

VERTEILTE AUFMERKSAMKEIT

PETRA LÖFFLER

**VERTEILTE AUFMERKSAMKEIT
EINE MEDIENGESCHICHTE DER ZERSTREUUNG**

DIAPHANES

GEDRUCKT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DER DEUTSCHEN FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT.

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-415-6

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2014

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: PUSTET, REGENSBURG

UMSCHLAGMOTIV UNTER VERWENDUNG VON ABBILDUNGEN AUS

DZIGA VERTOV: »DER MANN MIT DER KAMERA«, UDSSR 1929.

INHALT

EINLEITUNG	
EPISTEMOLOGISCHE VERSUCHUNGEN	7
1. EPISTEMOLOGIE DER ZERSTREUUNG	13
1.1. RÄUME DES WISSENS	13
1.2. MEDIENGESCHICHTLICHE VORSÄTZE	23
1.3. ARBEIT DER BEGRIFFE	30
2. GENEALOGIE DER ZERSTREUUNG	35
2.1. RÄTSEL DER AUFMERKSAMKEIT	39
2.2. KUNST DER ZERSTREUUNG	48
2.3. GEFAHREN DER ZERSTREUUNG	55
3. THEATER DER ZERSTREUUNG	63
3.1. GEREIZTE NERVEN	69
3.2. PSYCHISCHE KUR	78
3.3. MECHANISIERUNG DES SCHWINDELS	93
4. SCHAUPLÄTZE DER ZERSTREUUNG	101
4.1. SPEKTAKEL DER GROSSSTADT	106
4.2. PANORAMA	121
4.3. WELTAUSSTELLUNG	131
4.4. KALEIDOSKOP	135
4.5. STEREOSKOP	146
5. EXPERIMENTALISIERUNG DER AUFMERKSAMKEIT	159
5.1. WELLENTHEORIE DER AUFMERKSAMKEIT	165
5.2. SCHWANKUNGEN DER AUFMERKSAMKEIT	170
5.3. AUFMERKSAMKEIT ALS AUSNAHMEZUSTAND	177
5.4. ZERSTREUUNGSSUCHT	181
6. BEWUSSTSEIN DER ZERSTREUUNG	191
6.1. ZERSTREUTE STRÖME DER AUFMERKSAMKEIT	191
6.2. UNFÄLLE DES BEWUSSTSEINS	202
6.3. AUFMERKSAMKEITSLENKUNG IM FILM	212

7. FILM ALS MEDIUM DER ZERSTREUUNG	221
7.1. ERKUNDUNG DER GROSSSTADT	222
7.2. PASSANTEN UND GAFFER	230
7.3. STEREOSKOPISCHER RAUM	243
7.4. KINEMATOGRAPHISCHER SCHWINDEL	250
7.5. ZERSTREUTES LICHT	262
7.6. KINOPUBLIKUM	276
8. KULT DER ZERSTREUUNG	285
8.1. KALEIDOSKOPISCHE WELTSICHT	288
8.2. ZERSTREUUNG DER DINGE	294
8.3. ZERSTREUUNG DER SINNE	300
8.3.1. DIE STRASSE	303
8.3.2. DAS KARUSSELL	308
8.3.3. DER GAFFER	317
8.4. PALÄSTE DER ZERSTREUUNG	323
9. AUSBLICK	333
LITERATURVERZEICHNIS	341
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	365
DANK	367

EINLEITUNG

EPISTEMOLOGISCHE VERSUCHUNGEN

»Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.« (Walter Benjamin)¹

Wenn es eine Behauptung gibt, die diese Arbeit in besonderer Weise angeregt hat, so ist es dieser programmatische Satz Walter Benjamins – einer der meist zitierten Sätze aus seinem zwischen 1935 und 1939 in mehreren Anläufen entstandenen Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Er steht in allen Fassungen in nur leicht abgewandelter Form und behauptet, dass Subjekte ebenso wie ihre sinnliche Wahrnehmung historische Veränderungen durchlaufen. Worin bestehen diese Veränderungen und wie lassen sie sich feststellen? Benjamin analysiert ausgehend von einer historischen Einordnung des Kunstwerks vor allem die physischen Wirkungen des Mediums Film auf das Kinopublikum. Zugleich führt er eine Reihe neuer Begriffe wie ›Ausstellungswert‹, ›Schockwirkung‹ oder ›Rezeption in der Zerstreuung‹ in die Diskussion ein, um die historische Zäsur zu beschreiben, die für ihn mit dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit einsetzt. Damit nimmt er gleichzeitig eine ästhetische sowie politische Positionsbestimmung der Moderne vor.²

Benjamins Auffassung des gemeinsamen Sehens von Filmen als Zerstreuung dient dieser Arbeit als Ausgangspunkt, um nach den genealogischen Strängen dieses Rezeptionsmodells zu fragen. Sie stellt damit einen Begriff in den Mittelpunkt, der immer wieder und bis heute als Gegenteil von Aufmerksamkeit oder Konzentration verstanden wird und dem entsprechend noch immer ein negativer Beigeschmack anhaftet. In aktuellen kulturkritischen Debatten wird die Rezeption von Massenmedien fast reflexartig als Zerstreuung gebrandmarkt und genießen Strategien der Aufmerksamkeitslenkung großes Interesse. Dagegen vertrete ich die

1 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508, hier S. 478; vgl. die Parallelstelle der ersten Fassung, ebd. S. 439 sowie der zweiten Fassung in Bd. VII/1 derselben Ausgabe auf S. 354.

2 Diesen Zusammenhang erhellt ein Eintrag in den Paralipomena des Kunstwerkaufsatzes, »Reproduzierbarkeit – Zerstreuung – Politisierung«, der die genannten Begriffe in eine Relation stellt (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VII/2, Frankfurt a.M. 1991, S. 679).

These, dass Zerstreuung bereits um 1800 als verteilte Aufmerksamkeit verstanden wurde und im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer wichtigen Wahrnehmungstechnik aufgestiegen ist: Eine Verteilung der Aufmerksamkeit zeigt sich im Verständnis von Wissenschaftlern, Medizinern, Philosophen, Künstlern und Pädagogen gleichermaßen nicht nur den gewachsenen Anforderungen an die menschlichen Sinne in der Moderne besser gewachsen, sondern stellt auch eine Selbsttechnik vorausschauenden Handelns dar, die eingeübt werden kann. Entsprechend erfährt Zerstreuung gleichzeitig als willkommene Abwechslung bzw. Unterhaltung eine positive Neubestimmung. Darüber hinaus genießt sie in kulturpolitischen Schriften Siegfried Kracauers und Walter Benjamins den Status einer revolutionären Kraft.

Eine Mediengeschichte der Zerstreuung schließt damit eine empfindliche Lücke innerhalb der Medientheorie und Moderneforschung. So prominent der Begriff auch in historischen wie in aktuellen kulturkritischen Debatten verwendet wird, das Wissen um ihn beschränkt sich zumeist auf einen oberflächlichen und einseitigen Gebrauch. Im Folgenden geht es jedoch nicht um eine Geschichte dieses schillernden Begriffs, sondern um eine Verortung der Epistemologie von Zerstreuung in den verschiedenen Diskursen, Medientechniken und kulturellen Praktiken, durch die sie um 1800 zum Wissensobjekt avanciert ist. Deren Rekonstruktion leistet damit einen Beitrag sowohl zur Archäologie der Medien als auch zur Geschichte der Wahrnehmung, zu einer *aisthesis materialis* im medienwissenschaftlichen Sinn.³

In beispielloser Weise hat die technische Modernisierung der Wahrnehmung zu einer Privilegierung des Sehsinns geführt, die jedoch zugleich trügerisch ist.⁴ Die Erfahrung der Nichtangemessenheit der menschlichen Sinne einerseits und der Überforderung der Wahrnehmung durch unmäßige Reize andererseits gehören in der Moderne zu jeder Reflexion über sie. Das reibungslose Funktionieren der menschlichen Sinne erscheint dabei alles andere als selbstverständlich. Ihre immer wieder beobachtete Störung, die um 1800 als ›Seh-Sucht‹ die Positivität von Diskursen erreicht hat, ist geradezu Antrieb, sich intensiv mit ihren Ausfällen auseinanderzusetzen.⁵ Dabei wurde nicht nur in wissenschaftlichen Laboren die

3 Vgl. dazu Bernhard J. Dotzler, Ernst Müller (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995.

4 Bernd Busch und Uta Brandes haben die »merkwürdige Allianz von Körperlichem und Technologischem im Sehen« unterstrichen, die Technopathologien, wie die um 1800 zu einiger Prominenz gelangte Sehsucht, produziert; vgl. Uta Brandes, Bernd Busch: »Die Zukunft der Sinne: Sehsucht. Einstieg im Dialog«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995, S. 10–24, hier S. 12.

5 Vgl. Stephan Oettermann: »Das Panorama – Ein Massenmedium«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hg.): *Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995, S. 72–82.

Leistungsfähigkeit des menschlichen Sinnesvermögens getestet, um Möglichkeiten der Optimierung von Subjektivität zu erproben. Eine »Archäologie der Sinne«⁶, wie sie Bernd Busch vorschlägt, hat sich deshalb den verschiedenen Praktiken und Wissensstrategien zuzuwenden, durch die das Sehen sowie die anderen Sinne als wissenschaftliche Gegenstände konstituiert werden. In dieser Herangehensweise werden die dispositiven Gefüge von Diskursen, Apparaten, Architekturen und Institutionen ebenso untersucht wie die durch sie angestoßenen Subjektivierungen und ihre Verbindungen zur Macht.

Die physiologischen Grenzen der menschlichen Sinne werden vor allem dort deutlich, wo die Störung ihrer Tätigkeit als Schwindel und Übelkeit auftritt. Mit ihnen verlieren Subjekte zugleich ihre vermeintlichen Gewissheiten – Grenzen der Sinne sind in diesem Fall auch Grenzen der Erkenntnis. An deren Stelle tritt ein Unbewusstes der Wahrnehmung – zum Beispiel jene vom Bewusstsein nicht mehr erfassbaren schnellen Wechsel der Aufmerksamkeit, durch die scheinbar zugleich mehrere Sehobjekte erfasst werden können. Diese verteilte Aufmerksamkeit wird um 1800 als Zerstreuung zum Wissensobjekt. Durch gesteigerte Aufmerksamkeit hervorgerufene Rauschzustände ereilen im 19. Jahrhundert auch den Gaffer, der als Subjektivierung der schaulustigen Menge diskursiv in Erscheinung tritt. Dabei wird sich die Antizipation des Kommenden als entscheidender Vorteil einer verteilten, also zerstreuten Aufmerksamkeit erweisen. Was Hugo Münsterbergs psychotechnische Untersuchungen am Beispiel von Fahrtauglichkeitstests für Straßenbahnfahrer unter Zuhilfenahme des Films experimentell erbracht haben, verhandelt Benjamins Kunstwerkaufsatz als Übung und Gewöhnung. Es handelt sich dabei, wie die Parallele zu Münsterbergs Psychotechnik belegt, um eine durch Medientechnik ins Spiel gebrachte Subjektivierung, die ihr Potenzial in den Möglichkeitsräumen der Freizeit- und Unterhaltungskultur entfaltet. Dem entspricht Siegfried Kracauers angesichts der Kinopaläste der Zerstreuung ins Spiel gebrachtes Kalkül, gerade durch eine Steigerung der Zerstreuung könnten die kapitalistischen Ökonomien der Macht entlarvt und damit gesprengt werden.

Jonathan Crary hat in seiner Studie *Suspensions of Perception* die These vertreten, dass sich mit dem Aufstieg der Zerstreuung zum Wissensobjekt »eine gewaltige soziale Umformung des Betrachters«⁷ vollzieht. Unter den Bedingungen der modernen Massenkultur zeigen sich die neuen Strategien der Subjektivierung jedoch nicht nur beim individuellen Betrachter von Gemälden, sondern – medienarchäologisch bedeutsamer – beim zerstreuten Publikum der modernen Massenkultur. Für Walter Benjamin stand jedenfalls fest, dass mit dem modernen

6 Ebd., S. 13f.

7 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 16 (engl. Original: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA/London 1999).

Massenpublikum auch neue Formen der Partizipation entstehen.⁸ Dieses Publikum wird in der folgenden Arbeit ebenso im Vordergrund stehen wie die massenkulturellen Unterhaltungsmedien selbst. Die »Rezeption in der Zerstreuung«⁹, von der Walter Benjamin im Zusammenhang mit dem Kino spricht, wirkt sowohl vergemeinschaftend als auch individualisierend. Dieses Schwanken zwischen Individualisierung und Vergemeinschaftung bezeichnet dabei die Pole der Subjektivierung, in die moderne Massenmedien intervenieren. Zerstreuung ist damit die der Moderne und dem Kino gemäße Form der Aufmerksamkeit: Zerstreut ist die sinnliche Wahrnehmung in der Moderne, weil sich Aufmerksamkeit in zunehmend komplexen medialen Umwelten geradezu verteilen muss.

Damit sind die Grundlinien einer Mediengeschichte der Zerstreuung umrissen. Sie beginnt mit einer Darstellung ihrer Genealogie, mit einer Aufschlüsselung jener Diskurse und Wissensbereiche, die an der Herausbildung von Zerstreuung als Wissensobjekt beteiligt waren, und nimmt die Positivität von Diskursen zum Ausgangspunkt, um im Geflecht von Aussagen und Praktiken die epistemologische Sprengkraft des Begriffs zu entschlüsseln (Kapitel 2).¹⁰ Dabei geraten besonders jene Praktiken der Deregulierung der Wahrnehmung in den Blick, die als Starren, Schwindel oder Geisteszerrüttung die Gefahren eines übermäßigen Sehens namhaft gemacht haben (Kapitel 3). Zugleich werden die Schauplätze und Apparate der Zerstreuung benannt, die zu einer Popularisierung solcher Medienpraktiken beigetragen haben (Kapitel 4). Im wissenschaftlichen Labor wird ein solcher Schauplatz erkannt, der im Zuge einer Experimentalisierung des Lebens eine grundsätzliche Epistemologisierung von Zerstreuung bewirkt hat (Kapitel 5). Von dort aus emigriert Zerstreuung in Diskussionen um das neue Massenmedium Kino (Kapitel 6). Deshalb wird anschließend die mit dem Kino entstandene Massenkultur einer genauen Betrachtung unterzogen. Am Beispiel zahlreicher Filme aus der Frühzeit der Kinematografie werden die Möglichkeiten des Mediums erkundet, sein Publikum nicht nur zu zerstreuen, sondern die Zerstreuung selbst zum Gegenstand (der Reflexion) zu machen (Kapitel 7). Siegfried Kracauers und Walter Benjamins einschlägige Beobachtungen zur Kultur der Zerstreuung werden abschließend in einem eigenen Kapitel vor dem Horizont ihrer Medien- und Diskursgeschichte gedeutet (Kapitel 8).

⁸ Benjamin hat diesen Gedanken explizit formuliert: »Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht«; Ders., *Kunstwerk* (Dritte Fassung), S. 503.

⁹ Benjamin, *Kunstwerk* (Erste Fassung), S. 466.

¹⁰ In dieser genealogischen Herangehensweise, die kanonischen Texten keine Priorität einräumt, besteht ein Hauptunterschied zu Paul North' aktueller Studie. Auch seine Behauptung, »[t]he human sciences have left distraction unthought« (Ders.: *The Problem of Distraction*, Stanford, CA 2012, S. 9), ist aus genealogischer wie aus epistemologischer Perspektive unhaltbar.

Der Zeitraum der Untersuchung umspannt zwei Schwellen der Modernisierung, die vom Aufstieg und Niedergang des Panoramas und der Entstehung der Kinokultur gerahmt werden. Dies ist kein Zufall, denn wie bereits Dolf Sternberger bemerkt hat,

»fällt das erste Aufkommen der *Panorama-Malerei* fast genau in das Jahr 1800. Wie übrigens ihr Untergang um das Jahr 1900 besiegelt ist. In diesen runden Zahlen liegt aber nicht so sehr ein staunenswerter Zufall als vielmehr ein Zeichen dafür, daß ›das neunzehnte Jahrhundert‹ mehr ist als eine chronologische Angabe.«¹¹

Der Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet auch für die Geschichte des Publikums eine wichtige Schwelle. Im Kino und auf der Leinwand betrachtet sich die Masse selbst – und zwar im wörtlichen Sinn: Einerseits tritt sie als Massenpublikum im Kinosaal in Erscheinung, andererseits wird sie zum Objekt der Kamera. Die bewegten Bilder von eiligen Passanten, die verdutzt in die Kameralinse schauen, von neugierigen Gaffern, die ihren Blick nicht wieder von ihr lösen können, von Verkehrsteilnehmern, die unbemerkt ein Eigenleben auf Zelluloid führen, aber auch von eigens für sie inszenierten Defilees – sie alle machen das Massenpublikum des Kinos als solches sichtbar und zu einem möglichen Objekt des Wissens. Deshalb sei an dieser Stelle noch einmal daran erinnert, dass für Michel Foucault das Sichtbare und das Sagbare ebenbürtige »Elemente einer Epistemologie«¹² sind. In diesem Sinn betritt mit dem Kinopublikum um 1900 ein Akteur die Bühne des Wissens, dessen Konturen und Handlungen gleichermaßen in Diskursen und in Bildern eingelassen sind. In Filmen wie Dziga Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (UdSSR 1929) verschränken sich das Sichtbare und das Sagbare von Zerstreuung augenfällig. Deshalb werden immer wieder Filmbilder in die Argumentation eingebracht als Gegenstände, die zeigen und durch die Art des Zeigens Wissen produzieren.

11 Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (1938), Frankfurt a.M. 1981, S. 256.

12 Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt a.M. 1987, S. 73.

