeutung den Phänomenen *hic et nunc*. Diese dürfen nicht schon von Sinn und Bedeutung erfüllt sein, während sie geschehen. Die allegorische Intention muss das Lebendige als Leiche speichern. Sie konnte sich erst mit der Gerätschaft vollkommen verwirklichen, die die Phänomene *unabhängig von der menschlichen Intention überhaupt* bzw. diskret speichert. Man kann nicht wählen, welche Momente in einer Sekunde abgebildet werden sollen.<sup>39</sup>

„Im Vergleich zum Anorganischen ist die Werkzeug-Qualität des Organischen gänzlich eingeschränkt. Es hat weniger Disponibilität.“<sup>40</sup> Die Filmdarsteller müssen die Einheit ihres Leibes und ihrer Innervationen d.h. ihren organischen Charakter opfern, um sie in die *anderen* Zusammenhänge einzufügen. Erst zerstreut können die menschlichen Innervationen der Produktionsverhältnisse teilhaftig werden, in denen alle Elemente und Stoffe disponibel zur Produktion sind. Die Montage, *Schnitt und Ankleben*, die der kleinste Operator bei der Filmproduktion ist, beruht auf der

<sup>37</sup> Benjamin G. S. B. I S. 465.

<sup>38</sup> „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich.“ Benjamin G. S. I S. 666. Zentralpark

<sup>39</sup> Das Optisch-Unbewusste beruht auch auf dem Prinzip von *Nicht-Wählen* wie bei der Psychoanalyse. Über dieses vgl. Lacan : *Écrits* I. p. 80. et suivante

<sup>40</sup> Benjamin G. S. I S. 675.

*Disponibilität* der Abbilder. Die lebendigen Phänomene werden durch die Kamera zu 24 Bildern pro Sekunde zerstückelt, die ihrerseits reproduziert werden. Sie geben solche unzähligen und identischen Exemplare ab, auf die Versuche und Arbeiten eingreifen dürfen. Diese wiederholen sich, bis ein Modell daraus entsteht, das seinerseits auch reproduziert wird. Erst das so entstandene Modell, in dem die zerstreuten Leiber und Innervationen *zu einer neuen Bewegung wieder zusammengefügt* sind, schaut man im Kino an, und erkennt ihm Sinn und Bedeutung zu.

Ist der Zuschauer beim Filmsehen in solcher Weise zerstreut wie Benjamin angedeutet hat? Was heißt diese *Zerstreuung* beim Sehen überhaupt? Im Vergleich zum Lesen könnte man sagen: Im Kino apperzipiert man den Gegenstand ohne geistige Konzentration. Während man beim Lesen sein Gedächtnis und seine Einbildungskraft *bewusst und subjektiv* mobilisieren muss, ist man im Kino in einen Traumzustand<sup>41</sup> geraten, wo alles ihm *von sich aus* vorzukommen scheint. Aber auch im mit lebendigen Figuren erfüllten Theater ist dieser *Traumzustand* schwer produzierbar, auch wenn auf der Bühne nicht solche sinnvollen Zeilen, die nach der subjektiven Teilnahme mit Einbildungskraft und Bildung verlangen, gesprochen werden sondern mit je einschlägigen Gesten pantomimisch gespielt wird.

„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 für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu sehen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesehnet hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“<sup>42</sup> Obwohl Benjamin mit dieser Aussage die Photographie überhaupt von der traditionellen Bildkunst scharf zu unterscheiden glaubt, scheinen noch *alte Kategorien* genug da zu verbleiben. *Man vertieft sich in ein Bild*. Im Filmsehen gibt es keine Möglichkeit überhaupt zu solcher Vertiefung und Versenkung, die man noch in einem Blatt der Photographie besonders der *daguerreotypischen* finden konnte. Vor der allzu geschwinden Aufeinanderfolge der 24 Abbilder pro Sekunde erhascht man kein Bild, das einzig und allein und deshalb vor anderen privilegiert sei, *tief betrachtet* zu werden. *Das winzige Fünkchen*, das zu sehen

<sup>41</sup> Was hier der Traumzustand bezeichnet, ist nicht etwa eine solcher Gemütszustand, in dem man sich leicht faszinieren lässt. Wenn man im Kino die Einsicht davon hat, wie der Mensch so allgemeine und alltägliche Bewegungen ausführt, ist es schon das Resultat dessen, dass die Nerven in treffender Weise gereizt bleiben. Der Geist, der sich begeistern oder sogar langweilen kann, kommt erst nach dieser reinen Erfahrung, in der er noch abgewandt ist. Deshalb schreibe ich einfach *man* oder *den Zuschauer*. Es geht nicht um die konkreten Eindrücke, die man vor einem Film *persönlich* haben kann. Nerven sind unpersönlich.

<sup>42</sup> Benjamin G. S. B. II S. 371.

die heimliche Sehnsucht des Betrachters (oder des *Sammlers*) sei, ist zwar noch keineswegs verschwunden, wird doch *unterdrückt*. Die einzelnen Zufälligen, die in den Abbildern trotz aller Bearbeitung gespeichert bleiben, sind *aus kinematographischen Gründen überhaupt* bestimmt, sich zu verbergen zugunsten der gegenständlichen Wahrnehmung oder *des subjektiven Eindrucks der Zuschauer, dass sie wohl etwas gesehen hätten*.

„Filmische Wahrnehmung ist prinzipiell illusionär, und technische Manipulationen werden nicht als solche gesehen, sondern nur in ihrer ästhetischen Wirkung. Zeitlupe und Zeitraffer nehmen als Ausdruck eines Bewegungszusammenhangs bestimmte emotionale Werte an und sind nicht einfach deren verlangsamte oder beschleunigte Variante.“<sup>43</sup> *Eine andere illusionäre Gestalt als diejenige, auf die bei der Aufnahme verzichtet werden musste, kommt den zerstreuten motorischen Innervationen zu, indem diese derjenigen unserer Nerven im von dem Tatort räumlich und zeitlich entfernten Kino begegnen. Jetzt ist von jener Innervation bei der Wahrnehmung noch einmal die Rede und wir sind jetzt auf der anderen Oberfläche, die durch Gerätschaft und Medium von derjenigen der motorischen Innervation getrennt ist, aber es ist diesmal nicht so, dass das geistesgegenwärtige Individuum der konkreten Lage, wie ich es bisher beschrieben habe, gelassen ins Auge sehe. Nur unser subjektives Bewusstsein weiß nicht, sich von der Bilderfolge zu sammeln, und kann so zerstreut bleiben. Diese Zerstreung schließt aber es nicht aus, dass irgendwo eine andere Konzentration stattfindet. Wir innervieren die Bilder zwar tatsächlich zerstreut auf der perzeptiven Oberfläche der Netzhaut, aber diese perzeptiven Innervationen werden hinter dieser Oberfläche zu einem Bewegungsbild gesammelt. Bei dem Bewegungssehen im Kino entsprechen der Vielheit der Bilder, die auf der perzeptiven Oberfläche ankommen, Einheit und Klarheit des Gegenstandes d.h. dessen, was da in einer Einstellung passiert.*

Die 24 Bilder per Sekunde verhalten sich zueinander nicht wie die diejenigen, die man nebeneinander legt oder nach Belieben nacheinander betrachtet. Das Bewegungssehen im Kino ist kein Ergebnis der einfach quantitativen Summe der einzelnen Bilder.

## 6. Propriozeption in der Medien- / Außen- Welt

### Ein Schema zum Schluss

„Je genauer die Wahrnehmung im Subjektiven experimentell untersucht wurde, desto objektiver erschienen optische Phänomene, die gar keinen Gegenstand hatten.“<sup>44</sup> Ute Holl zitiert in ihrem Kinobuch Aussagen nicht nur aus den rein technisch und direkt auf die Kinematographie bezogenen Fachbüchern, sondern auch aus den Gebieten wie Kybernetik, Physio-Psychologie, Neurologie,

<sup>43</sup> Holl S. 71.

<sup>44</sup> Holl S. 39.

Psychoanalyse und Gestalttheorie Wissenschaftler wie Norbert Wiener, Wilhelm Wundt, Herman Helmholtz, Vladimir Bechterev, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Rudolf Arnheim, Hugo Münsterberg und Max Wertheimer, um die *Konstruierbarkeit* von Erfahrung und Erlebnis zu detaillieren, also um zu zeigen, wie Wahrnehmung und Erkenntnis im Kino / durch die kinematographischen Manipulationen gemacht werden. Eine der wichtigsten Tatsachen, die sie dabei darlegt, ist die *Trennbarkeit von dem apperzeptiven Eindruck und den einzelnen Objekten*. „Max Wertheimer hatte die ersten komplexen Versuche zum Bewegungssehen 1915 veröffentlicht und gezeigt, daß dieses eine selbständige und unmittelbare Erfahrung wie das Helligkeits- oder Farbsehen ist. Er berichtet über eines seiner Experimente mit Scheinbewegungen, in denen er das reine Bewegungssehen testen wollte, und beschreibt die psychotische Reaktion einer Versuchsperson, die das, was sie sah, als »Hinüber« bezeichnete, obwohl sie gleichzeitig sah, daß nichts sich hinüberbewegte. » Der exakte Tastbestand ist so: das Hinüber, die eindringliche Bewegung von a nach b ist klar und deutlich, kräftig da und völlig kontinuierlich, dabei geht dort nichts von weißem hinüber und es geht nicht der Streifen hinüber.“<sup>45</sup>

„Weil die Flügelblende, während das Malteserkreuz die Einzelbilder intermittierend transportiert, den Projektionsstrahl im entsprechenden Rhythmus stroboskopiert, sitzen Kinozuschauer fast die Hälfte der Projektionszeit im Dunkeln, während ihre Sehnerven im Takt dieser Mechanik gereizt werden.“<sup>46</sup> *Die 24 Bilder werden niemals als solche apperzipiert, denn wie können wir nur d a s L i c h t - B i l d sehen und nicht einmal das Dunkel, das auch 24 Male in einer Sekunde dazwischen kommt?*

Alles das bedeutet; dem konkreten Bewegungssehen, das wir im Film Erfahrung nennen, geht eine abstrakte Erregung vorher. Diese Erregung ist eine Selbst-Erfahrung, die unsere Nerven über sich selbst machen, wenn sie beim Filmsehen mit Malteserkreuz und Flügelbände im selben Rhythmus mitlaufen. Wir erfahren zuerst die Intensität oder Frequenz selber, mit der die Innervation in unserem Nervensystem geladen wird, bevor den einzelnen Inhalten, die diese als Botschaft uns (unserem Bewusstsein?) übermitteln soll.<sup>47</sup> „Der Laut der Formeln ist ein Kanon dieser Atmung.“ Die Atmung

<sup>45</sup> ebd. und das Zitat dabei Wertheimer, Max: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Darmstadt 1967 S. 65.

<sup>46</sup> Holl S. 37.

<sup>47</sup> Wenn wir beim Lesen solchen Eindruck des *wahren Lebens* haben, so ist es auch wegen einer solchen Intensität, die *propriozeptiv* produziert wird. „Die Leistung des Romanciers bestand darin, daran zu denken, die unserer Seele undurchdringlichen Teile zu ersetzen durch eine homogene Quantität immaterieller Teile d.h. diejenige, die unsere Seele assimilieren kann. [...] er löst in uns während einer Stunde alle die möglichen Glücke und Unglücke aus, um von denen einige kennenzulernen, müssen wir im Leben Jahre brauchen würden, und deren intensivste sich uns deswegen nie offenbare würden, weil die Langsamkeit, mit der sie sich ereignen, uns der Wahrnehmung davon beraubt. [...] wir kennen das [Leben] nur beim Lesen, mithilfe der Einbildungskraft kennen : in der Wirklichkeit verändert sich [unser Herz] so langsam, wie sich gewisse Naturphänomene ereignen, dass, wenn wir seine verschiedenen Zustände einen nach dem anderen feststellen, wir die Veränderung selber diesmal nicht mehr zu empfinden bekämen.“ (Proust p. 151. „Le travail du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. [...] il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles

bzw. der Kreislauf zwischen Innerem und Äußerem läuft nach dem Rhythmus des Projektors, der schon im Aufnahmestadium virtuell ist, indem die Kamera „mit dem Sprechen Schritt hält“. Laut und Ton sind an sich *zählbare* und *diskrete* Frequenzfolgen, denen sich die Bilder nähern, indem sie selber diskret nacheinander folgen.

Dass die Innervation auch den Verzweigungsprozess der Nerven durch den Leib bezeichnete, scheint zu erlauben, zu sagen: *Wenn wir den Film innervieren, sind unsere Nerven durch die Gerätschaft angezogen und darin verwickelt.* Unsere Nerven scheinen, nicht nur auf und diesseits der perzeptiven Oberfläche Netzhaut zu funktionieren, sondern sich durch diese hinüber nach der Außenwelt zu strecken. Wenn „der Körper (Nerven) sich mit den Dingen (Außenwelt) in der Tat verständigen“ soll, so sind diese Dinge, mit denen verständigt werden soll, nicht etwa die Natur oder „die Sachen selbst“, sondern zuerst Medium und Gerätschaft. Diese sind aber vielleicht keine Ausweitung<sup>48</sup> des unseren Körpers mehr.

---

dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception[...] nous ne la [vie] connaissons que dans la lecture, en imagination : dans la réalité il [notre cœur] change, comme certains phénomènes de la nature se produisent, assez lentement pour que, si nous pouvons constater successivement chacun de ses états différents, en revanche, la sensation même du changement nous soit épargnée.“) Also wichtig sind die *Homogenität*, in der unser geistiger Zustand die Gegenstände auf das ihm Fassbare zurückfährt, und die Intensität bzw. die Geschwindigkeit des Erlebens. Die einzelnen Erlebnisse, denen wir möglicherweise im wirklichen Leben begegnen können, müssen doch intensiv in einem bestimmten, künstlich zusammengezogenen Zeitraum des Lesens erlebt werden, um erst damit den Eindruck des Erlebens überhaupt zu erwecken. Für unsere Apperzeption ist auch assimilierbarer die Einheit einer Bewegung, die durch die hohe Geschwindigkeit des Vorführungsapparates erzeugt wird, als die einzelnen Momente, die diese Bewegung in den einzelnen Bildern durchläuft. Der Unterschied ist zwischen Lesen und Filmsehen folgender: Beim Lesen scheinen es wir zu sein, die den Gegenstand assimilieren, während im Kino es unser Nervensystem ist, das durch die Gerätschaft von seinem normalen Zustand herausgezogen und mit dieser synchronisiert wird.

<sup>48</sup> McLuhan, Marshal I: *Understanding Media – The Extensions of Man.* Cambridge, Massachusetts, London, England 1997. Folgende Passage ist besonderer Betrachtung wert. „We have to numb our central nervous system when it is extended and exposed, or we will die. Thus the age of anxiety and of electric media is also the age of the unconsciousness and of apathy. But it is strikingly the age of consciousness of unconsciousness, in addition. With our central nervous system strategically numbed, the tasks of conscious awareness and order are transferred to the physical life of man, so that for the first time he has become aware of technology as an extension of his physical body. Apparently this could not have happened before the electric age gave us the means of instant, total field-awareness. With such awareness, the subliminal life, private and social, has been hoicked up into full view, with the result that we have "social consciousness" presented to us as a cause of guilt-feelings.“ (p. 47) Nach diesem Schema könnte man sagen : *die Menschen befinden sich noch auf solcher Stufe der Selbsterkenntnis, dass sie sich betrügen, indem sie in Medien und Technik die Ausweitungen ihrer motorischen / perzeptiven Organe sehen, während es ihr Nervensystem ist, das sie mit so einem Sehen begnügen lässt. Während das Medium innerhalb des menschlichen Gehirns funktioniert, wähen die Menschen es nur außen.* „Our private and corporate lives have become information processes just because we have put our central nervous systems outside us in electric technology.“ (p. 52.) Jawohl. Aber es scheint mir, dass sich in diesem *Außen*, dem wir unser Nervensystem sollen abgetreten haben, *mehr* befindet als wir innerhalb unser gehabt hätten. Wegen dieses *mehr*, das sich nicht von unserem Gehirn ausgeweitet hat, können wir beim Filmsehen intensiveren Eindruck des Erlebens haben als im Leben.

Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert.<sup>49</sup>

Mir kommt es vor : *Es wäre die entscheidende Frage, ob wir, indem wir bei Wahrnehmung und medialer Rezeption nur so passiv bleiben, nur ein winziges Endgerät des totalen Medienverbundes (Kittler) abgäben, oder wir die Menschen in diesem technischen Zeitalter dazu bestimmt wären, erst damit als die Menschheit zu existieren, indem unser Leib die traditionelle und imaginäre Einheit aufgibt, seine eignen Teile wie Nerven, Bewusstsein, Gedächtnis, Muskeln und Netzhaut über die ganzen Produktionsverhältnisse verteilt und so die Gerätschaften, die sich in diesen befinden, als seine eigenen Organe in sich einschließt.*

Das Problem kann man auch so formulieren: *Ob die kinematographische Gerätschaft ein solches Medium werden soll, durch das wir Informationen einschließlich dessen, was wir Menschen sind, übermitteln, oder ein andersartiges Medium, in dem die Übermittlung geschieht.*

Es kann auch die Rede sein „von einer Sprache der Technik, die nicht die Fachsprache der Techniker ist.“ „[D]ie deutsche Sprache z.B. ist keineswegs der Ausdruck für alles, was sich durch sie – vermeintlich – ausdrücken können, sondern sie ist der unmittelbare Ausdruck dessen, was sich in ihr mittelt. Dieses «Sich» ist ein geistiges Wesen.“<sup>50</sup> Ich artikuliere einmal meine bisherige These: *Einmal war die Innervation, die durch die Menschen je hic et nunc als Wahrnehmung und Bewegung läuft, gleich in diesem Hier-Und-Jetzt zusammengehalten. Nun kommt die Kamera dazwischen. Durch den Medienverbund von Aufnahme, Speicher und Wiedergabe teilt sich die Innervation nun in die bei der Bewegung und die bei der Wahrnehmung, die nicht mehr in der gleichen Zeit und in dem gleichen Raum als ein Phänomen stattfinden.* Die Gerätschaft steht jetzt *zwischen* unserer Handlung und Wahrnehmung. Wenn man auf der Vorstellung beharren soll, dass man sich durch das Medium einschließlich des filmischen mitteilt, würden wir Menschen diesmal seine Ausweitung, da dieses es nun ist, was *in der Mitte* steht. Solange wir das Medium für etwas so Fremdes halten, dass es *eigentlich jenseits unseres Lebens* stehe aber doch uns dienlich werden könne, solange wir es als die *Extension* gegenüber unserem Wesen als *Intension* stellen, haben wir keine andere Möglichkeit als seine wortwörtlichen Endgeräte zu sein. Sonst müssen wir das Bild dessen, was wir sind, verändern von dem, was sich durch das Medium ausdrückt, zu dem, was sich *darin* ausdrückt. *In dem Medium sich*

<sup>49</sup> Benjamin G. S. B. II *Der Surrealismus* S. 310.

<sup>50</sup> Benjamin G. S. B. II *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* S. 140. und 141.

auszudrücken, scheint mir zu bedeuten, *sich in dem totalen gesellschaftlichen Raum, der nunmehr mit seinen Produktionsverhältnissen technisch mobilisierbar geworden ist, zu zerstreuen*. In solchem Medium-Raum könnten wir nicht als Individuen eintreten. *Wir sind in diesem technischen Zeitalter dazu bestimmt, uns erst als das Kollektivum zu vervollkommen, das sich in einer durch die Durchdringung der Natur mit der Technik entstandenen Physis heimisch macht*.

Wie sich die Menschen so in diesem Medium-Raum zerstreuen sollen, „daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden,“<sup>51</sup> muss ich für zukünftige Gelegenheiten aufsparen. Ich habe mich diesmal darauf beschränkt, ein historisches Geschehen<sup>52</sup> zu beschreiben, in dem der Mensch und seine Innervation einmal zerstreut werden, um doch in das Bild noch listiger durch die rollende Maschine konzentriert zu werden, zu der jetzt nur noch bei wenigen Technologen Zugang bleibt. Die Zerstreung bleibt noch in Umlauf und Wechsel eingeschlossen.

Ich schließe meinen Artikel mit einem Schema:

[Leib, motorische Innervation] » [Maschine, Medium] « [Leib, perzeptive Innervation]<sup>53</sup>

Diese beiden » und « stehen je für eine Schwelle, durch die von den motorischen Innervationen entnommen werden, und durch die das so Entnommene in die perzeptiven rückgekoppelt wird, aber je in irreversibler Weise. Maurice Merleau-Ponty hat in seinem *La structure du comportement* das *Gleichgewicht* hervorgehoben als das Hauptprinzip, durch das motorische und perzeptive Innervationen so im Zusammenhang gehalten werden, dass der ganze Organismus durch bestimmte Verhalten reagiert oder bestimmte Vorstellungen als Bewusstseinsinhalt hat<sup>54</sup>. Mit diesem Schema

<sup>51</sup> Benjamin B. II S. 310.

<sup>52</sup> Ein Geschehen, in dem Körper und Dinge in den Verlauf kommen, indem sie genau bei ihrer Zerstreung doch durch die Zusammenhänge von Technik, Wirtschaft und Physiologie bestimmte Format und Norm als ihre eigne aufnehmen müssen. Foucault, Michel: *L'ordre du discours*. in, *Œuvres II* Gallimard 2015 p. 250 „[...] das Geschehen [...] es ist immer auf dem Niveau von der Materialität, dass es in Wirkung tritt und es Wirkung ist; es hat seinen Ort und es besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Zerstreung, der Auseinandersetzung, der Versammlung, der Auswahl materialer Elemente; es ist gar nicht die Handlung oder Eigenschaft des Körpers; es produziert sich als Wirkung der materialen Zerstreung und in dieser Zerstreung.“ („[...] l'événement [...] c'est toujours au niveau de la matérialité qu'il prend effet, qu'il est effet; il a son lieu et il consiste dans la relation, la coexistence, la dispersion, le recoupement, l'accumulation, la sélection d'éléments matériels; il n'est point l'acte ni la propriété d'un corps; il se produit comme effet de et dans une dispersion matérielle.“)

<sup>53</sup> „In the electric age, when our central nervous system is technologically extended to involve us in the whole of mankind and to incorporate the whole of mankind in us, we necessarily participate, in depth, in the consequences of our every action. It is no longer possible to adopt the aloof and dissociated role of the literate Westerner.“ (McLuhan p. 4.) Es ist nicht die Ausweitung, der das Nervensystem unterzogen ist, sondern Zerstreung und Wieder-Einwickelung und -Versammlung ins Enge. Wir haben noch nicht daran teilgenommen.

<sup>54</sup> Merleau-Ponty, Maurice, Presses Universitaires de France 2013 p. 36 „Wenn sich der Organismus in der Anwesenheit eines zusätzlichen Reizes statt den Reflex umzustößen ihn zu verschieben beschränkt, sollte dieser

möchte ich die Lage bezeichnen, in der sich dieses *Gleichgewicht* nunmehr dem für Mittel gehaltenen, deshalb *außerhalb unserer* befindlichen Medium verdankt.

Wir innervieren das Medium nicht, das unseren Leib zerstückelt und ihm die neue Gestalt verleiht.

Widerstand gegen die neuen Erregungen nicht als ein bloßes Phänomen der Trägheit ausgelegt werden. Hier noch, wenn bestimmte Erregungen unterschwellig bleiben, ist es, weil das Nervensystem sie in solcher Weise bearbeitet, dass der Gleichgewichtszustand nicht verändert wird.“ („Quand l'organisme en présence d'un stimulus additionnel, au lieu de renverser le réflexe se borne à le différencier, cette résistance aux excitations nouvelles ne devrait pas être interprétée comme un simple phénomène d'inertie. Ici encore, si certaines excitations restent subliminales, c'est que le système nerveux les élabore de telle façon que l'état d'équilibre n'est pas modifié[...]“) Wenn Miriam Hansen sagt, „Benjamin seeks to reactivate the abilities of the body as a medium in the service of new forms of subjectivity. For Benjamin, negotiating the historical confrontation between human sensorium and technology as an alien, and alienating, regime requires learning from forms of bodily innervation that are no less technical but to a greater extent self-regulated [...]“ (Hansen 2002 9.53), soll man dieses Prinzip von *self-regulation* vom Körper noch näher überlegen (und ggf. in Bezug auf die *Mimesis*). Ich selber sehe doch jetzt keine festen Gründe dazu, diese Selbst-Regulation, die ich symbolisch nennen würde, für etwas außer diesem Zerstreungs- / Versammlungsprozess Stehendes zu halten. Auch was Hansen *a porous interface* nennt, *s o l l* (oder *s o l l t e*) wohl die Stelle, die ich mit » [Maschine, Medium] « bezeichnet habe, besetzen. Aber ich finde gerade problematisch, dass das Medium gegenwärtig eher als der abdichtete Bereich erscheint, in den sich zu fügen unsere Innervationen nicht umhin können. Solche Lage wäre noch von der Porosität weit entfernt, *d u r c h* die *h i n d u r c h* unsere Innervationen miteinander kommunizieren. Sie kommunizieren nur noch *d a r i n*. Wenn auch in dieser technisch-medialen Lage noch das Prinzip der *Mimesis*, wie Benjamin sie „als Urphänomen aller künstlerischen Betätigung“ (VII S. 666.) bestimmt, als die wichtige Instanz auftreten soll (vgl. Lindner S. 248-), soll man das Moment *Spiel*, das mit dem des Scheins das Begriffspaar für den Ursprung der Kunst bildet (vgl. VII. S.369.), noch näher betrachten. „Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenes Innere ein Vormachen ist. Kunst ist, mit anderen Worten, vollendete *Mimesis*.“ (I. S. 1047) Schon von alters her wird mit der Kunst, die die vollendete Kunst sein soll, die bloße Nachahmung der Natur nicht bezield. Dazu tritt in unserem Zeitalter das Moment *Spiel* noch deutlicher vor, was führt dazu, dass das Nachzuahmende oder die nachzuahmende Natur nicht mehr als solche existieren. Mit derjenigen *Mimesis*, die nun das *Spiel* als ihr Hauptelement hat, wird, könnte man sagen, gezielt, zu erzeugen, was noch nie dagewesen war. Im Film wird der menschliche Leib nicht nachgeahmt, sondern da wird die Gestalt erzeugt, die selber auf unsere, als individual verkannten, Leiber übergreift. „Das Einmal ist keimlich für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im *Spiel*.“ (VII S. 359.) Es handelt sich nicht mehr um die Natur, die den Gegenstand wegen seiner Einmaligkeit Nachahmens wert erscheinen lässt. Es ist nun *Die zweite Natur* = Technik, die unseren Leib ergreift, der sie ehemals für seine Nachahmungstat fasste und um sich ordnete.

