Marc Ries

Vom Optisch-Unbewussten zum Numerisch-Unbewussten. Übersetzungen eines Denkbildes von Walter Benjamin

Ich möchte mit dem Motiv des Schaukelns, als eine Art Grundfigur leiblich-immersiver Erfahrung, das in seiner Darstellung in drei unterschiedlichen Bildformen zunächst eingeführt wird, nachfragen, welchen Erklärungswert jene Begrifflichkeit hat, die Walter Benjamin an nur zwei Stellen seiner Schriften im Zusammenhang mit Fotografie und Film verwendet, das *Optisch-Unbewusste.* Ist das Optisch-Unbewusste eine deskriptive Kategorie, die "die Gesamtheit der im aktuellen Bewusstseinsfeld nicht gegenwärtigen Inhalte"[1] benennt, also all jenes zusammenfasst, das in einer gegebenen Situation sich unserer Wahrnehmung, aus welchen Gründen auch immer, nicht zeigt? Oder will es als Teil eines durch das Medium eröffneten visuellen Systems verstanden werden, vergleichbar Freuds Topik?[2] Kann das Optisch-Unbewusste über die beiden Medien Fotografie und Film hinaus auch für ein Verständnis digital-immersiver Techniken Verwendung finden, nunmehr als *Numerisch-Unbewusstes*?

Ballet Méchanique, 19´ F 1923-24
Fernand Léger, Dudley Murphy, Man Ray
Musique: Georges Antheil
Synchro-ciné, Charles Delacommune
https://www.youtube.com/watch?v=oWa2iy-0TEQ

Schaukeln

Schaukeln ist eine sehr einfache technische Bewegungsform, die interesselos einfach so für sich selbst passiert. Diese Bewegung bewegt nicht fort oder voran, sie erwartet bloß eine äußere Anregung, dann Strecken und Beugen, ihr Vollzug erreicht mit dem einfachsten Material die größtmögliche Wirkung: *Schwindel der Freiheit*. Das Pendeln, oft mit großer Kraft ausgeführt, so dass die Schwingkraft die Körper erregt, beschreibt einen stetig sich erweiternden Halbkreis, der zwar eine physikalisch-technische Grenze hat, der Wunsch jedoch immer greifbarer wird, höher, noch höher zu schaukeln, alle Grenzen zu überwinden. Die Erfahrung des Schaukelns lässt sich kaum übertragen, nachvollziehen von einem Nicht-Schaukelnden, da die Bewegung körperlich-rhythmische Anspannung mit optisch-immersiven Reizen paart. Die Lust verbleibt beim Schaukelnden. Wie kann sie sich als filmisches Bild zeigen?

Ballet Méchanique

In Fernand Légers mit Dudley Murphy und Man Ray gestaltetem Experimentalfilm "Ballet Méchanique" (F 1924) wirkt die erste Einstellung etwas einfältig: Eine junge Frau schaukelt bedächtig vor sich hin, die Kamera filmt auf gleicher Ebene mit dem Motiv, nichts affiziert. Dann folgt eine schnell geschnittene Assoziationsreihe von Bildern einzelner Objekte, die im Film in der Folge immer wiederkehren werden. Nach dieser Sequenz ist wieder eine Aufnahme der schaukelnden Frau zu sehen. Jedoch befindet sich die Kamera diesmal in einer

[1] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 562f.

[2] Zahlreich sind die Anwendungen des Optisch-Unbewussten nach Benjamin. Zumeist begnügen sie sich mit einem schlichten Sichtbar/Unsichtbar-Dualismus: Fotografie mache sichtbar, was für uns unsichtbar sei. Doch was zeigt eine "Fotografie des Unsichtbaren", Unsichtbares? Siehe hierzu Peter Geimer, Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen. Hamburg 2010, Kapitel 5 "Sichtbar/Unsichtbar. Kritik einer Zweiteilung". Zur Arbeit Benjamins mit Freud, Burhhardt Lindner: Studien zu Benjamin (Hg. von J. Nitsche, N. Werner). Berlin 2016, Kapitel "Benjamins Transformationen der Psychoanalyse". Eine gute Sammlung unterschiedlichster Studien zum Optisch-Unbewussten im weiten Feld zeitgenössischer fotografischer Diskurse bietet: Shawn Michellel Smith, Sharon Sliwinski, Ed., Photography and the Optical Unconscious. Duke University Press 2017.

ungewöhnlichen Position, oberhalb der Schaukel im Baum, und filmt die nun schnell Schaukelnde aus diesem unnatürlichen Blickwinkel, zudem schaut die Frau immer dann direkt in die Kamera, wenn sie ihr am nahesten ist. Nun sind die Koordinaten vertauscht, ja aufgelöst, und dieses andere Bild evoziert einen Schwindel in der Betrachtung, man spürt als Zuschauer das Schaukeln körperlich, *wird* die Frau, inkorporiert ihre Erfahrung, empfindet die Bewegung als regelbefreiend, schwebend, überirdisch. Die ungewöhnliche Einstellung stößt etwas in uns an, über das wir wenig wissen. Eine Übertragung, Einlösung eines Wunsches vielleicht. In der nächsten Szene wird die Schaukelbewegung, das Hin und Her, das Auf und Ab fortgesetzt von einer Glaskugel, in ihrer spiegelnden Oberfläche sieht man die Kamera und den Kameramann, die die Kugel aufnehmen und in der Kugel nun gleichfalls mitschaukeln. Dann eine erste Permutation, viele Kugeln in Pendelbewegung, diese, das Pendeln, Schwingen, Schaukeln wird eine der maßgeblichen Bewegungsformen des Films bleiben. Es ist, als ob der filmisch gestaltete, schaukelnde Körper Vorbild für eine Animation, eine Beseelung der Welt der Dinge ist. Nunmehr befinden wir uns in der magischen Affektion der Betrachtung *woanders*.

Légers dadaistisch-surrealistische Arbeit forciert die Umkehrung der Verhältnisse, einerseits durch dezentrierte, depersonalisierte Blickpunkte der Kamera, die alltäglichen Bewegungen mit einem *unheimlichen* Potential zu versehen, andererseits durch die Aufwertung der Formen und Objekte als eigenmächtige Akteure, ebenso wie durch das Spiel der proliferierenden Bilder. Kein Bild ist einzigartig, sondern stets Teil einer Serie gleichartiger Bilder, die Wiederholungen sind taktische Maßnahmen. Sie machen aus den Dingen und ihren Bildern "Geschosse", die der Betrachtung zustoßen, sie gewinnen eine Taktilität, die unsere Wahrnehmungsordnung verunsichert, uns eine andere Erfahrung von uns selbst ermöglicht.

Jean Renoir, Une partie de campagne, 40´ F 1936/1946
DVD, BFI, 2003

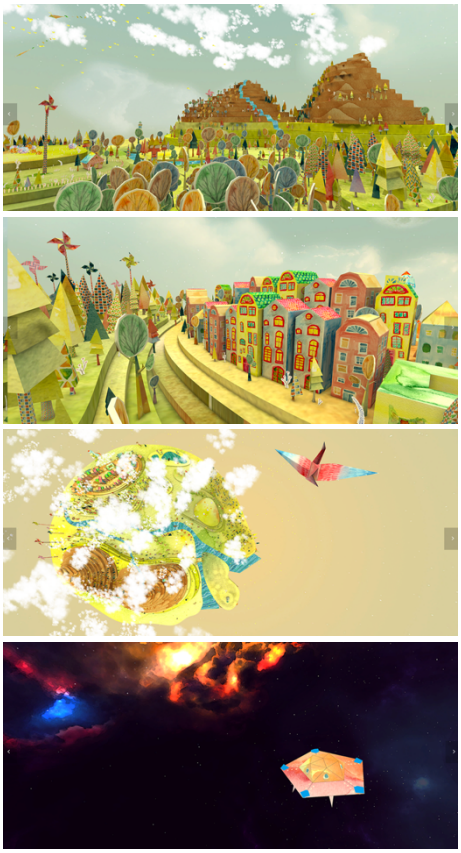
DVD *Une Partie de Campagne*

Die 2003 vom BFI publizierte DVD des Films *Une Partie de Campagne* von Jean Renoir (F 1936/1946), bietet in digitaler Form "Seiten" an, wovon eine den Film *Une Partie de Campagne* enthält. Der Film ist also *ein* Teil der DVD, diese ist keiner filmischen Logik unterworfen, sondern einer *versatilen Logik*, einer mehrwertigen Logik. Wenngleich die DVD die filmische Logik subsumiert, verweist sie dennoch immerfort auf sich selbst. Ich schaue die *Digital Versatile Disc* des Films. Was zählt ist, dass der Paradigmenwechsel erkennbar wird. Von einer Welt solider, kohärenter filmischer Körper und Dinge und Erzählungen hin zu einer Welt fluider, veränderbarer, kontingenter Körper, Dinge, Erzählungen. Oder anders gesagt: Von einer Welt konditionaler Bilder des Kinos, also eines Bildes, dessen Konditionen genau angebbar sind, hin zu einer Welt postkonditionaler Bilder, Bilder der Unschärfe, der Unbestimmtheit, der Unvorhersehbarkeit, des Verdachts, des Androgynen, des Metamorphotischen, der Kontingenz, des Versatilen: eine postkonditionale Medialität, eine voraussetzungsoffene Medialität.

Die Menuseite der DVD des Films *Une Partie de Campagne* von Jean Renoir zeigt eine solche Verwandlung, ein solches Androgyn-Werden. Zwar ist auf der ersten Ebene das Menu zu sehen, doch vor allem sieht man eine Frau, die schaukelt, die nicht aufhört zu schaukeln, die endlos schaukelt. Es sind Ausschnitte aus dem Film, fünf Einstellungen, die in einem Loop verbunden sind, also endlos verkettet. Die einzelnen Einstellungen im Film sind vergleichbar befreiend, entbunden vom Irdischen wie in Légers zweiter Aufnahme, jedoch bleiben sie in der Erzählung kleine isolierte, immersive Ereignisse. Auf der Menu-Ebene der DVD sehe ich

jedoch *keinen* Film, sondern für sich seiende Bild-Schleifen oder, ein für sich seiendes Schaukeln. Die Bilder bleiben referentiell, auch in der neuen Montage. Ein Schaukeln, Balancieren einer jungen Frau also, das nur das Schaukeln einer jungen Frau sein will. Die filmische Kontinuität ist vergessen, doch ist die *Diskontinuität* der fünf Fragmente nur eine technische Festlegung. Das Sehen selbst, der Blick ist verführt von einer Vibration der Bilder, von der kreisenden Bewegung, dem endlosen Schaukeln eines weiblichen Körpers, eine Art performative Diminuation, die sich selbst genügt. Wunsch, selber zu schaukeln. Auch wenn das Zuschauen alleine bereits glücklich macht.

Natürlich hat das Schaukeln eines Mädchens eine ikonographische Tradition. Aber auch die hilft nicht weiter, wenn es um das Neue der digitalen Ästhetik geht. Watteaus und Fragonards Bildmotive von schaukelnden jungen Mädchen aus dem 18. Jahrhundert, dem "Zeitalter des Geschmacks" (Gombrich), sind konditional, da einem bestimmten Stil, einem bestimmten Wirklichkeitsmodell verpflichtet. Renoir´s Bilder auf der DVD sind postkonditional, weil sie nicht mehr nur Renoirs Bilder sind, sondern auch die eines anderen Regimes, und innerhalb dieses Regimes auch die eines anonymen, klugen, geschmackssicheren Gestalters im British Film Institute (von dort kommt die DVD, nicht von der französischen Produktionsfirma), vergleichbar dem anonymen Handwerker-Künstler der vorneuzeitlichen Kunst. Postkonditional deshalb, weil sie nur eine Möglichkeitsform von vielen anderen vermitteln, weil sie Teil eines bedingungslos offenen Systems sind. Der bekannteste unvollendete Film der Filmgeschichte (so ein Kommentar auf der DVD) trifft also jenes Regime der Bilder, das Unvollendung, Unbestimmtheit geradezu voraussetzt und dieserart auch die Benutzer, ihre Wahrnehmung, selbst in die Unschärfe, die Unbestimmtheit der anderen Modalität entlässt.



Christin Marczinzik & Thi Bin Minh Nguyen, Swing, D 2015

Swing

Anderes passiert mit der VR-Installation *Swing* von Christin Marczinzik und Thi Binh Minh Nguyen (D 2015). Hier darf ich selber schaukeln und nicht mehr nur anderen beim Schaukeln zuschauen. Wie geht das?

Um die sog. virtuelle Realität zu erfahren - oder wird sie nur erlebt? -, bedarf es einer besonderen, "erweiterten" Brille. Diese Brille korrigiert *keine* Sichtmängel, sie erzeugt vielmehr ein vollkommen neues Sichtfeld; eines, das nicht mit unserer Umwelt korrespondiert, sondern aus puren Daten generiert wird. Aus Rechenoperationen werden stereoskopische Bilder erzeugt, die wir nun auf der Rückseite der "Gläser" der Brille sehen. Die Brillengläser sind Monitore, die extrem kurze Distanz von Auge und Monitor und die den Kopf umschließende, abschließende Vorrichtung lässt den Augen *keine Wahl*, sie werden auf die jenseitige Welt aus den digitalen Speichern hin diszipliniert. Dabei passiert eine *Überwältigung*, letztlich unserer kognitiven Prozessarchitektur, unseres Gehirns. Das, was ich unwidersprochen sehe, ist das, was ist. Zumindest in meiner umcodierten Wahrnehmung. *Esse est percipi*. Es passiert eine vollkommene Angleichung der digitalen Datenlogik an unser binäres Sehen, die dieserart produzierte artifizielle räumliche Wahrnehmung bietet ideale Konditionen, das, was wir nun wahrnehmen, als formal identisch mit unserer natürlichen körperlichen Wahrnehmung anzuerkennen. Und also die VR zu handhaben, als ob sie keine V wäre.

Doch was sehen wir? In VR-Umwelten entstehen Nachbauten der Wirklichkeit. Aufwendig gerenderte Simulationen von Architektur oder Natur, die eine reale 3D-Welt nachahmen. Oder aber es sind computer-körperlichen Wahrnehmung anzuerkennen. Und also die VR zu handhaben, als ob sie keine V wäre. generierte Bilder, die mit den Referenzen einer Außenwirklichkeit lustvoll spielen. Die *Bewegung* von Objekten in dieser zweiten Welt ist gleichfalls eine artifizielle, sie ist eine *Animation*. Der Unterschied zu einem normalen Schaukeln findet sich genau in dieser ansteigenden und enormen Veränderung der wahrgenommen "Außenwelt". Verändert sich beim Schaukeln das Sichtfeld nur minimal, so hier radikal. Beim Ausprobieren der *Swing*-Schaukel wird jedoch die Überwältigung zunächst relativiert, diese Umwelt ist eigentümlich bunt-steril, sie ist in ihrer Nachahmung nicht "echt". Ich bin umgeben von einer "handcrafted watercoloured world". Diese ist anfangs eine niedliche Stilisierung von Landschaft, jedoch mit zunehmender Flughöhe der Schaukel ist es ein panoramatischer Überblick über die Welt, dann über das All, der mich staunen lässt, ungeachtet seiner malerischen Kinderbuch-Ästhetik. Es ist, wenn man so will, die "transzendente" Bewegung des Schaukelns, die gewohnt-ungewöhnliche Pendelbewegung über alle physikalischen Bedingungen *hinaus*, die eine entgrenzende Wahrnehmungs- bzw. Koordinationsaufgabe provoziert. Es gilt zu schaukeln über einem stetig anwachsenden, pittoresken Abgrund. Eine komplexe Synchronisierung wird notwendig zwischen unserem Gesichtssinn, dem Gleichgewichtssinn und der Körperbewegung. In dieser *Schizo-Bewegung*, die zwar vom Körper in *seiner* Realität ausgeführt wird, jedoch mit visuellen Koordinaten aus einer völlig anderen Welt, tritt die Unmöglichkeit zu Tage, in der körperlichen Eigenbewegung eine Geographie in der Vertikalen zu erleben, die mein physisches Dasein gar nicht zu bewältigen in der Lage ist. Ausgenommen jene psycho-physiologische Kondition, bzw. jene Zone in meinem plastischen Gehirn, die mich dieserart schaukeln lässt, obwohl alle sinnlichen Daten gegen die Bewohnbarkeit einer solch surrealen Geographie sprechen. Und vielleicht wiederholen wir lachend beim Schaukeln die Frage Baudelaires: *Avalanche, veux tu m´emporter dans ta chute*?[3]

Das Optisch-Unbewusste. *Durchsengen*

In der 1931 geschriebenen *Kleine Geschichte der Photographie* arbeitet Walter Benjamin mit einzelnen Fotografien. Es sind "namenlose Menschenbilder", etwa von David Octavius Hill, bei denen man "etwas Neuem und Sonderbarem" begegnet:

> [...] in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die *Kunst* wird eingehen wollen.[4]

Eine Frau, Frauen werden bei ihrer Arbeit fotografiert, sie halten inne für den Augenblick der Aufnahme. Der Fotograf gestaltet eine gewöhnliche Situation zu einem Bild. Doch dieses Bild tritt in gewisser Weise hinter seine Bildlichkeit zurück. Ein *Etwas* aus der Szene vor der Kamera drängt durch das Bild zu uns, eine historisch vergangene Wirklichkeit hinterlässt ihre Wirkungen im Bild, diese erfahren wir beim Betrachten, trotz aller Künstlichkeit der fotografischen Abbildung. Es ist nicht zum Schweigen zu bringen, dieses Etwas, es will, dass man es benennt, seine Identität außerhalb des medialen Raumes anerkannt, seine Immanenz beglaubigt. Die Existenz der arbeitenden Frau wird von der Fotografie beglaubigt, also mithervorgerufen, von daher ist sie im Bilde auch als *wirkliche* da.

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

---

[3] *Lawine, willst du mich mitreißen.* Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, pièce LXXX, Le Gout du Néant

[4] Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main 1988, S. 231f.

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 suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.[5]

Diese von Benjamin leidenschaftlich beschriebene magische Präsenz in ihrer technischen Hervorbringung macht Roland Barthes 50 Jahre später gleichfalls zum Gegenstand seiner Leidenschaft für das Fotografische. Der "magische Wert" der Bilder, das ist jener Wert, der aus der "reinen Kontingenz" einer jeden Photographie sich ausbildet, "das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)". Das "Hier und Jetzt..., mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat", folgt aus der "Emanation des Referenten", eine "Nabelschnur" verbindet "den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick" und treibt das "Es-ist-so-gewesen" aus dem Bild hervor.[6] In der existentiellen Beziehung, die im photographischen Akt zwischen dem Aufgenommenem und seinem Bild sich zeitlos manifestiert, als ein Hineinsengen und -brennen der Anwesenheit eines Körpers vor der Kamera in das fotografische Material, sind alle Begehrensweisen der Photographie verkapselt. Ein Begehren, das Entfremdung voraussetzt: "In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren."[7] Auch wenn nicht eine jede Photographie eine vergleichbare Erfahrung oder ein *Punktum* erkennen lässt, so ist das Wissen um dieses Ereignis im Zentrum ihres magisch-technischen Daseins. Nun jene Passage, die das Argument verallgemeinert und kategorial macht:

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, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des *Ausschreitens.* Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.[8]

Wenn Benjamin auf eine "andere Natur" hinweist, die sich nur der fotografischen Technik zeigt, dann ist diese Natur eine *vom Aufgenommenen* mithervorgebrachte. Dies macht der Verweis deutlich, dass es ein vom Menschen "unbewusst durchwirkter", von ihm mitbewirkter *Bild-Raum* ist, in den er im Augenblick der Aufnahme eintritt. In der 1936 geschriebenen, von Pierre Klossowski und Benjamin selber ins Französische übersetzten dritten Fassung der *Kunstwerk*-Schrift, in welcher die identische Formulierung einer anderen Natur und eines Optisch-Unbewussten Verwendung findet, ist der Vorgang konkreter gefasst: "... à un espace consciemment exploré par l´homme se substitue un espace qu´il a inconsciemment pénétré."[9] An die Stelle eines vom Menschen bewusst erkundeten Raumes erscheint mit dem fotografischen Bild ein Raum - ein *Bildraum* -, in den der aufgenommene Mensch unbewusst eintritt, ja eindringt.[10] An anderer Stelle spricht

---

[5] ebd., S. 232.

[6] Siehe Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985 , S. , Kapitel 12, 32, 34

[7] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Dritte Fassung. In: Burkhardt Lindner (Hg.), Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin 2012, S. 121.

[8] Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, a.a.O., S. 232.

[9] Walter Benjamin, L´oeuvre d´art à l´époque de sa reproduction méchanisée. In: Zeitschrift für Sozialforschung. Jg. 5, 1936, Heft 1, S. 60. Pierre Klossowski hat auf die schwierige Zusammenarbeit mit Benjamin in einem Brief verwiesen: "En effet, Benjamin, estimant trop libre ma première version, avait recommencé à le traduire avec moi. Il devait en résulter un texte parfaitement illisible à force d´avoir été calqué sur les moindres locutions allemandes dont Benjamin n´acceptait aucune transposition. Souvent la syntaxe française donnait littéralement des crampes à ce logicien irréductible." Siehe Burkhardt Lindner (Hg.), Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S.665.

[10] In der Neuübersetzung der "Kleine Geschichte der Photographie" hat André Gunthert, ohne Bezugnahme auf die Übersetzung von Klossowski/Benjamin, "durchwirkt" so übersetzt: "à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient". Eine schöne, literarische Idee, "durchwirken" mit "weben" gleichzusetzen: ...erscheint ein aus Unbewusstem gewebter Raum. Die englische Übersetzung des Satzes verzichtet gleichfalls, jedoch sachlich auf das Subjekt: "...a space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious": Der Raum ist mit Unbewusstem informiert.

Benjamin von einem Hineinwachsen in das Bild, ein in den fotografischen Augenblick hineinleben.[11] Das "Fischweib aus New Haven" wird fotografisch reproduziert, eine schlichte Wiederholung ihrer Erscheinung. Dieser Ordnung der Repräsentation muss sie sich fügen. Jedoch ist da noch ihre andere Natur, die zur Kamera spricht. Diese ihre Natur bewirkt anderes im Bild, sie tritt ein in das Bild als diese eine, besondere Frau und vermittelt sich der Betrachtung als eine solche. Eine Korrespondenz wird möglich, eine Übereinstimmung von unbewusst hervorgerufenem Ausdruck des Aufgenommen mit der erweiterten Sichtbarkeit der Kamera. Magischer Wert des Optisch-Unbewussten als fotografisch geteilte Erfahrung. Nunmehr stimmt die Erscheinung sich in ihren Referenten ein, initiiert sie einen gestimmten, unbewusst durchwirkten, gewebten Raum.

Die Korrespondenz erkennt Benjamin auch jenseits des Spektrums unserer Sichtbarkeit, denn dem Apparat sind "Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen", "die physiognomischen Aspekte von Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen [...] *ursprünglich verwandter*", denn die für uns sichtbaren Oberflächen der Dinge.[12] Es existiert eine Art Strukturverwandtschaft zwischen der Kamera und jener für uns nicht sichtbaren Welt der Physik, der Biologie, der Dinge. Das, was wir an Materie, Prozess oder Bewegung im fotografischen Bild sehen, hat eine andere Natur, hat ein Bewusstsein *anderer Art*; es ist ein stofflich-körperliches Bewusstsein ohne Intention (dépourvu d´intention), das sich im fotografischen Bildraum zur Erscheinung bringt.[13]

Eine andere Möglichkeit, sich dem Optisch-Unbewussten zu nähern, nimmt zunächst das *Optisch-Bewusste* des Films in den Blick. Schließlich ist die Beziehung von filmischer Wahrnehmung zur natürlichen Wahrnehmung des Menschen Voraussetzung eines Zugänglichseins von Film überhaupt. Wir sehen etwas in den Bildern, das große Ähnlichkeit mit dem hat, was wir auch ohne Kamera sehen würden. Diese Assimlierung des Filmischen an unsere Alltagswahrnehmung ist jedoch nicht kohärent. Spricht man von einem Cogito der Kamera, so ist dieses nur am Rande identisch mit dem menschlichen Cogito.[14] Wir sehen "bewusst" in den Filmbildern uns vertraute Dinge. Doch sind diese Dinge in ihrer filmischen Erscheinung verschoben, es sind die gleichen Dinge, wir können sie benennen, zugleich sind sie andere geworden. Verschoben zunächst in Richtung ihrer puren, isolierten Form. Wir können nicht um sie herumgehen. Es gibt bloß ihre eine Ansichtigkeit, die sie zugleich unserem Wirklichkeitsempfinden entfremdet. Und viele weitere Entfremdungsweisen folgen, im Schnitt, den Montagen und Postproduktionsweisen. In jedem filmischen Bild lauert die Potentialität einer völlig dezentrierten, der Tendenz nach a-humanen Bildlichkeit, eine, die aus der Eigenlogik des jeweiligen Mediums heraus anderen Konditionen folgt. Es entsteht eine *medial geformte Natur* der Dinge, der Körper, eine, für die wir eine andere Wahrnehmungseinstellung benötigen. Das andere "Auge" der Kamera, die Manipulationen der Bilder, also die das Aufgenommene im Prozess der Aufnahme technisch verändernden Eingriffe (Zoom, Fragmentierung), die die Bilder im Nachhinein um- und vorangestaltenden Techniken der Postproduktion (Effekte), die sie in eine neue Ordnung überführenden Schnitt- und Montagetechniken, all diese Zugriffe bewirken ein Unnatürlich-Werden der Bilder, die in diesem kreativen Entfremdungsprozess sich einem bewussten Nachvollzug sukzessive entziehen. Nunmehr ist das Bewegungsbild nicht mehr ein mit unserem Bewußtsein durchwirktes, es wird innerhalb seiner technischen Konditionen zu einem unbewusst durchwirkten. Wir überantworten uns diesen Erscheinungen, glauben an sie, lassen uns verführen. Die filmische Natur entbindet ein Optisch-Unbewusstes, das wir erleben, das uns

---

[11] Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, a.a.O., S. 234.

[12] Ebd. S. 232, Hervorhebung MR. Die Figur der Korrespondenz verwendet Benjamin eindringlich im 10. Kapitel seines Textes "Über einige Motive bei Baudelaire".

[13] Zum Bewusstsein ohne Intentionalität siehe Nigel Thrift, "Inconscient technologique et connaissances positionnelles" (2004), mit der von der Thrift entwickelten "non-representational theory" lassen sich möglicherweise weitere Aktualisierungen des Optisch-Unbewussten Benjamins verbinden: https://www.multitudes.net/inconscient-technologique-et-connaissances-positionnelles/, 24.03.2020.

[14] Siehe Gilles Deleuze, Cinéma 1. L´Image Mouvement. Paris 1983, S. 108. Deleuze spricht von einem "cogito proprement cinématographique".

jedoch auch ein *anderes Wissen* von dem durch sie Sichtbar-gemachten anbietet. Die fotografische Kamera und ihre "Mittel" übernehmen eine ähnliche Arbeit wie die Psychoanalyse. Sie wird zu einer epistemisch-therapeutischen Apparatur, die aus den fotografierten Dingen etwas entzieht, sichtbar und darstellbar macht, das uns in unterschiedliche Affekt- und Denklandschaften führt.

Die von Hill fotografierten Arbeiterinnen haben ihre Tätigkeit unterbrochen, sie verharren still im Augenblick der Aufnahme. Ihre Unbeweglichkeit ist auch ein Bild ihrer sozialen Ausgrenzung, zugleich vermögen sie jenes "Etwas" zu zeigen, der sie als Einzelne zu erkennen gibt. In der freien Bewegung des Schaukelns werden im filmischen Bildraum von Léger und Renoir die beiden Frauen unangreifbar, sie sind in Eigenbewegung, in selbstbestimmter, entbundener Bewegung, so dass sie nicht als Einzelne, subjektiviert, das Bild besetzen, sondern in ihrem Affekt, ihrer Intensität, ihrer Lust am Schwingen. Als dieser pure Affekt - in einer surrealen Traumwelt bei Léger, einer sommerlichen Freizeit bei Renoir - verbinden sich die Naturen der beiden Frauen mit den Bewegungsbildern und Bildschleifen und schaffen Korrespondenzen zu einem Publikum.

Die interesselose Bewegung des Schaukelns wird formal-ästhetisch je unterschiedlich inszeniert. Léger´s dadaistische Kamera-Geste in "Ballet Méchanique" lässt alltägliche Dinge, Fragmente von Körpern, geometrische Figuren, Maschinen als *Characters* auftreten, jedoch in Bewegungsformationen, die oftmals kaleidoskopischen Mustern folgend und in raschen Schnittfolgen die Dinge aufzulösen scheinen. Das Schaukeln, Schwingen wird Leitmotiv für eine Bewegungsform, die der banalen, disziplinierten Bewegungsroutine des bürgerlichen Alltags zuwiderläuft, in der Maschinenwelt jedoch ihr Vorbild hat. Keine einzige menschliche Bewegungsfolge im industrialisierten "Ballet" ist regelhaft, normal. In der Montage beginnt die ganze Welt zu schaukeln, sie ist aus den Fugen.

Das Menu der DVD von Renoirs Film "Une partie de campagne" wendet ein Verfahren an, das zwar mit Beginn des Montage-Denkens sich als Gestaltungsvariante anbot, jedoch erst in der Bildenden Kunst bzw. im Experimentalfilm mit der Ausdifferenzierung der Videotechnik kanonisch wurde, *der Loop*. Léger selber hatte den Loop in seinem Film verwendet, Wiederholungen von Bewegungsabläufen kokettierten hier mit dem Optisch-Unbewussten. Die BFI-Gestaltung des Loops ist maximal reduziert. 5 Einstellungen der schaukelnden Sylvia Bataille/Henriette Dufour reichen, um eine Qualität auszubilden, die in den verstreuten Aufnahmen im Film verdeckt bleibt. Nun, in dieser erzähl- und kontext-befreiten Montage wie in der endlosen Verkettung und Wiederholung, als Synonyme einer postkonditionalen Ästhetik, blitzt das Außerordentliche der Bewegung und *ihres* Körpers auf (nicht der Körper schaukelt, sondern "es" - die Schaukel als Technik - schaukelt ihn), eine performative Diminuation, die immersiv eine visuelle Besetzung der Betrachtung evoziert.

Das Optisch-Unbewusste. *Sprengen*

In der ersten Einführung des Optisch-Unbewussten in der "Kleinen Geschichte" ist Benjamin an der Erkenntniskraft der Fotografie interessiert, die er zu Magie, Animismus, Mytho-Poetischem in Beziehung setzt. *Fotografisches Erkennen als magische Entwendung*.[15] Hatte die "Kleine Geschichte" einzelne Fotografien, Porträts als ihren Gegenstand, so untersucht der *Kunstwerk*-Text die Herausbildung des Films und verschiebt das Interesse hin zu gesellschaftlichen Konstellationen.

Benjamin setzt für das Kino die magisch-indexikalischen Qualitäten der Fotografie voraus, eröffnet jedoch für

[15] Zum Begriff der Entwendung als eine "Taktik" Benjamins geht auf Burkhardt Lindner zurück, vgl. Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hg.), Entwendungen. Walter Benjamin und seine Quellen. Paderborn 2019. Die Arbeitsweise der Fotografie, so Lindner, lässt sich mit der Lektüre- und Schreibweise Benjamins vergleichen, beide führen "zu überraschenden Funden und neuen theoretischen Impulsen".

das Bewegungsbild einen anderen Auftrag.[16] Das Argument wird erweitert bzw. aus der epistemischen Position gelöst und in einen anderen Begründungszusammenhang gesetzt. In den Zusammenhang sozialer Bedingtheiten des menschlichen Lebens. Es ist ein gesellschaftlicher Antrieb, der nun für das Optisch-Unbewusste spricht, die Argumentation wird soziologisch:

> Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.[17]

So wie die Fotografie als "konstruktive" - und nicht als bloß "schöpferische", etwa im Dienst der Mode[18] - eine ihr eigene Welt erscheinen lässt, die uns völlig neue Begegnungen mit dem im Fotografischen Versammelten ermöglicht, als Mehrwert ihrer Emanation, ihrer indexikalischen Einschreibung, so liest Benjamin aus den Konstruktionen des Films eine (Wieder)Erschaffung von Welt, die zugleich ihre Errettung im Sinne Kracauers ermöglicht. Die Hilfsmittel sind nun genuin filmische. Die Kamera greift mit "ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein", sie entdeckt in den bekannten Bewegungsmotiven "ganz unbekannte, »die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken«."[19] Diese anderen Bilder der Wirklichkeit eröffnen ungewöhnliche Ausblicke, bzw. surrealisieren in gewisser Weise unsere vertrauten Wahrnehmungen. Sie bereiten eine "heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch"[20] vor, befreien uns von den Zwängen einer normativen Lebensordnung, stimulieren neue Projektionen. In allem Surrealen der Kinobilder - und ein jedes Kino ist surreal - erfinden wir uns neu. Welt ist nunmehr auch anders möglich, vorstellbar, machbar. Bilder stattdessen. Das Unbewusste des Optischen motiviert diese Bilder: *Wir wünschen uns, die Kerkerwelten gesprengt zu sehen.*

In der dritten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes schließt Benjamin weitere Überlegungen an den Vergleich von Optisch-Unbewusstem und Triebhaft-Unbewusstem an, da "zwischen beiden Arten des Unbewussten die engsten Zusammenhänge" bestehen:

> Denn die mannigfachen Aspekte, die die Aufnahmeapparatur der Wirklichkeit abgewinnen kann, liegen zum großen Teil nur außerhalb eines normalen Spektrums der Sinneswahrnehmung. Viele der Deformationen und Stereotypien, der Verwandlungen und Katastrophen, die die Welt der Optik in den Filmen betreffen können, betreffen sie in der Tat in Psychosen, in Halluzinationen, in Träumen. Und so sind jene Verfahrensweisen der Kamera ebenso viele Prozeduren, dank deren sich die Kollektivwahrnehmung die individuellen Wahrnehmungsweisen des Psychotikers oder des Träumenden zu eigen zu machen vermag.[21]

Das Kino arbeitet dialektisch. Es registriert die Zwangsläufigkeiten unseres Daseins, doch in einem nächsten

---

[16] Ich parallelisiere Benjamin´s Begriff des magischen Wertes, das Durchsengen und Hineinleben ins Bild und Barthes Emanantion mit Peirce´ semiotischer Darstellung des fotografischen Prozesses als indexikalische Einschreibung: "So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle Eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird." Charles Sanders Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am Main 1983, S. 65.

[17] Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, dritte Fassung, a.a.O., S. 130, gleicher Wortlaut in der fünften Fassung.

[18] Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, a.a.O., S.244f.

[19] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, dritte Fassung, a.a.O. S. 130/131, gleicher Wortlaut in der fünften Fassung. Das von Benjamin verwendete Zitat ist dem Buch von Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlin 1932, S. 138, entnommen.

[20] Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, a.a.O., S. 240.

[21] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Dritte Fassung, a.a.O., S. 131. Diese Passage ist nur in der dritten Fassung enthalten.

Schritt destabilisiert, denormalisiert es seine Bilder, macht sie psychogen, vielleicht pathogen, es schafft direkte Verbindungen zwischen psychischen Energien und der Vorstellungswelt der Filme. Das Kino wird zu einem "Abkömmling" des Unbewussten.[22] Der Film vermag die von uns bewusst erfahrene Welt zu erweitern um jene Aspekte, die einen großen Teil unserer Persönlichkeit formen, jedoch von uns nur auf Umwegen wahrgenommen werden können. In den von einem Kollektiv - einem Massenpublikum - erlebten filmischen Inszenierungen unserer Innenwelt in der Außenwelt eines Kinoraumes, verschmilzt der Einzelne mit dem Kollektiv. Das Optisch-Unbewusste in dieser zweiten Form ist dasjenige, das den Imaginationen, den Träumen und Wünschen des Publikums entwendet wird. *Wir, die wir die Bilder im Kino sehen, haben sie selber mithervorgebracht.* Der Film überführt unser unbewusstes Leben in Bewegungsbilder, Bildfolgen, die uns in und mit der Formenwelt des Technischen in einem Außen gegenübertreten und uns mit uns selbst in eine andere "wunscherfüllende" Beziehung setzen. Der Bildraum ist ein technisch durchwirkter, gestalteter, er erschließt sich in den maschinellen Bewegungsformen der Kamera, in den Variationen ihrer Optik, im "Testen" der Akteure durch das Publikum[23], in den Assoziationen von Schnitt und Montage, in den Anomalien, den Effekten der Postproduktion und mit "der Schöpfung von Figuren des Kollektivtraums wie der erdumkreisenden Micky-Maus".[24]

Die filmische Vorstellungskraft rekonstruiert Verdrängtes, verschränkt mit phantastischen Gebilden eines, mit Jung gesprochen, *kreativen Unbewussten*. Es geht um eine mediale "Vertiefung der Apperzeption", vergleichbar der "Tiefenperspektive im Gespräch", worauf die Psychoanalyse am Beispiel der "Fehlleistung" aufmerksam gemacht hat.[25] Und diese Vertiefung hat parallel zu ihrem Erkenntniswert zugleich die Aufgabe, die Psychopathologie unserer gebauten Umwelt, unserer Kerkerwelten aufzubrechen und uns - zumindest für den Ablauf einer Kinovorstellung - eine neue Wahrnehmung des Sozialen zu ermöglichen. Das Optisch-Unbewusste als politischer Akt.

Benjamin hat noch eine weitere psycho-hygienische Aufgabe für das Kino vorgesehen. Er beobachtet eine "psychische Impfung durch gewisse Filme", die sich gegen die Pathologien einer technisierten Moderne - "forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen" - wenden. Einen "heilsamen Ausdruck derartiger Massenpsychosen" findet Benjamin im "kollektiven Gelächter", etwa in "amerikanischen Groteskfilme(n), die eine "therapeutische Sprengung des Unbewussten" bewirken. [26]

Hier hat auch die dadaistische Groteske Fernand Légers ihren Platz, die die Kamera als ein "Wesen" oberhalb der Schaukelnden platziert, die die unbelebten Gegenstände oder Körperfragmente in der Animation, in den sinnlosen Wiederholungen und in einer beschleunigten Montage mit einem unheimlichen Potential, einem Potential auch des Absurden ausstatten, auf das wir verstört mit nervösem Lachen reagieren, fröhlich ahnend, dass die Bewegungsbilder katalytisch unsere Wünsche nach Auflösung, nach einem Jenseits aller Widersprüche hin zu einem befreienden Leben der Zeichen und Dinge lenken.[27]

Auch die Logik der Wiederholung im Zeichen einer anderen Ästhetik, die der BFI-Gestalter mit den fünf Einstellungen aus Renoirs Film anwendet, tritt in Korrespondenz zu jenen Wünschen, die keiner Verpflichtung einer Kontinuität und Geschlossenheit im Erzählen folgen wollen, denen die Bildtechnik mit der isolierten und damit ein *visuelles Ereignis* ermöglichende Verkettung von Dingen und Handlungen entgegenkommt.

---

[22] Siehe Sigmund Freud, Das Unbewußte. In: Gesammelte Werke Bd. X, Frankfurt am Main 1999, S. 289.
[23] ebd., S. 114f, Fünfte Fassung: Kapitel 8.
[24] ebd., S. 132.
[25] siehe Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Fünfte Fassung, Kapitel 13.
[26] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung, a.a.O., S 132.
[27] Zur neuen Wahrnehmung und Darstellung der Dingwelt durch die Surrealisten siehe auch den wichtigen Text von"Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz".

Das Numerisch-Unbewusste

Das Numerisch-Unbewusste ist Ausdruck der eigentümlichen Assoziierung unserer logischen mit unseren körperlichen Akten. Arbeiten alte Bildtechniken differenzlogisch, halten also den Unterschied von Bild und Realität aufrecht, trotz aller Immersionsanstrengungen der Kino-, Spiel- und Online-Industrie, findet der Betrachter oder User stets zurück zu jenem Punkt, wo der eigene Ort und der des Bildes unterschieden sind, so etablieren VR-Techniken allererst ein quasi differenzloses Bild/Betrachter/User-Environment. Meine Wahrnehmung in VR empfängt ausschließlich Daten aus dem Innenleben der Programme, also aus den errechneten Architekturen, Objekt- und Bewegungsformationen. Die immersive Erfahrung gelingt, wenn mein Körper sich zu ihnen *verhält*, also meine Eigenbewegung die Simulation anleitet. Dann sehe ich nicht nur Dinge, sondern werde Teil von ihnen, kann sie verändern. Teil des Bildes werden, auf das Bild reagieren, bedeutet jedoch, das Bild selber in Frage zu stellen. Wenn eine vollkommen generierte Umwelt mich einschließt, wenn das, was ich sehe, differenzlos mich enthält, ich als Akteur in einer Simulation handle, dann bin ich *Spieler*, nicht mehr Betrachter in Distanz zu einem Bild.

Benjamin hat, gleichfalls in der nicht-veröffentlichten dritten Fassung des Kunstwerkaufsatzes, einen Unterschied zwischen einer "ersten" und einer "zweiten Technik" vorgenommen. Ich möchte diese Unterscheidung etwas verschieben und Fotografie und Film zu der ersten Technik rechnen, im Sinne ihrer "magischen Werte", der existentiellen Beziehung von Bild und Referenz, die uns des Lebens der Anderen versichert. Die zweite Technik "liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine [Piloten] brauchen", es ist ein Spiel mit dem "unerschöpfliche(n) Reservoir aller experimentierenden Verfahrungsweisen", mit denen ich agiere. Ausgestattet mit der Okkulus Rift-Brille spiele ich, spiele "die Sache" mit dem eigenen Leib.[28]

In der virtuellen Umgebung stecke ich fest, wahllos. Die äußere Realität wurde durch eine mediale vollständig ersetzt. In VR-Simulationen korrespondieren optisch-physiologische Daten mit programmier-technisch übersetzten Wunschvorstellungen. Eine Simulation ist Verzicht auf Unterwerfung unter alle physikalischen Gesetze, ist die willkürliche Kreation neuer Lebensbedingungen in dieser anderen Realität und ihrer anderen Natur. Spiele-Simulationen haben oft den Anschein von Traumwelten, die hyperreal wirken, mir die Gewissheit vermitteln, dass hier alle natürlichen Gesetze außer Kraft sind und ich mein Leben auch anders ausprobieren, testen kann, denn in der einengenden Norm-Realität. Wir sind an die Phantasien von Programmieren, Software-Entwicklern und VR-Designern bzw. an die Kollektivphantasien einer Gesellschaft angeschlossen. Phantasien, Derivate des (Kollektiv-) Unbewussten. Die Figuren des Kollektivtraums können sicherlich hoch verzerrt gespiegelt werden in allen Geschöpfen der Animationsstudios, die das aktuelle Kino-Universum bevölkern. Jedoch sind wir in VR-Konstruktionen mithervorbringender Teil einer phantastischen Welt, die gerne mit Extrem-Affekten spielt, jedenfalls die Optik, das Visuelle relativiert und vielfach Körperempfindungen mit den numerischen Artefakten kurzschließt. Die "Ersetzung der äußeren Realität durch die psychische", die Freud als ein Kennzeichnen des Unbewussten festhält, gelingt mit einem außer-psychischen Apparat.

Es sind mit Freud zwei Deutungen unseres Verhaltens in VR-Situationen denkbar. Da ist als ein erstes die Erfahrung einer schizophrenen Bewegung. Wir beschäftigen uns als Teil der Simulation nur mehr mit uns selber und alle Dinge, die wir antreffen, nehmen wir als von uns generierte, halluzinative Prozesse wahr, so dass sich das Als Ob eigentümlich widerstandslos anfühlt, wir keinen Objekten mehr begegnen und diese besetzen, sondern nur mehr stofflosen Phänomenen, Erscheinungen, die aus uns hervorgehen und die keine Außenwirklichkeit mehr haben, dass wir "also hier die Objektbesetzungen aufgegeben und ein primitiver objektloser Zustand von Narzissmus wieder hergestellt werde"[29].

---

[28] Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung, a.a.O., S. 108, 120.
[29] Freud, Das Unbewußte, a.a.O., S. 295.

Die zweite Auslegung geht umgekehrt vor. Im Wahrnehmen und Handeln in VR-Welten behandeln wir all jene uns umgebenden abstrakten Dinge - alle Bilder, Objekte der Datenwelt sind formal-sprachlich, mathematisch generierte Artefakte - so, als ob sie konkrete wären. Jedenfalls passiert eine Besetzung der VR-Objekte, der Objekt-Einbildungen ohne "Wortvorstellungen", also ohne, dass wir die Dinge in einen sprachlich-reflexiven Kontext aufnehmen oder dass wir unser "Ich" ins Spiel bringen.[30] Ohne Widerstand oder Verdrängung. Das Geschehen ist nur halb bewusst, es ereignet sich ohne reflexive Distanz. Ein Unbewusstes nimmt Form an, der wir gerne in ihrer Vertretung, in ihrer Verschiebung oder Verdichtung folgen. Im Horizont der virtuellen Bilder begegnen wir vertrauten Phantasien, Wünschen, Ängsten. Etwa die Höhen und die Tiefen des Fallens.

In vielen VR-Applikationen ereignen sich Phänomene, die davor gar nicht erfahrbar waren, etwa ein Schaukeln über die Physik hinaus. Jedoch, da ist ein Wunsch, endlos über die Grenzen hinaus zu schaukeln, immer höher, die Schwerkraft zu überwinden, immer höher zu steigen, die Welt von oben zu sehen. So finden wir uns im Benutzen des *Swing*-Spiels in Affekten wieder, deren Besetzung uns scheinbar ohne Widerstände gelingt. Die "äußeren Wahrnehmung", die uns der Umsetzung des Unmöglichen versichern, sind ja vom System generierte und also kontrollierte. Sie lassen sich an "Erinnerungsspuren"[31] binden, Erinnerungen vom Fliegen, von Leichtigkeit, von Petrarca´schen Höhenphantasien einer Welt unter uns. Vom Numerisch-Unbewussten erfahren wir über das Mathematisch-Erhabene von VR-Applikationen.[32]

Une branloire pérenne

Freud interessierte sich für das Schaukeln nur nebenbei. Im Kontext seiner Untersuchungen zur "infantilen Sexualität" notiert er, dass wegen der "Erzeugung sexueller Erregung durch rhythmische mechanische Erschütterungen des Körpers, [...] Kinder passive Bewegungsspiele, wie Schaukeln und Fliegenlassen, so sehr lieben und unaufhörlich nach Wiederholung davon verlangen".[33] Für mich war das Schaukeln weder als Akt, noch als Bild oder als Simulation der Bewegungswahrnehmung je ein passives Spiel, sondern Auslöser ungemein vitaler Begegnungen, Korrespondenzen zwischen dem Schaukelnden, dem Medium und den Betrachtern, bzw. zwischen Benutzer und VR-Technik. Dabei war stets ein Optisch-Unbewusstes auf der Seite der Akteure am Werk, das medial entwendet und erfahrbar wurde.

Rosalind Krauss hatte Benjamins Formel des Optisch-Unbewussten abgewiesen, da sie kein "Analogon zum »Unbewussten«" im "visuellen Feld" finden konnte.[34] Dem kann zugestimmt werden, jedoch wird das visuelle Feld von Benjamin *nicht* substanzialisiert. Er spricht stets von Menschen und ihrem Ausdruck, ihren Wünschen und Konflikten, die Vorstellungen *jenseits* bewusster Zugriffe auf die Wirklichkeit hervorbringen. Es ist notwendig anzuerkennen, "dass die Bewusstheit nur ein Accidens der Vorstellung ist, nicht deren notwendiges und wesentliches Attribut, dass also das, was wir Bewusstsein nennen, nur einen Zustand unserer geistigen und seelischen Welt ausmacht (vielleicht einen krankhaften Zustand) und bei weitem nicht sie selbst...".[35] Nietzsches apodiktische Mitteilung kann auch als Zusage an die Vorstellungskraft von Techniken verstanden werden.

---

[30] Siehe Sigmund Freud, Das Ich und das Es. In: Gesammelte Werke Bd. X, Frankfurt am Main 1999, S. 247f.
[31] ebd.
[32] Zum Mathematisch-Erhabenen siehe Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, §25-27. Hamburg 1974, S. 91-104.
[33] Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Gesammelte Werke V, Frankfurt am Main 1999, S. 102.
[34] Siehe Rosalind E. Krauss, Das optische Unbewusste. Hamburg 2011, S. 283f. Krauss spricht nur der Kunst die Zuständigkeit zu, ein Unbewusstes im optischen Feld zu konstruieren, "und zwar als eine Projektion der Art und Weise, wie man das menschliche Sehen verstehen kann...".
[35] Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, zitiert nach Hans Zitko, Nietzsches Philosophie als Logik der Ambivalenz. Würzburg 1991, S. 74.

Der fotografische Bildraum ist ein von der nicht-sichtbaren Natur der aufgenommenen Dinge unbewusst durchwirkter Raum. Diese "andere Natur" zeigt sich der Kamera, tritt ins Bild. Im fotografischen Bildraum wird sie umgestaltet, es entsteht ein medial geformter - sichtbarer - Ausdruck des Sujets. In einem zweiten Schritt zeigte sich, dass unsere Vorstellungswelten sich zur schöpferische Kraft des Kinos prolongieren, wir also die Bilder, die es uns zeigt, mithervorbringen. Und in eigentümlich solipsistischer Abgeschlossenheit erleben wir VR als die (verkleidete) Erfüllung der diversen Artikulationen unser psychischen Verfasstheiten. Es ist, als ob wir einen Gesellschaftsvertrag mit den Medien abgeschlossen hätten, der uns neue Gemeinschaften auch mit uns selber, ermöglicht.

Montaigne hatte die Welt schaukeln lassen, um ihren ewigen Wandel, ihre Veränderbarkeit zu betonen, alles "wankt und schwankt in natürlicher Trunkenheit". Daher macht es wenig Sinn auf einen Zustand, ein Sein zu hoffen. Vielmehr gilt es, das Dazwischen, die Passagen sichtbar zu machen. Dafür eignen sich Medien gut.

Die Welt ist nichts als ein ewiges Auf und Ab. Alles darin wankt und schwankt ohne Unterlaß: Die Erde, die Felsen des Kaukasus und die Pyramiden Ägyptens schaukeln mit dem Ganzen und in sich. Selbst die Beständigkeit ist bloß ein verlangsamtes Schaukeln. So vermag ich den Gegenstand meiner Darstellung nicht festzuhalten, denn auch er wankt und schwankt in natürlicher Trunkenheit einher. Daher nehme ich ihn jeweils so, wie er in dem Augenblick ist, da ich mich mit ihm befasse. Ich schildere nicht das Sein, ich schildre das Unterwegssein [...].[36]

[*Vom Optisch-Unbewussten zum Numerisch-Unbewussten. Übersetzungen eines Denkbildes von Walter Benjamin*. Französische Fassung: *De l'inconscient optique à l´inconscient numérique*. In: Cahier Louis-Lumière n°13 Formes, expériences et dispositifs : la production audiovisuelle face aux technologies « immersives » de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2020.]

[36] Michel de Montaigne, Essais. Drittes Buch. Übersetzung Hans Stilett. Frankfurt am Main 1998, S. 33.