

Taktile Rezeption und lebensweltliche Umsicht. Film und Stadterfahrung bei Benjamin und Heidegger

Christian Ferencz-Flatz
Center for Phenomenological Research
(University of Bucharest) &
Husserl-Archiv (Universität zu Köln)

Abstract

Tactile Reception and Life-Worldly Circumspection. Film and Urban Experience in Benjamin and Heidegger

In his famous essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin compares the daily experience of buildings with the perception of films. His comparison relies on the peculiar concept of “tactile reception“, he opposes to the optically oriented traditional attitude towards art. The concept encompasses two essential traits: on the one hand, it designates the fact that films do not require a contemplative, focused attention, but a habitual, distracted approach, similar to that by which we perceive buildings in our everyday life-world. On the other hand, Benjamin’s concept points to a particular “chock-effect” produced by cinematic experience, through its constant change of perspectives and points of view. By this, it challenges precisely the same form of ambient perception required in numerous situations of our daily life in the modern city. The two determinations sketch out a unitary concept that shows obvious similarities to the phenomenological idea of a “life-worldly circumspection” (*Umsicht*), a specific manner of sight guiding everyday practical life.

Keywords: Tactile perception, Life-world, cinematic experience, praxis, architecture, Benjamin, Heidegger

Einleitung

Architektur und Film kommen in Benjamins programmatischen *Kunstwerk*-Aufsatz etliche Male prägnant in Berührung. Ihre Zusammenstellung ist keineswegs zufällig; sie gründet darin, daß beide auf derselben Seite jener Opposition –

von *kontemplativer Sammlung des Einzelnen* und *kollektive Rezeption in der Zerstreuung* – stehen, die in Benjamins Sicht den wesentlichen Wandel in der modernen Haltung zu Kunstwerken bestimmt. Dabei stellt der Film das *Grundbeweisstück* der benjaminschen Betrachtung dar, anhand dessen der ideologisch geprägte Charakter des überkommenen Kunstbegriffs symptomatisch aufgewiesen werden soll (vgl. Benjamin 1990, 1050), während Architektur das *Prototyp*, das Muster zu dessen Erläuterung liefert¹.

Die taktile Rezeption der Architektur bei Benjamin

Laut Benjamin werden sowohl Bauten als auch Filme „auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch“ (Benjamin 1990, 504). Mit dieser Unterscheidung zweier *Grundformen der Rezeption* – die zwar von Alois Riegl stammt² (vgl. Riegl, 1966), bei Benjamin aber eine ganz eigenartige Prägung erfährt – kreuzt sich eine zweite. Sie betrifft die verschiedenen *Aufmerksamkeitsmodi* die den beiden Rezeptionsformen eignen: *gesammelte Zuwendung*, einerseits, und *zerstreutes, gewohnheitbestimmtes Bemerken*, andererseits. Im Horizont dieser zweifachen Unterscheidung bestimmt nun Benjamin die Apperzeption von Bauten durch zwei grundsätzliche Bemerkungen: 1) die *taktile Rezeption*, d.h. hier der Gebrauch, *erfolgt ausschliesslich im Zeichen der Zerstreuung*, wobei Benjamin ausdrücklich feststellt daß es zur optischen Kontemplation, also zum Aufmerksamkeitsmodus der Sammlung, gar kein taktilen Gegenstück gibt (vgl. Benjamin 1990, 505). Somit kann die rein visuelle Betrachtungsweise von Bauten – wie sie z.B. dem modernen „Tourismus“ eignet, der durch seine kontemplative Einstellung stets einem frustrierendes Missverhältnis ausgesetzt ist – für Benjamin keineswegs als Modell zur Herleitung der eigentümlichen Rezeption von Architektur gelten. 2) *Gewohnheit* und *Gebrauch* bestimmen laut Benjamin „weitgehend“ sogar die optische Apperzeption, d.h. die einfache Wahrnehmung, das „Sehen“ von Bauten (vgl. Benjamin 1990, 505). Der Passant in der Grosstadt

– den Benjamin eigentlich fortwährend im Blick hat – bewegt sich beschäftigt in einer funktionalisierten Stadt, die er auf seinen Wegen zunächst bloss beiläufig und zerstreut, im Zeichen des Gebrauchs vernimmt. Zwei seiner Beispiele belegen es ausdrücklich.

In einer Variante zum Abschnitt 18 der „ersten Fassung“ führt Benjamin seine Gedanken zur Architektur anhand der an sie „angeschlossenen“ Kunstformen näher aus (vgl. Benjamin 1990, 1043). Aus dieser Sicht werden die zeitgenössischen Bauten als „Träger der Reklame“ besprochen, wobei Reklame grundsätzlich eben als „eine der wichtigsten Agenten“ der Rezeption in der Zerstreung verstanden wird. Reklameplakate werden zwar vom beschäftigten Passanten bloß optisch vernommen und nicht eigentlich taktil benutzt, aber ihre optische Auffassung – die wesentlich im zerstreuten Vorübergehen und nicht in gesammelter Beachtung erfolgt – steht offensichtlich unter dem Nachdruck von Gebrauch und Konsum. Das zweite Beispiel Benjamins ist jenes des modernen Strassenverkehrs. Es wird zunächst in einer Fussnote erwähnt, in der Benjamin die „tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats“ in der Moderne anspricht, Veränderungen die „im Maßstab der Privatexistenz“ von jedem „Passanten im Großstadtverkehr“ erlebt werden. Die Hektik des modernen Strassenverkehrs stellt somit eine Situation des Lebens in der Großstadt dar, der der heutige Mensch mit Hilfe rein optischer Aufmerksamkeit nicht mehr gewachsen ist, sondern zu deren Meisterung er eine gewöhnungsmässige und taktil-beiläufige Vorsicht benötigt, die Benjamin abermals als „Rezeption in der Zerstreung“ auslegt. In einer weiteren Aufzeichnung der *Paralipomena* zum *Kunstwerk*-Aufsatz greift Benjamin einen ähnlichen Gedanken auf; diesmal versucht er zu erläutern wie ein beschäftigter Autofahrer die zum Strassenverkehr zugehörigen Architekturformen auffasst: „Taktile Rezeption und Zerstreung schliessen einander nicht aus. Der Automobilist der mit seinen Gedanken ‚ganz wo anders‘ z.B. bei seinem schadenhaften Motor ist, wird sich an die moderne Form der Garage besser gewöhnen als der Kunsthistoriker der sich vor ihr anstrengt, nur ihren Stil zu ergründen“ (Benjamin 1990, 1049). Kontemplation ist eben eine

unangemessene Zugangsweise zu Bauten die nichts anderes beanspruchen als beiläufig, im schlichten Gebrauch, aufgefasst zu werden. Ihr Verstehen ist ein Gebrauchs-Verstehen, wobei jedweder Versuch eines kontemplativen Ergreifens eben ein Missverständnis darstellt.

Lebenswelt und Umsicht in Heideggers frühen Vorlesungen

Taktile Rezeption hat für Benjamin seit jeher ihre Urstätte im Bereich der Architektur. Von da greift sie aber, in der Entwicklung der Moderne, auch auf die übrigen – traditionell kontemplativen – Künste über, um sich in der modernen Jazzmusik³ sowie auch im Film⁴ nachdrücklich bemerkbar zu machen. Was zunächst die benjaminsche Beschreibung der „taktilen Rezeption von Bauten“ betrifft, so zeigt sie einen erstaunlichen Parallelismus zu dem phänomenologisch geprägten Begriff der „lebensweltlichen Umsicht“ auf, den Martin Heidegger in etlichen seiner frühen Vorlesungen, und später in *Sein und Zeit*, bespricht. Die Erläuterung dieses Begriffs führt ihn dazu Stadt Wahrnehmung, Straßenverkehr und schliesslich auch Kino in ähnlichen Kategorien wie Benjamin auszulegen.

Heideggers Ansatz und Absichten sind dabei allerdings andere. Sein Ausgangspunkt, in den frühesten Freiburger Vorlesungen, ist der Versuch die Husserlsche Phänomenologie zu einer „Ursprungswissenschaft des Lebens selbst“ umzubilden. Dabei versteht Heidegger „Leben“ wesentlich als Transitivum, und das heisst als Leben „in“, „aus“, „für“, „mit“ und „gegen“ einer Welt (vgl. Heidegger 1994, 90). Das besagt für Heidegger zweierlei: *erstens*, daß das „faktische“ Leben, wie er es nennt, schon an sich als „in-der-Welt-Sein“, d.h. als Sein in einer Umwelt, verstanden wird, und *zweitens*, daß diese Umwelt, und die umweltlichen Gegenstände selbst, prinzipiell von der Art des faktischen Lebensbezugs zur Welt, den Heidegger als Sorge auslegt, bestimmt werden. Welt und weltliche Gegenstände begegnen für Heidegger stets „auf dem Weg der Sorge“: d.h. sie werden auf der Bahn eines Besorgens von etwas oder einer Beschäftigung mit etwas, kurz eines

praktischen Umgangs, und nicht eines rein theoretischen Vernehmens, getroffen und somit nicht als indifferent vorhandene Vorkommnisse sondern als lebensweltliche Bedeutsamkeiten erfahren (vgl. Heidegger 1994, 91).

Das ursprünglich praktische Verhalten des Umgangs ist aber für Heidegger keineswegs schlechthin „atheoretisch“ und das heisst „blind“ (Heidegger 1967, 69), sondern es hat seine eigene Sichtart die den Gebrauch „führt und ihm seine spezifische Sicherheit verleiht“ (Heidegger 1967, 69). Diese praktische Sicht des Umgangs nennt Heidegger, ab seiner grossen Aristotelesvorlesung 1922, „Umsicht“. Die Gebrauchsgegenstände der Umwelt sind somit für Heidegger zunächst nicht einfach *vorhandene* Dinge sondern *zuhandenes* „Zeug“, d.h. Gegenständlichkeiten die vom Hause aus in ihren Bestimmungen des Umgangs und in einer gewissen unabhobenen Vertrautheit gegeben sind. Heideggers berühmtes Beispiel, in *Sein und Zeit*, ist jenes des Hammers: „je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird (...) umso unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug“ (Heidegger 1967, 69) .

Zugleich ist die lebensweltliche Umsicht nicht primär auf einzelne Gegenstände eingestellt, da wir laut Heidegger nie *ein* einziges Zeug als solches treffen können (vgl. Heidegger 1967, 68), sondern Gebrauchsgegenstände gehören als umweltlich erlebte Gegenständlichkeiten einem *Zeugganzen* an, von dem her sie als zuhandene erschlossen werden. Eben deshalb behauptet Heidegger daß das umsichtige Verwenden eines Gebrauchsgegenstandes eigentlich von ihm *wegsieht*: den Gegenstand als Zeug auffassend, hat der Gebrauch ihn schon gebrauchsmässig ausgelegt als Teil eines Gebrauchsganzen in dem es sich zu orientieren gilt. Dabei wird für Heidegger der Bereich der Umsichtigkeit selbst – und somit die Vertrautheit mit der jeweiligen Umwelt – stets als solche im Umgang ausgebildet und erweitert⁵.

Das Modell der heideggerschen Auffassung ist zwar immer deutlicher ab 1923 die Welt der Werkstatt, aber dabei kommt immer auch eine bestimmte Auslegung der Stadt als Bedeutsamkeitszusammenhang ins Spiel. Der Begriff des „Bedeutsamkeitszusammenhanges“, d.h. des Gebrauchsganzen

aus dem her ein einzelner Gebrauchsgegenstand als solcher ursprünglich gegeben wird, ist in den frühesten Vorlesungen Heideggers in einem sehr weiten und offenen Sinn aufgefasst. Umwelt ist für Heidegger „ein Umkreis von Gegenständen in inhaltlich ganz verschiedenen Charakteren der Bedeutsamkeit“ (Heidegger 1994, 94), wobei seine Beispiele öfters auf situationelle Erfahrungen im städtischen Alltag zielen. In den späteren Vorlesungen – ab 1923 und am nachdrücklichsten in *Sein und Zeit* – wird Bedeutsamkeit vornehmlich am Leitfaden des Hantierens mit Werkzeugen und anhand der Verhältnisse der Werkstatt erläutert. Dabei fehlen die Hinweise auf die weitere Sphäre der Stadt auch hier keineswegs. In der Vorlesung *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität* (1923) bringt Heidegger sogar das Beispiel des müssigen „auf der Strasse Herumstehens“. Dabei geht es für Heidegger allerdings, im Gegenteil zu Benjamin, nicht um die eingehende Charakterisierung – etwa unter dem Blickpunkt der „Flanerie“ – eines eigentümlichen sozialen Phänomens der Moderne, sondern bloß darum den schlichten „Zeitvertreib“ als Ausnahmezustand im Horizont des gewöhnlichen Beschäftigtseins auszulegen (vgl. Heidegger 1995 a, 87), aber es ist dennoch auffällig daß Heidegger der müssigen Stadterfahrung einen von der werkstättischen Zuhandenheit unterschiedenen Charakter der Bedeutsamkeit einräumt.

In der Vorlesung *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (1925), und später in *Sein und Zeit*, wird öfters das Beispiel des „öffentlichen Platzes“ als Parallellfall des eingehend besprochenen und als „Wohnzeug“ verstandenen Zimmers besprochen. Mit letzterem Begriff kommt Heidegger allerdings der, ungefähr zu derselben Zeit entwickelten Idee der „Wohnmaschine“ Le Corbusiers unglaublich nahe. Die „Öffentlichkeit“ stellt für Heidegger den weiteren Horizont des Innenraums – Zimmer oder Werkstatt – dar, während die Stadt als solche in ihrer umweltlichen Räumlichkeit aufgefasst wird, und mit ihren „Plätzen und Gegenden“, ihren „Nähen und Fernen“, ihrer „Orientierungen“ und „Ausrichtungen des Besorgens“ öfters zur Sprache kommt. Dabei wird das Thema der umsichtigen Stadterfahrung allerdings nie eindringlich ausgeführt.

Die bedeutendste Erörterung Heideggers aber, bei der eine Auslegung der Stadt mitspielt, ist seine berühmte Beispielsanalyse des Zeichens in *Sein und Zeit*⁶. Hier bespricht Heidegger die umweltliche Funktion einer Art Pfeil, der damals am Automobil befestigt war und, als Vorläufer des Blinklichts, zur Signalisierung der Verkehrsrichtung diente. Heidegger bemerkt dabei daß dieser Autopfeil nicht bloß dem Autolenker als zuhandenes Zeug dient sondern ebenfalls dem Passanten (vgl. Heidegger 1967, 78). Dieser begegnet dem Zeichen als innerweltlich zuhandenes Zeug „im Ganzen des Zeugzusammenhangs von Verkehrsmitteln und Verkehrsregelungen“ (Heidegger 1967, 78). Das dem Pfeil entsprechende Verhalten ist für Heidegger nicht das Anschauen sondern das „Einschlagen einer Richtung“, d.h. das „Ausweichen oder Stehenbleiben“, denn „eigentlich ‚erfasst‘ wird das Zeichen gerade dann nicht, wenn wir es anstarren“ und „als vorkommendes Zeigding feststellen“ (Heidegger 1967, 79). Der Pfeil wendet sich somit an die Umsicht des Passanten, der in seinem beschäftigten Irgendwohin-eilen mit seiner Hilfe „eine Orientierung innerhalb der Umwelt gewinnt“.

Schon in seinen frühen Vorlesungen, ist Heidegger durchgehend damit beschäftigt die Umsicht und ihre gegenständliche Umwelt gegen die reine Wahrnehmung der theoretischen Einstellung scharf abzugrenzen. Wesentlich bleibt dabei die Tatsache daß die „orientierte“ und „sich orientierende“ (Heidegger 2005, 91) Umsicht das Gebrauchszeug zunächst nicht thematisch als dastehende Gegenständlichkeiten vor sich hat, sondern in einer eigentümlichen, unauffälligen, unabgehobenen Nicht-gegenständlichkeit belässt. Diese allgemeine Unauffälligkeit kommt für Heidegger eben dann am schärfsten zum Ausdruck wenn das Zuhandene als Einzelnes gerade auffällt; dies geschieht bei unverwendbar gewordenen Gebrauchsgegenständen, bei fehlendem Gebrauchszeug oder ebenfalls bei Zeug das im Wege liegt. In all diesen Fällen kommt der Gebrauchsgegenstand als solcher zu einer gewissen *thematischen Abgehobenheit in der Umsicht*, wobei dies für Heidegger eine Übergangsstufe zum theoretischen Nur-noch-hinsehen bildet. Letzteres, das Nurhinsehen, stellt aber nicht eine einfache *Möglichkeit* des

umweltlichen Daseins, sondern vielmehr eine *Geneigtheit* dar „die Sorge des Ausrichtens aufzugeben“ und nur anzuschauen ohne jedes „Absehen auf Verrichtung und Ausrichtung“ (Heidegger 2005, 353). Dadurch gewinnt das praktische „Sichumsehen“ des Umgangs, laut Heidegger, den Charakter des „Hinsehens auf“, wobei die Sorge dieses Nur-noch-hinsehens – also seine Grundmotivation – wesentlich als *Neugier* ausgelegt wird.

In einem ähnlichen Zusammenhang fällt nun, in der Vorlesung des SS 1921, *Augustinus und der Neuplatonismus*, eine durchaus interessante weil jedenfalls sehr seltene Bemerkung Heideggers zum Kino: „Das bloße Sehenwollen, die nackte Neugier ist der beherrschende Sinn, auch gerade dann, wenn sich die Erfahrung emotional betont vollzieht: Furcht, Schrecken, Gruseln. Die Ausformungen dieser Grundstellung zu den Gegenständen sind mannigfaltig (Kino).“ (Heidegger 1995 b, 224)

Das „taktile Element“ der Filmerfahrung

Ausgehend von ähnlichen Bemerkungen wie jene Benjamins, also, scheint für Heidegger das Kino gerade die *Gegenerfahrung* zur gewöhnungs- und gebrauchsmässigen, umsichtigen Stadterfahrung darzustellen, d.h. eine Erfahrung die gleich dem theoretischen Vernehmen eher auf rein „optische“ als auf „taktile“ Rezeption, also bloß auf ein „unumischtes Nur-hinsehen“ (Heidegger 1967, 70) beruht. „Optische“ Raum- und Stadterlebnisse im Kino wären aber dann, laut Heidegger, als Erfahrungen entweltlichter und nur auf ihr Aussehen hin betrachteter Gegenständlichkeit, durch einem Abgrund von der umsichtigen Stadterfahrung des Umgangs getrennt.

Beim Betrachten einer Kamerafahrt die den Filmraum durchmisst, bewegt sich der Zuschauer tatsächlich nicht im umsichtigen Umgang durch die Stadt, sondern er durchfährt rein optisch eine rein-visuelle Phantom-Räumlichkeit ohne sie als seine Umwelt ursprünglich zu erfahren. Wenn somit Filmerfahrung der Erfahrung des Flaneurs, als zweckloses Durchstreifen städtischer Räumlichkeit, gleicht, so sind beide

dadurch von einer Stadtauffassung bestimmt, die dem umsichtigen Umgang mit der Umwelt scharf entgegengesetzt ist. Dem scheint allerdings auch Benjamin zuzustimmen, wenn er zunächst den Flaneur als rein optischen Typus, im Gegensatz zum taktilen Sammler, so wie in einer Aufzeichnung des *Passagen*-Werkes, versteht.

Trotz alldessen, aber, betrachtet nun Benjamin merkwürdigerweise den Film schliesslich doch als ein taktiles Erlebnis, oder genauer als eine Rezeptionsform die das Taktile *in der Optik selbst* zum Ausdruck bringt. Die filmische Rezeption kennzeichnet sich nämlich laut Benjamin durch zweierlei: zum einen, durch die Tatsache daß sie eher in einem Zustand der „Zerstreuung“ als in kontemplativer Sammlung erfolgt, zum anderen, dadurch daß der Film durch Montage im Bereich des Optischen *Chockwirkungen* hervorruft, die eben taktil erlitten und nicht bloss wahrnehmungsmässig zur Kenntnis genommen werden.

Was die Zerstreuung im Film betrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß Benjamin die beiden früher erwähnten Unterscheidungen – von taktil und optisch, einerseits, von Sammlung und Zerstreuung, andererseits – prinzipiell auseinanderzuhalten scheint. Wenn er öfters behauptet daß „taktile Rezeption“ Zerstreuung „keineswegs ausschliesst“, so ist damit noch keineswegs gesagt daß „Zerstreuung“ unbedingt auf Taktilität zurückzuführen ist, da eine zerstreute optische Rezeption ja durchaus ebenso möglich sein müsste. Andererseits ist allerdings klar daß sich für Benjamin die zwei Bestimmungen nicht immer scharf trennen, wie aus einem Satz wie der folgende deutlich zu entnehmen ist: „Die Aufgaben die in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich, nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (Benjamin 1990, 505). An sich wäre natürlich Optik mit Kontemplation ebensowenig zu verwechseln wie Taktilität mit Zerstreuung oder Gewöhnung.

In dem oben erwähnten Zitat spricht Benjamin von einer „Anleitung“ der taktilen Rezeption, weiter unten wird von

einem „taktilen Element“ oder in der ersten Fassung von einer taktilen „Dominante“ der Filmwahrnehmung gesprochen. Sie kommt für Benjamin durch die „Chockwirkung seiner Bilderfolge“ zustande, die auf dem „Wechsel der Schauplätze und Einstellungen“, also wesentlich auf Montage und nicht auf der Filmaufnahme selbst beruht. Dabei könnte man zunächst versucht sein Benjamins Ausdruck aus Sicht jener alten Theorie der „perspektivischen Sprünge“ auszulegen, die der Zuschauer bei der Aufnahme der Montage zu vollziehen hätte. Gemäss dieser Interpretation, die schon Rudolf Arnheim z.B. bekämpft, viele andere in jener Zeit aber teilen, wäre der Zuschauer in seiner normalen Wahrnehmung dadurch gestört daß ihn jede neu angeklebte Filmaufnahme plötzlich in eine andere Perspektive zur Filmszene versetzt. Dies meint aber Benjamin hier keineswegs, und es ist wichtig zu bemerken daß er die ganze „immersiv“ Seite der Filmerfahrung nicht nur nicht erwähnt sondern deutlich verwirft. Versenkung und Immersion gehören nämlich ausdrücklich zu jener herkömmlichen Einstellung der Kunstbetrachtung die, in Benjamins Sicht, mit dem Aufkommen des Films ihr eindeutiges Ende findet. Das ästhetische Verhalten wird dabei als ein bloßes Spiel der Assoziation gedeutet. Sein gleich darauf folgender Vergleich von Kino und Gemälde bringt die nötige Klärung: „Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefasst, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. (...) In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will“ (Benjamin 1990, 503). Dabei kommt es hier nicht auf die einfache *Abfolge* der verschiedenen Bilder an, sondern auf die *Art* dieser Abfolge, die Benjamin als *rückartige Unterbrechung* versteht. In einer kurzen Aufzeichnung zu Chaplin aus den *Paralipomena* bestimmt Benjamin deshalb das „Gesetz der filmischen Bilderfolge“ als „rückartige Abfolge

kleinster Bewegungen“ (Benjamin 1990, 1041). Derselbe Gedanke der chockhaften Unterbrechung kommt in Benjamins Aufsatz über Brecht, *Was ist das epische Theater?*, deutlich zum Ausdruck: „Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinander treffen. (...) So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung.“ (Benjamin 1989, 537-8). Als Lähmung der Einfühlung einerseits oder als Unterbrechung des Assoziationsablauf andererseits, wird der Zuschauer in beiden Fällen in seiner optisch und ästhetisch gewöhnten Haltung *gestört* und *gehemmt*, und eben auf diese Erfahrung in der Praxis des „Nur-hinsehens“ beruht für Benjamin das taktile Element des Films.

Die Frage wäre nun was die so bestimmte Taktilität der Filmerfahrung noch mit jener der Architektur und Stadterfahrung gemeinsam hat. Auf der einen Seite ist nämlich die taktile Rezeption vom Gebrauch und vom täglichen, gewohnungsmässigen Umgang geprägt, wobei Benjamins Auffassung mit jener Heideggers in vielen Punkten übereinstimmt; auf der anderen Seite ist zunächst von Gebrauch, Gewöhnung und Umgang gar nicht die Rede, sondern bloß von der stoßartigen Wirkung der Bilderfolge, die vom Zuschauer als Störung und Hemmung, kurz als Chock empfunden wird. Ist aber Benjamins Stellung in der Tat von jener Heideggers verschieden?

Für Heidegger ändern „Empfindungen“, d.h. die emotionale Betontheit der Filmerfahrung, nichts an der Tatsache daß sie sich stets nur in einer rein visuellen, „nur-hinsehende“ Einstellung bewegt, die als solche aus der ursprünglichen, umgänglichen Lebenshaltung herausgefallen ist; er deutet dabei allerdings auf emotionale Momente des Inhalts (z.B. bei Gruselfilme) hin und nicht auf solche der filmischen Form oder der Filmtechnik, wie Benjamin, doch dieser Umstand scheint hier weniger bedeutsam zu sein. Benjamin selbst schlägt, andererseits, in seinen berühmte Bemerkungen zum „optisch Unbewussten“⁷, im *Kunstwerk-Essay*, aus einer anderen Sicht denselben Weg ein; er spricht

dort nämlich von den unbewussten „Zwangsläufigkeiten“ des beschäftigten Alltags die der Film ins Bewusstsein hebt und dadurch eben optisch erhellt. Darin stimmt er nun mit Heidegger ganz überein und in *diesem* Sinn ist Film allerdings nicht Sache der „Taktilität“.

Schluss

Wenn nun Benjamin schliesslich den chockartigen Stoss der filmischen Bilderfolge und die umsichtig-beschäftigte Stadterfahrung dennoch, in ihrer Opposition zur rein optischen Kontemplation, mit demselben Begriff der „taktilen Rezeption“ bezeichnet, so liegt der Grund dafür keineswegs in einer Fehlinterpretation. Beide bestimmt nämlich ein Rücktritt der kontemplativen Aufmerksamkeit, der für Benjamin wegen seinem symptomatischen Wert eben das Wesentliche ist. Dieser Rücktritt verweist einerseits auf einen radikal neuen Begriff der Kunstrezeption und zeigt andererseits eine durchgehende geschichtliche Veränderung des menschlichen Wahrnehmungsapparats an, die als kollektiv-zerstreute *zugleich* umsichtig-besorgend *und* chockbedürftig ist. Diese Zusammenhänge sind es die, zwar eher dunkel in Benjamins Essay, seine ganze Betrachtung grundsätzlich bestimmen und ihn dazu führen die beiden, deskriptiv-phänomenologisch *entgegengesetzten* Bestimmungen, dennoch zu vereinen. Aus Sicht seiner eigenen Auffassung der Geschichtlichkeit würde und könnte ihm Heidegger hier nicht folgen.

ANMERKUNGEN

¹ „Die Architektur bot von jeher das Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze seiner Rezeption sind die lehrreichsten.“ (Benjamin 1990, 504).

² vgl. ebenfalls M. Fend (Fend 2007, 15-38); für eine übersichtliche Darstellung der Taktilität im Bereich der Ästhetik M. Diaconu (Diaconu 1999/2000, 109-182).

³ Diese hat nämlich „ihren wichtigsten Agenten in der Tanzmusik.“ (Benjamin, 1990, 1049).

⁴ Der Film trägt, genauer, laut Benjamin, „durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge ein taktiles Element in die Optik selbst“ ein. (Benjamin 1990, 1049).

⁵ „Der Umgang sorgt um erhellende, Weg, Gelegenheit und Lage bereitende und erhaltende Umsichtigkeit.“ (Heidegger 2005, 92).

⁶ Dieselbe Analyse findet sich fast wortgenau auch in der Vorlesung des SS 1925, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (Heidegger 1988).

⁷ „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.“ (Benjamin 1990, 500).

LITERATURVERZEICHNIS

Benjamin, Walter. 1989. *Gesammelte Schriften (Was ist das epische Theater? 2)*, Band II.2. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 1990. *Abhandlungen. Gesammelte Schriften (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Dritte Fassung & Paralipomena, Varianten und Varia zur „Ersten Fassung“ von Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Band I.3. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Diaconu, Madalina. 1999/2000. Tastend im Denken die Kunst. Entwurf einer taktilen Ästhetik. *New Europe College Yearbook/07*: 109-182.

Fend, M. 2007. Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts. In *Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne*, ed. B. Lange, 15-38. Berlin: Reimer.

Heidegger, Martin. 1967. *Sein und Zeit (SuZ)*. Tübingen: Niemeyer.

Heidegger, Martin. 1988. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (GA 20). Frankfurt a. Main: Klosterman.

Heidegger, Martin. 1994. *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung* (GA 61). Frankfurt a. Main: Klosterman.

Heidegger, Martin. 1995 a. *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität* (GA 63). Frankfurt a. Main: Klosterman.

Heidegger, Martin. 1995 b. *Augustinus und der Neuplatonismus* (GA 60). Frankfurt a. Main: Klosterman.

Heidegger, Martin. 2005. *Phänomenologische Interpretationen ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik* (GA 62). Frankfurt a. Main: Klosterman.

Riegl, Alois. 1966. *Historische Grammatik der bildenden Künste*, aus dem Nachlass hrsg. v. K.M. Swoboda u. O. Pächt. Graz/Köln: Böhlau.

Christian FERENCZ-FLATZ is a Ph.D. researcher of the *Romanian Society for Phenomenology*. He published articles in *Husserl Studies*, *Studia Phaenomenologica*, *Phänomenologische Forschungen*, *Tijdschrift voor Filosofie*. He translated into Romanian works by Martin Heidegger (*Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*) and Edmund Husserl (*Logische Untersuchungen, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*). In 2009, he published the book *Obişnuit şi neobişnuit în viaţa de zi cu zi. Fenomenologia situaţiei şi critica heideggeriană a conceptului de valoare / The Usual and the Unusual in Everyday Life. The Phenomenology of Situation and Heidegger's Critique of the Concept of Value*.

Address:

Christian Ferencz-Flatz

Romanian Society for Phenomenology

Kogalniceanu Blvd. 49, ap. 45

050104 Bucharest, Romania

Email: christian.ferencz@phenomenology.ro