

[transcript]

EXPANDED SENSES

Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit
in der Spätmoderne

Hg.
Bernd Kracke
Marc Ries

III
B

Aus:

Bernd Kracke, Marc Ries (Hg./eds.)

Expanded Senses

Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne.

New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work
of the Senses in Late Modernity

Oktober 2015, ca. 380 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3362-7

Auf die vielerorts im Kontext der Neuen Bewegtbilder in Kino/TV/Netz/Kunst ausgerufene »Expansion der Sinne« reagiert der bilinguale Band mit einer umsichtigen Doppelbewegung. Zunächst gilt es, in einem genauen Befragen der für das Kino konstitutiven, »kinästhetischen« Erfahrung in der Filmwahrnehmung (Vivian Sobchack) ein in die Medien stets schon eingeschriebenes Angebot zur sinnlichen (Selbst-)Entgrenzung und Überschreitung anzuerkennen. In der Folge wird im Wechselspiel konkreter Bewegtbilder mit philosophischen, gesellschaftstheoretischen und neurobiologisch motivierten Theorien und Modellen der Wandel unserer sinnlichen und mentalen Vermögen nachgezeichnet.

Bernd Kracke lehrt als Professor für Elektronische Medien an der Hochschule für Gestaltung Offenbach/Main. Er ist seit 2006 Präsident der HfG und seit 2012 Leiter der B3 Biennale des Bewegten Bildes Frankfurt Rhein/Main.

Marc Ries (Dr. phil.) lehrt Theorie der Medien an der Hochschule für Gestaltung Offenbach/Main.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3362-7

- 7 *Vladimir Nabokov*
- 9 **Marc Ries, Bernd Kracke**
***Perception is the
everyday utopian dream
of satisfaction.***
AN INTRODUCTION
- 18 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 1
- 21 *René Fülöp-Miller*
23 **Hans Ulrich Reck**
PHANTASY MACHINES—
**A discourse on the
techno-imaginary organization
of mediatized sensibility
in view of the forgotten
author René Fülöp-Miller**
- 34 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 2
- 36 *Antonin Artaud*
39 **Vivian Sobchack**
WHAT MY FINGERS KNEW
**The Cinesthetic Subject,
or Vision in the Flesh**
- 72 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 3
- 74 *Theodor W. Adorno*
75 **Karin Harrasser**
MIMICRY AND TOUCH
On Prosthetics and Grimaces
- 84 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 4
- 88 *Achille Mbembe*
89 **Steven Shaviro**
CORPORATE CANNIBAL

- 111 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 5
- 114 *Gilles Deleuze*
115 **Patricia Pisters**
DEXTER'S PLASTIC BRAIN:
Mentalizing and Mirroring
in Cinematic Empathy
- 128 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 6
- 130 *Béla Balázs*
131 **Claire Châtelet**
THE BODY AT WORK:
Sensory-Motoric
and Emotional Partitions
of Film
- 144 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 7
- 145 *Judith Butler*
147 **Kathrin Peters**
THE WOMAN IN THE BLUE BRA
Follow the Video
- 160 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 8
- 163 *John Brian Harley*
165 **Pablo Abend**
THE MAP AS HOME RANGE—
Digital Worldviews
between Logocentrism,
Ethnocentrism
and Egocentrism
- 188 The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 9
- 190 *Hans Blumenberg*
191 **Grace Jones & Nick Hooker**
CORPORATE CANNIBAL

Vladimir Nabokov

Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison. In probing my childhood (which is the next best to probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold. I had learned numbers and speech more or less simultaneously at a very early date, but the inner knowledge that I was I and that my parents were my parents seems to have been established only later, when it was directly associated with my discovering their age in relation to mine. Judging by the strong sunlight that, when I think of that revelation, immediately invades my memory with lobed sun flecks through overlapping patterns of greenery, the occasion may have been my mother's birthday, in late summer, in the country, and I had asked questions and had assessed the answers I received. All this is as it should be according to the theory of recapitulation; the beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time. Thus, when the newly disclosed, fresh and trim formula of my own age, four, was confronted with the parental formulas, thirty-three and twenty-seven, something happened to me. I was given a tremendously invigorating shock. As if subjected to a second baptism, on more divine lines than the Greek Catholic ducking undergone fifty months earlier by a howling, half-drowned half-Victor (my mother, through the half-closed door, behind which an old custom bade parents retreat, managed to correct the bungling archpresbyter, Father Konstantin Vetvenitski), I felt myself plunged abruptly into a radiant and mobile medium that was none other than the pure element of time. One shared it—just as excited bathers share shining seawater—with creatures that were not oneself but that were joined to one by time's common flow, an environment quite different from the spatial world, which not only man but apes and butterflies can perceive. At that instant, I became acutely aware that the twenty-seven-year-old being, in soft white and pink, holding my left hand, was my mother, and

that the thirty-three-year-old being, in hard white and gold, holding my right hand, was my father. [...] Indeed, from my present ridge of remote, isolated, almost uninhabited time, I see my diminutive self as celebrating, on that August day 1903, the birth of sentient life. [...] And for several years afterward I remain keenly interested in the age of my parents and kept myself informed about it, like a nervous passenger asking the time in order to check a new watch.

Vladimir Nabokov: SPEAK, MEMORY. An Autobiography Revisited. London 1969, p. 16-18.

Marc Ries, Bernd Kracke

***Perception is the
everyday utopian dream
of satisfaction.****

AN INTRODUCTION

*Dieter Hoffmann-Axthelm:
Sinnesarbeit. Nachdenken über
Wahrnehmung. Frankfurt am
Main, New York 1984, p. 19.

This volume is the theoretical counterpart of the B3 Biennial of the Moving Image 2015 in Frankfurt Rhine-Main and the topical formula it proclaimed: *Expanded Senses*. At the now of the moving image, the Biennial is the setting and multifaceted venue for the developed, experimentally tested, mass-perceived and mass-utilized applications of moving images developed in the arts and in the media industry.

Analogous to the changes affecting our current mode of being amidst our post-industrial, globalized, neo-liberal circumstances, our sensory perception is transformed by communication technologies, computer games and aesthetic innovations within the dispositives of cinema and television. Their sphere of influence grows and old sensory qualities diminish while new variants evolve. The aural, visual and increasingly tactile sense performances, their sense data, is changing to an unusual extent; they are able to perceive much, and more, of the previously unseen, they operate and participate intensely with the technological images, sounds and data and are doing so faster and in more complex ways than ever, perhaps also more wilfully and indifferently.

The current *change of sense(s)* can be represented in two ways with regards to media technology. On the one hand, the software-based simulation and animation technologies of cinematic and televisual (post-)productions (VFX, morphing, 3-D), games, video mapping or advertising are creating new aesthetic and immersive qualities. The (collective) perception of films and videos becomes a sensory spectacle, a dis-limiting event in the service of affect economics.

Another mode of application is shown by those technologies that turn the individual, its perceptions of self, society and locality into an occasionally creative, (co-)actor of medial processes. They manifest themselves in *cross-* and *hypermedial* projects within the conglomerate of the different media, in the *self-tracking* systems of self-quantification (with the so-called *quantified self* as their aim), in *games* development, in interconnected mobile geo media, in *augmented reality* tools and comprehensively, in the noosphere of social media. Here techno-imaginations and informative qualities interlink with the creation of new social capital.

The New Conceptions of the Sensual, Sensorial and the Work of the Senses in Late Modernity, as a working formula for the text collected here, will be associated with research analyses which observe the moving image with regards to its influence on our sensual capabilities, bringing it into the focus of reflection and unfolding it in systematic contexts. This act of thinking about perception acts like a historical hesitation. We want to respond with reflective calm to the growth enhancing action of economic systems of value in the space of the new media, to their dramaturgy of consumption and their associated fast-moving, affirmative discourses, facilitating a concentration on the conditions, the powers and the degrees of freedom of the moving images' medial dispositives. Hence we chose and commissioned texts which explore the relationship between cinema, new media and sensibility, sense work and sense enjoyment with great intensity. This will also include the different levels of meaning and action of the term and its synonyms, thus endowing »expansion« with, at times, rivalling semantics like that of extension, derivation, enlargement, dis-limitation, growth, excession, widening and squander.

The concept of this publication responds to the developments described above by employing a careful dual movement. Firstly, a detailed inquiry into the »cinesthetic« experience of film-perception constituting for cinema (Sobchack) will recognize an offer of sensual (self-) dis-limitation written into all media. Then the interplay of concrete moving images from the production sites of new media with philosophical, sociological and neurobiological models and theories will explore the transformation of our sensual and mental capabilities by technologies of modulation, simulation, prosthetics, networking and digital cartography.

Within the dramaturgy of the text this dual movement will be extended by two paratexts which will reciprocally accompany the main texts. First there will be a long quote preceding the main text with a certain level of autonomy, introducing ideas and arguments which prepare the ground in a related literary or theoretical space. A further text will unfold in instalments, as a kind of serial story of sensibility and sense-work, before and

in-between the main texts. These textual fragments will sometimes touch the content of the quote and the main text, thus enabling all three to mirror each other for an instant and, in a sense, to expand, exceed and squander themselves within one another. The different texts have varying temperatures, different modes of reading and densities of affection. This textual dramaturgy intends to enable the reader to engage in a switching of styles, of levels of reflection and of subject matter; dis-limiting the book itself, making it »playable« and thus inconcludable, open, contingent.

In the person of René Fülöp-Miller Hans Ulrich Reck finds an early observer of the productive interconnection between the politico-economical expansive drive of the cinema industry and the desire of the individual to »make his shoddy everyday life more enjoyable by means of a shadow play.« But even when looking at the industry Fülöp-Miller is only interested in »man,« in men »who, as producers, calculate, speculate and earn on behalf of the whole world«. In this light, cinema appears as a membrane of two seemingly opposed figures of desire which work on the expansion, dis-limitation, increase of their respective systems in a direct dependency upon one another. The »expansion of social sensibility« is provoked by a system of aparati whose »libidinous« saturation aides the pursuit of profit of those involved by growing »their« capital. In a second step Reck computes cinema's economy of desire with the current self-imposed »assimilation into the apparative combine of the techno-imaginary« yet without hope for the »salvation« of one's own reality within the framework of dispositives. The productively phantasmic quality of earlier Imagination Machines gives way to an indifference and intolerance that forms part of the isolation of consumers.

Beginning with a phenomenological description of her own bodily impressions and concrete experiences with Jane Campion's movie *The Piano* (1993), Vivian Sobchack contrasts the theories of representation and the constant critical distance to film adopted by »academic film scholars« with a »materialistic« theory of embodying films. Within this framework, she describes how incarnate senses, initially not strictly differentiated but operating synesthetically and coenesthetically, that is open for diverse impressions from the world, create—in a manner

that is also conscious and linguistically *graspable*—*Sense*.

Anchored, on the one hand, chiastically within the flesh of the observer in a reversible figure-ground relation, the bodily senses and their meaningful sensations are, on the other hand, also literally completed with the body of language. Thus Sobchack can argue that these do not exclusively need to be understood as figurative and metaphorical but can actually be felt. Hence her essay concludes the legitimacy of speaking about the haptic, olfactory and many other sensual experiences in cinema not only as metaphorical or »in *some still unclear sense* »as if real« but to recognize them as perceptions actually bestowed upon, touching the beholder.

Karin Harrasser varies the prosthetic with the protean, the technologies of the »Extension of Man« with the technologies of metamorphosis, by following a curious touch that united Adorno and Chaplin in Malibu. While Adorno professes a »logic of replacement«—employed also as a critique of alienation—Chaplin embodies »the principle of mimicry as life, a principle of abundance« and of salvation. In connection with *Terminator Genisys*—the series may well be seen as »a long-term observation of the technological world«—it turns out that the old prosthetic is being replaced within the utilization of new media technologies, by mimetic-protean tools, which facilitate a transformational assumption of nearly any form. Furthermore »the ontological distinction between machinic and the organic« is dislocated by means of the recursive simulation of movements; they are interested in »shutting down and surpassing not only a few organs but the organic itself« (Gehlen). But Harrasser is not willing to sacrifice the tactile, the sense of touch as a »common sense,« to the cybernetic warhorse. The present as a hapto-technological scenario of the most diverse ways of touch—violent, sublime, immersive, interspersed—of media and their users, must be understood as the task of a future media theory.

In his contribution *Corporate Cannibal* Steven Shaviro examines the political video clip of the same name by Grace Jones. The digitally produced video has, according to Shaviro, only a few remaining shared traits with classical film work and thus with the correlating Fordian production of images which includes the

»assembly line of Hollywood.« In contrast to such forms of production *Corporate Cannibal* has no relation to Foucault's disciplinary society; on the contrary, it is the participating and productive actor of a younger type of society which is marked by tight-knit controls modulated within dis-limited capitalism. Shaviro holds that this music video does not merely represent social processes anymore; instead the new post-cinematographic art form of which *Corporate Cannibal* is a part participates in a permanent recreation of society. Thus an indexical relation to reality, a mark of classical cinema, has ceased to be of importance in this video. Rather it generates, as Shaviro argues in agreement with Brian Massumi and Gilles Deleuze, affects which are always pre-subjective, not yet signifying and conscious, but yielding specific subjects, meaning and forms of consciousness.

Supplementing Gilles Deleuze's taxonomy of the images and signs of cinema, Patricia Pisters establishes a further category of moving images: The *neuro-image*, which postulates a particular relationship between the actions, actors, narratives or situations presented in film and the synaptic activities in the brain of the beholder. Pisters diagnoses this image type in various contemporary productions and points to the television serial *Dexter* as a *paradigmatic* example. Conducting a *close reading*, she analyses in particular the empathy viewers feel for film characters. Neuroscience supplies Pisters with two rival models explaining this phenomenon. These are, on the one hand, the cognitive-linguistic *Theory of Mind* (mentalization), on the other a much faster, affective and pre-lingual *embodied simulation* (mirroring). Even though both of these models seeking to explain empathy have been confirmed by modern neurological empirical studies employing medical imaging, they proved that different film-aesthetical stimuli are responsible for the activation of each model. The limbic system has a moderating role between both neural circuits and can vary them plastically. Instead of having the two models, which can both be observed in the main protagonist of the series, work against each other, Pisters formulates the desideratum of a holistic science of film in her article. It must dare to unite phenomenologically informed theories, which assume the »eminded« body as their guiding principle, with cognitive

approaches and theories of representation that more commonly agree upon an embodied spirit.

Claire Châtelet thinks about different modes of interfaces that exceed their—tactile—interactivity and engage in an exchange with an »amplified observer,« who offer themselves for embodiment. Yet in this context embodiment does not signify substitution or representation but an intimate, transformative taking into the self of the—virtual—respective other, of its actions and affections, and the creation of a »single body« as a possible ultimate end. She tries new terminologies, intended to signify the image type which ensues in the numerical interfaces. »Relational image,« »kinesthetic image« or »enactive cinema« seek to signify that singular activity which is assigned to the observer who, at the same time, is the »operator« for sense work focuses here on the »playability« (*jouabilité*) of assemblages; it seeks to upload the body to another place. This is demonstrated using three experimental cinematic projects which playfully show the »body at work« in »open works of art.«

Kathrin Peters questions, encircles, an image object, which can be deduced directly from the new conditions of video utilization. Recorded with a digital camera, probably that of a mobile phone, a street scene at a demonstration in Cairo in December 2011 becomes, via diverse forms of appropriation, manipulation, dissemination, media-mutation and recursive publication, a symbol of the crisis which remains open to interpretation. The different stages of the process of becoming an object, which the video goes through, are reconstructed as well as its later recontextualizations. The central question regarding the bearing of witness is redirected from »What does the video show« to a new political-aesthetical *ars quearendi*: »Whom does it show what?« It quickly becomes evident that many of the rules and terminology of pre-digital, pre-net-based image analysis must be rethought, relativized, discarded. With Judith Butler, she argues for an understanding of *expansion* which also takes the »differentiation of relations« into account, namely by including those matrix-like alliances into their analysis which constitute themselves from the complex relationships of images with bodies and places, their modes of utilization, their distribution and reception.

The title of Pablo Abend's contribution shows why an analysis of current cartographical technologies forms an essential part of a contemplation of the status quo of the moving image: »The Map as Home Range« refers to a remarkable delimitation of the old, allocentric map model which establishes an external frame of reference in which the representation of geography articulates itself as a distant, stable and thus immobile image. The cartographical media introduced with the digital revolution (GPS, augmented reality apps, geobrowser) adhere to an egocentric image/space model which is mobile, changeable and reactive in relation to the observer. Digital maps reconstruct real space in 3-D environments which behave immersively and convey self-activity, self-movement within the map. Zooming, scrolling, virtual camera pans, geo-browsing ... suggest forms of real-imaginary action which is metaphorically described as navigation, exploration, sauntering. Maps are no longer »read«, rather the »geoweb« is experienced through a playful-relational interaction: I am the middle of the cartographic-medial world which expands around me, a »flexible egocentrism« facilitates a bodily experience of presence within the data space. Yet it simultaneously requires an exact localization of the body and thus imprisons us in the map, enabling an infinite number of control scenarios.

Written in two, nine, eighteen or generally multiple languages, these essays of theory gravitate in a moved and moving series of images embodied by Grace Jones, produced with Nick Hooker and translated into book format by Marina Kampka: *Corporate Cannibal*. Kampka's transformation succeeds in staging a performance of Jones' music video—the constant modulation of the medium within a stream of images—even in a book. As long as the flow—here: of the turning of images wrapped around page edges—does not cease, the moving image can, operating in a capitalistic logic, simultaneously subvert capitalism even in a book (Shaviro). Thus it is by no means exaggerated to assert that this book has no end, but has as its center a highly popular work of art, co-equal with the texts, which emanates an iconic radical power.

We would like to thank all authors for their contributions to the analysis of the »bright blocks of perception« (Nabokov) of which the new contemporary sensibility and sense work report. Thanks are also due to the translators: Gernot Kamecke, Philipp Kleinmichel, Christian Kolb, Chris Michalski, Alexander Schneider and Alan Shapiro. Marina Kampka has transferred the texts, with sublime creative powers, great stamina and much delicacy, into graphical existence. Mathias Windelberg played an essential part in the creation of this volume by his unswervingly precise and tenacious editorial work, specifically also on the translations of the reprinted texts.

Translated by Alexander Schneider.

Bernd Kracke

Bernd Kracke is a professor of electronic media since 1999 at the Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach and is also its president since 2000. He led the department for visual communication from 2001 to 2006. In 200 he founded *CrossMediaLab* as a research and experimental platform for connecting analog and digital technologies, as well as their innovative deployment in the context of art and design. He has built on the experiences of his work at MIT Cambridge/USA (1979–1985) the Kunsthochschule für Medien Köln (1990–1999), as well his practice as a freelance media designer and media artist. Since 2008 he is speaker for the Hessischen Film- und Medienakademie (hFMA) presidency, a network of the thirteen Hessian universities. He initiated the *B3 Biennial Frankfurt RheinMain*, and took over its general direction in 2012.

Marc Ries

Marc Ries earned a doctoral degree in philosophy in 1995 at the University of Vienna. Cultural-theoretical and aesthetical issues give rise to studies on mass media, society and art. Visiting professor at Friedrich-Schiller-Universität Jena and Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig. Since 2010 professor for sociology and media theory at Hochschule für Gestaltung in Offenbach. 2009 concept and co-curator of the exhibition *talk.talk Das Interview als ästhetische Praxis* Leipzig/Graz/Salzburg. Selected publications: *Medienkulturen* (2002); Edited volumes: *Expanded Narration. Das neue Erzählen* (2013, with Bernd Kracke); *DATING.21 Liebesorganisationen und Verabredungskulturen* (2007, with Hildegard Fraueneder and Karin Mairitsch).

The Sensorial, the Sensual and the Work of the Senses 1

1
Vladimir Nabokov: Speak,
Memory. An Autobiography
Revisited. London 1969,
p. 16-18.

In his study on memory Nabokov praises the »tremendously invigorating shock« of the emergence of a new sense, the sense of time, as »the birth of sentient life.«¹ The mature sensorial form of existence is itself only the result of the individual's increasingly mature relationship to his or her environment. The awakening of the perception of time as possibly the final event in a person's »sentient« development came about from an act of reflection—the comparison of the child's own age with that of his mother and father. Thus in this »second baptism« all three individuals assumed their real identity for the child for the very first time: »the inner knowledge that I was I and that my parents were my parents.« Nabokov's description of those »bright blocks of perception« from which the experience of time emerges moves the »diminutive self,« to which time ecstatically reveals itself, not simply to confront this new agency, as if time were a thing that one could take hold of. This description invokes the mediality of the sense of time as a »setting,« which takes its place alongside the dimension of space and is only known to humans. A »radiant and mobile medium« of which I am a part, that carries and guides me. Time surrounds us, at first as the aura directly connected to our body, to nature, which allows us to emerge from ourselves and to form a temporal relationship to all other things. In this way the »revelation« of the sense of time is a kind of initiation into society, as this sense is the *medium of society*. »Sharing« time is the bonding force of any community. But the relation is out of balance. Our current form of society allows time to work for itself, reducing it to an enforcement of productivity, performance and »self-development« (Talbot Brewer). What follows the original discovery of its constituent role for human sensorial existence is its instrumentalization as part of a more comprehensive *work of the senses*. »Moving images« or »time-based media« are two conceptual expressions that demonstrate how time is embodied within image technologies, challenging the viewer to perceive and productively work with them in their now altered mediality—which is not environmental but a formalized mediality of distance. Even if that means that the initial form of time, *life time*, pales in this transformation, even

if everything that pertains to the realm of experience on the instrumental temporal horizon itself escape us. »That the objects remain pale, unplastic, only present in their ability to yield satisfaction—all this means is that they remain immaterial: that I am unable to find my wishes embodied in them and thus to embody myself in them as I perceive. Or that I do this too late or in an incomplete form.«²

We move around a lot. All by ourselves. With a goal, a destination. Or not. We're always doing the same things. Every day we go to the same places. No one's home. No one's at work either. Everyone's somewhere in between. We have empty time on our hands. The transport machines drive us forwards. Our sensory environment is also in motion, though we're seldom able to connect to it. We fly through tunnels, we move too fast. Or the world reveals its monotony. Yet in this constant motion no one is really alone, surrounded as we are by strangers. Who, in turn, experience this proximity as a social constriction from which they attempt to escape. A counter-movement takes place, a turning inwards. We dream ourselves into an inner world that only we are allowed to enter. Or we read something, acquiring from this act the necessary opposing force, an energy, to fill out an inner realm. We limit our sensory attention externally while expanding it inwards. Or we expand our acoustic space by listening to music—with headphones, so that we can be alone with the music in our heads.

Or we get in touch using our mobile telephones. We seek out a conversation with someone both near and distant to us. While on the telephone, speaking to this absent/present other, we withdraw from the external world. We create clear presence and in this way expand our social space—not by contact with those physically near to us but through a media-summoned reality. A reality of others who are actually somewhere else. It is the imminent acoustic image of a spatially distant person in the form of an artificial sensory impression, an »idea« or »sensation« (Locke), a piece of sensory data that reveals itself to me. Media expand our auditory and visual range or they permit a synthetic closeness, a »mediality of proximity.« Temporal coincidence in the acoustic realm or the spatial coincidence of voices that

are really distant is a media-produced social pleasure. One that rescues me from situations that are uncomfortable for different reasons. This pleasure is even more intense when someone calls me unexpectedly. Suddenly someone is there who wishes to encounter me. Another person, usually familiar to me, expands by means of the technology of the mobile telephone my socially diminutive presence, enhances my existence, which in this mass-occupied space is meagre at best.

And yet most do not wait for such a calling. They use the device to engage in simple strategies of expediency—to play. They move their fingers in accordance with the expectations of the interface, working their way into the game's structure, immersing themselves in the machine by means of memory and perception. Technology is the means by which an anti-world is created. To escape an emptiness. To conjure up a sensation of pleasure.

The time with which we half consciously lose ourselves in between algorithmic relaxation exercises offers no further possible comparisons, has become functional, purposeful time for a life in ambivalence.

Marc Ries

Translated by Chris Michalski.

René Fülöp-Miller

THE MAIN ARGUMENT—Psychological analysts of all schools have long now been engaged in the exploration of the religious, social and sexual components of the human soul; in this endeavor, they often overlook the fact that man is not moved by faith, sexual lust or the class struggle alone, but equally by the lust for gain. The conviction that an unprejudiced contemplation of business will yield essential insights into the mechanism of human nature has led this author to carefully consider the film industry as a symptomatic manifestation of modern moneymaking. The characters we encounter in this milieu are also quite typical for our times, and thus the author must be tempted to investigate their personal history and their role within the greater cultural context. For our epoch can justly boast of its altered understanding regarding the character of the hero: We have learned that men with unimportant, banal features rise from the dark and can yet become heroes in one way or another. We have acquired an eye for the phantastical quality of the careers and achievements of such profit makers, as they were immortalized a century ago by that genius of seers, Balzac. Thus the magnates of the film industry had no need to book their own small part of immortality in hasty impatience by means of paid biographers; posterity would have honored their memory without the fabrications of their mercenary writers. The principal ideas of this book are demonstrated using specifically and deliberately the American film industry, because, even though the film production in other parts of the world has in various aspects emancipated itself from the influence of America, the God whom all producers, directors and actors serve remains always the same—the box office. Even the Russian film—often superb in terms of art—is no different, with the exception that, in addition to the box office tally, it produces an extra profit in terms of effected bolshevist propaganda. Thus, if this work deals mainly with America, where the producer's commercial methods and the instincts of cinemagoers are untainted by the artistic traditions of Europe or bolshevist class ethics, this does not constitute a limitation of the geography of the human soul. For, in this case, Americans may be understood to be those actors on the stage of

our existence who embody universal characters, who, as producers, calculate, speculate and earn on behalf of all the world and, as an audience, desire, hope and laugh on behalf of all the world. All this sums up what this book is not intended to be: It does not want to infringe upon the professional literature of neither the history, aesthetics nor the technology of film. In his studies the author is solely interested in man, whether in church, struggling for his salvation, at his party headquarters, seeking to usher in the thousand-year reign of communism, in the regions of India, trying to convert politics to embrace nonviolence, or merely seeking to make a profit from the dreams of the masses or to make his shoddy everyday life more enjoyable by means of a shadow play.

*René Fülöp-Miller: DIE PHANTASIEMASCHINE.
Eine Saga der Gewinnsucht.
Berlin, Wien & Leipzig 1931, p. 7–9.*

*Quote selected by Hans Ulrich Reck.
Translated by Chris Michalski.*

- 7 *Vladimir Nabokov*
- 9 **Marc Ries, Bernd Kracke**
Wahrnehmung
ist die Alltagsutopie
der Befriedigung.
EINE EINFÜHRUNG
- 20 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 1
- 23 *René Fülöp-Miller*
- 25 **Hans Ulrich Reck**
PHANTASIEMASCHINEN
Ein Exkurs zur
techno-imaginären Organisation
mediatisierter Sinnlichkeit
mit Hinweisen auf den vergessenen
Autor René Fülöp-Miller
- 37 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 2
- 40 *Antonin Artaud*
- 43 **Vivian Sobchack**
WAS MEINE FINGER WUSSTEN
Das kinästhetische Subjekt oder
die Wahrnehmung im Fleisch
- 84 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 3
- 88 *Theodor W. Adorno*
- 89 **Karin Harrasser**
MIMIKRY UND BERÜHRUNG
Über Prothesen und Grimassen
- 99 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 4
- 104 *Achille Mbembe*
- 105 **Steven Shaviro**
CORPORATE CANNIBAL

- 134 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 5
- 136 *Gilles Deleuze*
137 **Patricia Pisters**
DEXTERS PLASTISCHES GEHIRN
Empathie im Film durch
Mentalisierung und Spiegelung
- 154 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 6
- 156 *Béla Balázs*
157 **Claire Châtelet**
DER KÖRPER AM WERK
Sensorisch-motorische und
emotionale Partituren im Film
- 172 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 7
- 173 *Judith Butler*
175 **Kathrin Peters**
THE WOMAN IN THE BLUE BRA
Dem Video folgen
- 189 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 8
- 192 *John Brian Harley*
195 **Pablo Abend**
DIE KARTE ALS AKTIONSRaum
Digitale Weltbilder
zwischen Logo-,
Ethno- und Egozentrismus
- 220 Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 9
- 222 *Hans Blumenberg*
- 223 **Grace Jones & Nick Hooker**
CORPORATE CANNIBAL

Vladimir Nabokov

Anfangs merkte ich nicht, daß die Zeit, die auf den ersten Blick so grenzenlos scheint, ein Gefängnis ist. Wenn ich meine Kindheit erkunde (was nahezu der Erkundung der eigenen Ewigkeit gleichkommt), sehe ich das Erwachen des Bewußtseins als eine Reihe vereinzelter Helligkeiten, deren Abstände sich nach und nach verringern, bis lichte Wahrnehmungsblöcke entstehen, die dem Gedächtnis schlüpfrigen Halt bieten. Zählen und Sprechen hatte ich sehr früh und mehr oder weniger gleichzeitig gelernt, doch das innere Wissen, daß ich ich war und meine Eltern meine Eltern, hat sich anscheinend erst später eingestellt und hing unmittelbar damit zusammen, daß ich ihr Alter im Verhältnis zu meinem begriff. Nach dem hellen Sonnenlicht und den ovalen Sonnenflecken unter den sich überlagernden Mustern grünen Laubes zu urteilen, die mein Gedächtnis überfluten, wenn ich an diese Offenbarung denke, war es vielleicht am Geburtstag meiner Mutter im Spätsommer auf dem Land, und ich hatte Fragen gestellt und die Antworten abgewogen. All das ist genau, wie es dem biogenetischen Grundgesetz zufolge sein soll; der Anfang reflektierenden Bewußtseins im Gehirn unseres entferntesten Vorfahren ist ganz gewiß mit dem Erwachen des Zeitsinns zusammengefallen. Als die mir eben enthüllte, noch frische und adrette Formel meines Alters, vier, den elterlichen Formeln, dreiunddreißig und siebenundzwanzig, entgegengehalten wurde, geschah etwas mit mir. Ich erhielt einen ungeheuer belebenden Schock. Als hätte ich eine zweite Taufe hinter mir, von göttlicherer Art als die russisch-orthodoxe Tauchübung, die ein schreiender, halbertrunkener Halbviktor fünfzig Monate zuvor über sich hatte ergehen lassen, fühlte ich mich mit einem Male in ein strahlendes und bewegliches Medium gestürzt, das nichts anderes war als das reine Element Zeit. Man teilte es – genau wie erregte Schwimmer das flimmernde Meer – mit Wesen, die anders waren als man selber und einem doch verbunden durch den allen gemeinsamen Strom der Zeit, eine Umgebung, die grundverschieden war von der des Raumes, welchen nicht nur der Mensch, sondern auch Affen und Schmetterlinge wahrnehmen können. In diesem Augenblick wurde mir deutlich bewußt, daß das siebenundzwanzigjährige Wesen in

weichem Weiß und Rosa, das meine linke Hand hielt, meine Mutter war, und das dreiunddreißigjährige in hartem Weiß und Gold, das meine Rechte hielt, mein Vater. [...] Ja, von meinem jetzigen Höhenzug entlegener, isolierter, fast unbewohnter Zeit aus sehe ich mein diminutives Selbst an jenem Augusttag im Jahre 1903 die Geburt eines fühlenden Lebens feiern [...], und auf mehrere Jahre hinaus blieb mein Interesse am Alter meiner Eltern lebendig, hielt mich darüber auf dem laufenden, wie ein nervöser Passagier, der nach der Zeit fragt, weil er einer neuen Uhr nicht traut.

Vladimir Nabokov: *ERINNERUNG, SPRICH.*
Wiedersehen mit einer Autobiographie.
Reinbek 1999, S. 22-24.

Übersetzung: Dieter E. Zimmer

Marc Ries, Bernd Kracke

***Wahrnehmung ist die
Alltagsutopie
der Befriedigung.****
EINE EINFÜHRUNG

*Dieter Hoffmann-Axthelm:
Sinnesarbeit. Nachdenken über
Wahrnehmung. Frankfurt am
Main, New York 1984, S. 19.

Die konzeptuelle Arbeit an
dieser Publikation wurde stark
beeinflusst durch dieses
mittlerweile kaum noch
wahrgenommene Buch von
Dieter Hoffmann-Axthelm.

Dieser Band ist das theoretische Gegenstück zur Biennale des Bewegten Bildes B3 in Frankfurt/Rhein-Main 2015 und ihrer thematischen Formel *Expanded Senses*. Am Jetztpunkt des Bewegungsbildes ist die Biennale Schauplatz und vielfältiger Austragungsort für die in Kunst und Medienindustrie entwickelten, experimentell erprobten, massenhaft wahrgenommenen und benutzten Bewegtbildanwendungen.

Analog zur Veränderung aktueller Daseinsweisen inmitten post-industrieller, globalisierter, neoliberaler Lebensverhältnisse, die hier mit dem Ausdruck »Spätmoderne« ihre Umschreibung finden, transformieren unsere Sinneswahrnehmungen an und durch Kommunikationstechnologien, Computerspiele, ästhetische Innovationen der Kino- und TV-Dispositive. Ihr Wirkfeld vergrößert sich, alte sinnliche Qualitäten werden abgebaut, während neue sich ausgestalten. Die akustischen, optischen und zunehmend auch taktilen Sinnesleistungen, ihre Sinnesdaten, verändern sich in ungewöhnlichem Ausmaße, sie vermögen vieles und mehr, bisher Ungesehenes und anderes wahrzunehmen, sie arbeiten und partizipieren intensiv mit den technischen Bildern, Tönen und Daten, und sie tun dies schneller und komplexer, vielleicht auch willkürlicher und indifferenter als zuvor.

Der aktuelle Wandel lässt sich medientechnisch in zwei Richtungen darstellen. Zum einen erzeugen softwarebasierte Simulations- und Animationstechniken in Kino- und Fernseh-Postproduktionen (VFX, Morphing bis 3D), Games, Videomapping oder der Werbung neue ästhetische und immersive Qualitäten. Die (kollektive) Wahrnehmung der Filme und Videos wird zum sinnlichen Spektakel, zum entgrenzenden Ereignis im Dienste von Affektökonomien.

Eine andere Art der Anwendung zeigen jene Techniken, die den Einzelnen, seine Selbst-, Sozial- und Lokalwahrnehmung, zum mitunter kreativen (Co-)Akteur medialer Prozesse machen. Sie manifestieren sich in cross- und hypermedialen Projekten im Verbund einzelner Medien, in den Self Tracking-Systemen der Selbstermessung (mit dem so genannten Quantified Self als Ziel), in der Games-Entwicklung, in vernetzten mobilen Geomedien, in Augmented Reality-Tools und ganz umfassend in der

Noosphäre sozialer Medien. Hier koppeln sich Technoimaginationen und informative Qualitäten mit der Bildung von neuem Sozialkapital. Jedenfalls demonstriert die oftmals obsessive Nutzung neuer Medien die »Nähe« zu einer »Alltagsutopie« der Befriedigung durch Technik. Dies gilt es zu befragen.

Die *Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne*, als Arbeitsformel für die hier versammelten Texte, wird mit Analysen aus Forschungen assoziiert, die das Bewegtbild in seiner Wirkmacht auf unsere sinnliche Vermögen beobachten, in Reflexion überführen, in systematischen Zusammenhängen weiterdenken. Das Nachdenken über Wahrnehmung verhält sich dabei wie ein zeitgeschichtliches Zögern, vergleichbar dem einer gelingenden Bildwahrnehmung. Wir wollen den im Raum der Neuen Medien wachstumsbeschleunigend handelnden ökonomischen Wertlogiken, ihren Konsumptionsdramaturgien, aber auch den sie begleitenden schnelllebig-affirmativen Diskursen eine Reflexionsruhe, eine Konzentration auf die Bedingungen, die Mächte wie die Freiheitsgrade medialer Dispositive der Bewegtbilder entgegensetzen. So haben wir Texte ausgewählt und angefragt, die neugierig, gelassen die Beziehung von Kino, Neuen Medien und Sinnlichkeit, Sinnesarbeit, Sinnesgenuss in großer Intensität erkunden. Dabei werden die unterschiedlichen Bedeutungs- und Handlungsebenen des Begriffs und seiner Synonyme Beachtung finden, womit der »Expansion« auch miteinander rivalisierende Semantiken zufallen, etwa die der Ausdehnung, der Ableitung, Vergrößerung, Entgrenzung, des Wachstums, der Überschreitung, Weitung und Verschwendung.

Auf die skizzierten Entwicklungen reagiert unsere Konzeption mit einer umsichtigen Doppelbewegung. Zunächst gilt es, in einem genauen Befragen der für das Kino konstitutiven »kinästhetischen« Erfahrung in der Filmwahrnehmung (Sobchack) ein in die Medien stets schon eingeschriebenes Angebot zur sinnlichen (Selbst-)Entgrenzung und Überschreitung anzuerkennen. In der Folge wird im Wechselspiel konkreter Bewegtbilder aus den Produktionsszenarien der Neuen Medien mit philosophischen, gesellschaftstheoretischen und neurobiologisch motivierten Theorien und Modellen der Wandel unserer sinn-

lichen und mentalen Vermögen durch Techniken der Modulation, der Simulation, der Prothetik, der Vernetzung und der digitalen Kartographie befragt.

Diese Doppelbewegung wird in der Textdramaturgie mit zwei Paratexten erweitert, die die Haupttexte reziprok begleiten. Da ist zunächst ein längeres Zitat, das beredt und selbstgewiss dem dem eigentlichen Text vorausgeht, Ideen und Argumentationen vorstellt, die das Kommende in einem verwandten Theorie-, aber auch literarischen Raum vorbereiten. Ein weiterer Text läuft seriell, als eine Art Fortsetzungsgeschichte der Sinnlichkeit und der Sinnesarbeit, vor und zwischen den Haupttexten. Diese Textfragmente berühren zu gewissen Momenten die Aussagen des Zitates und des Haupttextes, so dass sich alle drei für kurze Zeit ineinander zu spiegeln vermögen, sich also in gewisser Weise auch ineinander erweitern, überschreiten, verschwenden. Den drei verschiedenen Textsorten kommen variierende Temperaturen zu, verschiedene Lektüremodi und Affektionsdichten. Mit dieser Dramaturgie wollen wir dem Lesen ein Changieren der Stile, der Reflexionsebenen, der Stoffe ermöglichen. Das Buch also selber entgrenzen, es »spielbar« und also unabschließbar, offen, bewegt machen.

In der Person René Fülöp-Miller findet Hans Ulrich Reck einen frühen Beobachter einer produktiven Verschränkung politisch-ökonomischen Expansionstreibens der Kinoindustrie mit dem Wunsch des Individuums, »seinen schäbigen Alltag durch ein Schattenspiel erfreulicher zu gestalten«. Wobei Fülöp-Miller auch auf der Seite der Industrie sich nur für den »Menschen« interessiert, Menschen, »die als Produzenten für die ganze Welt rechnen, spekulieren, verdienen«. Das Kino erscheint dieserart als Membran zweierlei nur scheinbar konträrer Begehrensfiguren, die an Ausdehnung, Entgrenzung, Zuwachs ihrer jeweiligen Systeme in direkter Abhängigkeit vom jeweils anderen arbeiten. Die »Expansion sozialer Sinnlichkeit« wird von einer Apparatur provoziert, deren »libidinöse« Besetzung zugleich auch dem Gewinnstreben der Akteure als Wachstum »ihres« Kapitals zukommt. In einem zweiten Schritt verrechnet Reck die Wunschökonomie des Kinos mit der in der Gegenwart selbstaufgelegten

»Einpassung in den apparativen Verband des Techno-Imaginären«, jedoch ohne Aussicht auf eine »Errettung« der eigenen Wirklichkeit im Gefüge der Dispositive. Das Produktiv-Phantasmatische früherer Imaginationsmaschinen weicht einer in Vereinzelung eingeschlossenen Indifferenz und Intoleranz der Konsumenten.

Ausgehend von einer phänomenologischen Beschreibung eigener leiblicher Eindrücke und konkreter Erfahrungen mit Jane Campions Film *Das Piano* (1993) stellt Vivian Sobchack repräsentationstheoretischen, sich stets in kritischer Distanz zum je besonderen Film fixierten Positionen der Filmwissenschaft eine »materialistische« Theorie verkörpernder Filme gegenüber. In diesem Rahmen beschreibt sie, wie inkarnierte, anfangs nicht streng differenzierte, sondern vielmehr synästhetisch und koenästhetisch, d.h. offen gegenüber mannigfaltigen Eindrücken aus der Welt operierende Sinne *Sinn* – auch als bewusste und sprachlich *fassbare* Bedeutung – erzeugen. Einerseits in reversibler Figur-Grund-Beziehung chiastisch im Fleisch des Filmbetrachters verankert, sind die leiblichen Sinne und deren bedeutende Sensationen andererseits aber auch buchstäblich mit dem Leib der Sprache verwoben. Sobchack kann daher argumentieren, dass diese nicht ausschließlich als figurativ und übertragen gelten müssen, sondern tatsächlich gefühlt werden können. So stellt es sich in ihrem Essay denn auch als legitim heraus, von haptischen, olfaktorischen und vielen anderen sinnlichen Erfahrungen im Kino nicht nur metaphorisch oder »irgendwie im Sinne des ›Als-ob‹« zu sprechen, sondern diese als einem Betrachter de facto gegebene, berührende Wahrnehmungen anzuerkennen.

Karin Harrasser variiert das Prothetische mit dem Proteischen, die Techniken der »Extension of Man« mit Techniken der Verwandlung, entlang einer kuriosen Berührung, die Adorno und Chaplin in Malibu zusammenführte. Während Adorno einer »Logik des Ersatzes« – auch als Kritik an Entfremdung – zuspricht, verkörpert Chaplin das »lebendige Prinzip der Mimikry, ein Prinzip der Fülle« und der »Rettung«. In der Koppelung mit dem Film *Terminator Genisys*, dessen Serie ja als »Langzeitbeobachtung der technischen Welt« gelten darf, wird indes sichtbar, dass in der Anwendung neuer Medientechniken die alte Prothese abgelöst wird von mimetisch-proteischen Werkzeugen, die nahezu ein

Anverwandeln jeder Form ermöglichen. Zum anderen wird über rekursive Simulationen von Bewegung die »ontologische Differenz zwischen Maschine und Organischem ausgehebelt«, sie sind an »der Ausschaltung und Überbietung nicht bloß einiger Organe, sondern des Organischen überhaupt« (Gehlen) interessiert. Doch Harrasser will dem kybernetischen Schlachtross das Taktile, den Tastsinn als »Gemeinsinn«, nicht opfern. Es gelte, die Gegenwart als haptotechnisches Szenario unterschiedlichster Berührungsweisen – gewaltvoll, sublim, immersiv, punktuell... – von Medien und ihren Benutzern als Aufgabe einer zukünftigen Medientheorie einzusehen.

Im Beitrag *Corporate Cannibal* untersucht Steven Shaviro den gleichnamigen, politischen Videoclip der Musikerin Grace Jones. Das durchweg digital produzierte Video weist, so Shaviro, nur noch wenige Überschneidungen mit klassisch filmischen Arbeiten und einer damit korrelierenden fordistischen Bildproduktion auf, zu welcher er auch das »Fließband Hollywoods« zählt. In Differenz zu derartigen Herstellungsformen stehe *Corporate Cannibal* auch nicht mehr nur in Beziehung zu einer Foucaultschen Disziplinargesellschaft, Jones' Musikvideo sei vielmehr teilnehmender und produktiver Akteur einer jüngeren Gesellschaftsform, die sich durch engmaschige, innerhalb des entgrenzten Kapitalismus modulierte Kontrollen auszeichne. In diesem Musikvideo werden soziale Prozesse nicht mehr bloß repräsentiert, stattdessen ist die neuere, post-kinematographische Kunstform, zu welcher er *Corporate Cannibal* zählt, an einer permanenten Wiederhervorbringung der Gesellschaft beteiligt. Ein indexikalisches Verhältnis zur Realität, wie es beim klassischen Film noch der Fall war, steht folglich bei diesem Musikvideo nicht mehr im Vordergrund. Vielmehr generiert es, wie Shaviro in Übereinstimmung mit Brian Massumi und Gilles Deleuze argumentiert, Affekte, die immer vorsektuell, noch nicht signifizierend sind, aber spezifische Subjekte, Bedeutungen oder Bewusstseinsformen hervorbringen.

Patricia Pisters führt, Gilles Deleuze' Taxonomie der Zeichen und Bild des Kinos ergänzend, eine weitere Kategorie bewegter Bilder ins Feld: Das »Neuro-Bild«, welches ein spezifisches Verhältnis zwischen den im Film präsentierten Handlungen,

Akteuren, Narrativen oder Situationen und den synaptischen Gehirnaktivitäten der Zuschauer postuliert. Pisters diagnostiziert diesen Bildtyp in vielfältigen zeitgenössischen Produktionen und nennt als ein paradigmatisches Beispiel die Serie *Dexter*. In einem Close Reading geht sie insbesondere der Empathie auf den Grund, die durch Filmbetrachter für Darsteller empfunden werden kann. Die zeitgenössischen Neurowissenschaften liefern Pisters für dieses Phänomen zwei als untereinander konkurrierend beschriebene Erklärungsmodelle. Es handelt sich dabei zum einen um die kognitiv-sprachliche Theory of Mind (Mentalisierung), zum anderen um eine ungleich schneller operierende, affektive und vorsprachliche verkörperte Simulation (Spiegelung). Obgleich beide Erklärungsmodelle für Empathieempfindungen von bildgebenden, empirischen Studien der modernen Neurologie bestätigt wurden, konnten diese auch nachweisen, dass je unterschiedliche filmästhetische Reize für die Aktivierung der Modelle verantwortlich zeichnen. Das limbische System übernimmt dabei eine Art moderierende Rolle zwischen beiden Nervenkreisläufen und kann diese plastisch variieren. Anstatt nun beide im Hauptprotagonisten der Serie zu beobachtende Modelle gegeneinander auszuspielen, formuliert Pisters in ihrem Artikel das Desiderat einer holistischeren Filmwissenschaft. Diese müsse den Brückenschlag zwischen phänomenologisch informierten Theorien, die von einem »vergeistigten« Leib ausgehen, und kognitiven Ansätzen und Theorien der Repräsentation, welche sich eher auf einen verkörperten Geist einigen können, wagen.

Claire Châtelet fragt nach Modi von Interfaces, die ihre – taktile – Interaktivität überschreiten und sich mit einem »amplifizierten Betrachter« austauschen, sich ihm zur Verkörperung anbieten. Wobei »Verkörperung« hier nicht »Vertretung« oder »Repräsentation« meint, sondern die intime Anverwandlung des jeweils – virtuell – anderen, seiner Aktionen und Affektionen, und die Herstellung eines »einzigen Körpers« ein möglicher Endpunkt ist. Dabei werden auch neue Begrifflichkeiten ausprobiert, die den Bildtypus kennzeichnen sollen, der sich mit den numerischen Schnittstellen einstellt. »Relationales Bild«, »kinästhetisches Bild« oder auch »enaktives Kino« möchten

zugleich auf jene singuläre Tätigkeit verweisen, die dem Betrachter, der zugleich »Operator« ist, zukommt, denn die Sinnesarbeit konzentriert sich hier auf die »Spielbarkeit« (jouabilité) von Assemblagen, sie will den Körper einem anderen Ort überspielen. Dies wird an drei experimentellen filmischen Projekten vorgeführt, die auf je unterschiedliche Weise den »Körper an der Arbeit« in »offenen Kunstwerken« spielend vorführen.

Kathrin Peters befragt ein Bildobjekt, das sich direkt aus den neuen Bedingungen der Gebrauchsweisen von Video ableiten lässt. Mit einer digitalen Kamera, vermutlich der eines Mobiltelefons, aufgenommen, wird eine Straßenszene einer Demonstration in Kairo im Dezember 2011 über diverse Formen der Aneignung, Manipulation, Dissemination, Medienmutation und rekursiven Veröffentlichung zu einem deutungsoffenen Sinnbild für eine politische Krise. Das Objekt-Werden des Videos *The Woman in the Blue Bra* wird in seinen unterschiedlichen Phasen rekonstruiert, ebenso seine nachmaligen Rekontextualisierungen. Die leitende Frage nach visueller Zeugenschaft wird umgeleitet von dem »Was zeigt dieses Video« zu einer neuen politisch-ästhetischen Ars Quærendi: »Wem zeigt es was?«. Dabei ist schnell evident, dass viele Regeln und Begrifflichkeiten der vor-digitalen, vor-netzbasieren Bildanalyse überdacht, relativiert, verworfen werden müssen. Mit Judith Butler argumentiert Peters für ein Verständnis von »Expansion«, das die »Ausdifferenzierung von Relationen« mitdenkt, also jene netzwerkartigen Allianzen in die Analyse einbezieht, die sich aus den komplexen Verhältnissen der Bilder zu den Körpern und Orten, zu ihren Gebrauchsweisen, ihrer Verteilung und ihrer Rezeption zusammenfügen.

Der Beitrag von Pablo Abend führt im Titel an, warum eine Analyse gegenwärtiger kartographischer Techniken notwendiger Bestandteil eines Nachdenkens über den Status Quo des Bewegtbildes ist: Die »Karte als Aktionsraum« verweist auf eine bemerkenswerte Entgrenzung des alten allozentrischen Kartenmodells, das ein externes Bezugssystem etabliert, in welchem sich die Repräsentation von Geographie als distanziert-stabiles und also immobiles Bild artikuliert. Die mit dem digitalen Umbruch eingeführten kartographischen Medien (GPS, Augmen-

ted Reality-Apps, Geobrowser) folgen einem egozentrischen Bild-Raum-Modell, das sich beweglich, veränderbar, reaktiv in Relation zum Betrachter verhält. Digitale Karten rekonstruieren den Realraum in 3D-Umgebungen, die sich immersiv verhalten und dem Nutzer eine Eigentätigkeit, eine Selbstbewegung in der Karte suggerieren. Zoomen, Scrollen, virtuelle Kamerabewegungen, Geobrowsen... vermitteln Formen eines real-imaginären Handelns, das metaphorisch als Navigation, Exploration, Flanieren umschrieben wird. Karten werden nun nicht mehr »gelesen«, sondern ein spielerisch-relationaler Umgang lässt das »Geoweb« als subjektzentriertes Netzwerk erfahren: Ich bin die Mitte der kartographisch-medialen Welt, die um mich herum expandiert; ein »flexibler Egozentrismus« ermöglicht eine leibliche Präsenzerfahrung im Datenraum. Der jedoch zugleich die exakte Leib-Lokalisierung voraussetzt und auf diese Weise uns in der Karte gefangenhält bzw. endlos viele Kontrollszenarien ermöglicht.

In zwei, neun, achtzehn oder überhaupt multiplen Sprachen verfasst, gravitieren die theoretischen Aufsätze in einer bewegten und zu bewegenden, durch Grace Jones verkörperten, gemeinsam mit Nick Hooker produzierten und von Marina Kampka in das Buchformat übersetzten Bildstrecke: *Corporate Cannibal*. Durch Kampkas Transformationen gelingt eine Aufführung von Jones' Musikvideo – des Mediums stetiger Modulationen innerhalb eines Bilderstroms – selbst in einem Buch. Solange der Fluss – hier des Blätterns durch um die Seitenränder geschlagene Bilder – nicht versiegt, kann das Bewegbild auch im Buch, in kapitalistischer Logik operierend, den Kapitalismus zugleich subvertieren (Shaviro). Es ist deshalb keinesfalls übertrieben zu behaupten, das Buch habe kein Ende, sondern ein mit den theoretischen Texten gleichberechtigtes, höchst populäres Kunstwerk zum Zentrum, von welchem eine ikonische Radialkraft aus wirkt.

Wir möchten uns bei allen Autorinnen und Autoren für die Mitarbeit an der Analyse der »lichten Wahrnehmungsblöcke« (Nabobov) bedanken, von denen die neue Sinnlichkeit und die Sinnesarbeit in der Gegenwart berichten. Gedankt sei ebenso

den Übersetzern, Gernot Kamecke, Philipp Kleinmichel, Christian Kolb, Chris Michalski, Alexander Schneider, Alan Shapiro. Marina Kampka hat mit sublimer Gestaltungskraft, großer Ausdauer und viel Feingefühl die Texte in ihre graphische Existenz überführt. Und Christine Taxer hat mit umsichtiger Eloquenz die Texte lektoriert. Zum Gelingen dieses Bandes wesentlich beigetragen hat, durch sein unbeirrbar präzises und beharrliches Mitwirken an den Übersetzungen der wiederveröffentlichten Texten, der inhaltlichen und redaktionellen Arbeit, Mathias Windelberg.

Bernd Kracke

Bernd Kracke lehrt als Professor für Elektronische Medien seit 1999 an der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach und ist seit 2006 deren Präsident. Von 2001 bis 2006 leitete er den Fachbereich Visuelle Kommunikation. Er gründete 2000 das *CrossMediaLab* als Forschungs- und Experimentalplattform zur Vernetzung analoger und digitaler Technologien sowie deren innovativen Einsatz im Kontext von Kunst und Gestaltung. Dabei stützte er sich auf Erfahrungen aus seinen Tätigkeiten am M.I.T. Cambridge/USA (1979–1985) und der Kunsthochschule für Medien Köln (1990–1999) sowie aus seiner Praxis als selbständiger Mediengestalter und Medienkünstler. Seit 2008 ist er Präsidiumssprecher der Hessischen Film- und Medienakademie (hFMA), dem Netzwerk der 13 hessischen Hochschulen. 2012 übernahm Bernd Kracke die Gesamtleitung der von ihm mitinitiierten *B3 Biennale des bewegten Bildes* Frankfurt Rhein/Main.

Marc Ries

Promotion 1995 am Institut für Philosophie der Universität Wien. Ausgehend von kulturtheoretischen und ästhetischen Fragekomplexen entstehen Studien zu Massenmedien, Gesellschaft und Kunst. Vertretungsprofessuren an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig. Seit 2010 Professor für Soziologie und Theorie der Medien an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. 2009 Konzept und Co-Kurator der Ausstellung *talk.talk Das Interview als ästhetische Praxis*, Leipzig/Graz/Salzburg. Ausgewählte Publikationen: *Medienkulturen* (2002). Herausgeber-schaften: *DATING.21 Liebesorganisationen und Verabredungskulturen* (2007). *Expanded Narration. Das neue Erzählen* (2013, gemeinsam mit Bernd Kracke).

Sinnlichkeit und Sinnesarbeit 1

Das schockartige, »ungeheuer belebende« Hervortreten eines neuen Sinns, des Zeitsinns, feiert Vladimir Nabokov in seiner Erinnerungsstudie als »die Geburt eines fühlenden Lebens«. ¹ Die ausgereifte sinnliche Existenzweise ist selber erst das Resultat einer zunehmend ausgreifenden Beziehung des Einzelnen zu seiner Umwelt. Das Erwachen der Zeitempfindung, als vielleicht letzter Vorgang im »fühlenden« Werden eines Menschen, ging bereits aus einem reflexiven Akt hervor, aus dem Vergleich des eigenen Alters mit dem der Mutter und dem des Vaters. Und also gewannen alle drei in dieser »zweiten Taufe« allererst ihre eigentliche Identität für das Kind – das »innere Wissen, daß ich ich war und meine Eltern meine Eltern«. Nabokovs Beschreibung jener »lichte[n] Wahrnehmungsblöcke«, aus der die Zeiterfahrung heraustritt, lässt das »diminutive Selbst«, dem die Zeit sich rauschhaft zu erkennen gibt, nicht einfach der neuen Instanz gegenüberreten, so als ob man nun der Zeit habhaft werden könnte. Sie beschwört die Medialität des Zeitsinns als »Umgebung«, die zu der des Raumes hinzutritt und nur den Menschen zukommt. Ein »strahlendes und bewegliches Medium«, von dem ich Teil bin, das mich trägt und leitet. Die Zeit umgibt uns, zunächst als jenes Fluidum, das in direkter Beziehung zu unserem Körper, zur Natur steht. Das uns in der Folge aus uns heraustreten lässt in eine temporale Beziehung zu allen anderen. Also ist die »Offenbarung« des Zeitsinns zugleich eine Initiation in Gesellschaft, ist er *Medium der Gesellschaft*. Die Zeit »teilen« ist Bindungskraft für Gemeinschaft. Doch die Verhältnisse kippen. Unsere gegenwärtige Gesellschaftsform lässt die Zeit für sich arbeiten, diminuiert sie zu einer Vollzugszeit von Produktivität, Leistung und »Selbstaussarbeitung« (Talbot Brewer). Der ursprünglichen Entdeckung ihrer konstituierenden Rolle für menschliche Sinnesexistenz folgt nun ihre Instrumentalisierung als Teil umfassender *Sinnesarbeit*. »Bewegtbilder« oder »zeitbasierte Medien« sind zwei Begriffsformeln, die die Verkörperung der Zeit in Bild-techniken manifestieren, den Betrachter oder Benutzer auffordern, sie in ihrer nunmehr anderen Medialität – nicht einer Umgebungs-

1

Siehe das erste Zitat in diesem Band aus Vladimir Nabokov: Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie. Reinbek 1999.

medialität, sondern als formalisierte Medialitäten der Distanz – wahrzunehmen und mit ihr wertschöpfend zu arbeiten. Und sei es, dass die erste Zeitform, die Lebenszeit, in dieser ihrer Umwandlung verblasst, ja alle Dinge der Lebenswelt im instrumentellen Zeithorizont selber uns entrücken. »Daß die Gegenstände blaß bleiben, unplastisch, nur in ihren Merkmalen der Befriedigung vorhanden, das sagt nichts anderes, als daß sie unkörperlich bleiben: daß es mir nicht oder nur zu spät oder nur in gebrochener Form gelingt, meine Wünsche in ihnen verkörpert zu finden und damit mich selbst wahrnehmend in ihnen zu verkörpern.«²

2

Dieter Hoffmann-Axthelm:
Sinnesarbeit. Nachdenken
über Wahrnehmung. Frankfurt
am Main 1984, S. 19.

Man ist viel unterwegs. Und alleine. Man hat ein Ziel. Oder auch nicht. Man tut immer das Gleiche, man bewegt sich zu den gleichen Orten jeden Tag. Man ist nicht zu Hause. Man ist auch nicht auf der Arbeit. Also irgendwo dazwischen. Man hat Leerzeit. Maschinen ziehen uns voran. Die sinnlich erfahrbare Umwelt ist auch in Bewegung, oftmals kann man keinen Bezug zu ihr herstellen, allzu oft bewegt man sich in Tunnels, oder zu schnell, oder aber sie offenbart ihre Monotonie. Zugleich sind wir nicht allein in diesen Bewegungen, vielfach von anderen, unbekanntem Menschen umgeben. Die wiederum, wie wir selber, die große Nähe als soziale Enge empfinden und sie abzuwehren versuchen. Es bedarf einer Gegenbewegung, einer Wendung hin zum Inneren. Wir beziehen uns auf eine nur uns zugängliche Innenwelt. Wir träumen in uns hinein. Oder aber wir lesen und entnehmen diesem Akt eine notwendige Gegenkraft, eine Kraft, ein Innen auszufüllen. Wir verknappen unsere sinnliche Aufmerksamkeit nach außen, erweitern sie in Innenräume. Oder aber wir erweitern unseren Hörraum, indem wir Musik hören, über Kopfhörer, befinden uns also mit der Musik alleine, in unserem Kopf.

Oder aber wir nehmen zusätzlich Kontakt auf über das Mobiltelefon. Wir wählen also ein Gespräch mit einem uns nahen fernen Menschen. Verschwinden über die Zeit des Telefonierens aus der Außenwelt und reden mit einem abwesend-anwesenden anderen. Schaffen eine uneindeutige Präsenz. Wir erweitern also unseren Sozialraum, nicht auf die real Anwesenden bezogen, sondern auf eine medial herbeigerufene Wirklichkeit anderer,

die anderswo sind. Es ist das nahe Hörbild einer räumlich entfernten Person als künstlicher Sinneseindruck, als »Idee« oder »Sensation« (Locke), als Sinnesdatum, das sich mir offenbart. Die Medien erweitern die Seh- und Hörweite bzw. ermöglichen eine artifizielle Nähe, eine »Medialität der Nähe«. Die Gleichzeitigkeit im Hörraum oder die Gleichräumlichkeit von Stimmen, die sich im Realraum weit voneinander entfernt befinden, ist ein medial-erweiterter Sozialgenuss. Der mich aus Situationen erlöst, die auf unterschiedliche Weisen bedrängend sind. Steigern lässt sich der Genuss noch über das unerwartete Angerufenwerden. Plötzlich ist da jemand, der mir begegnen will. Jemand anderer, zumeist vertrauter, bewirkt über die Technik des mobilen Telefonierens eine Erweiterung meiner sozial-diminutiven Existenz – erhöht mein im Massenraum äußerst verknapptes Dasein.

Und doch erwarten wohl die meisten nicht eine solche Anrufung. Sie nutzen das Gerät zum Spielen einfacher Strategien der Geschicklichkeit. Sie bewegen ihre Finger gemäß den Erwartungen des Interface, arbeiten in das Spielgefüge hinein, ein Einmerken und Einleben in die Maschine. Die Technik ist das Mittel zur Schaffung einer Gegenwelt. Zur Vermeidung einer Leere. Zum Herbeizaubern eines Genusses. Die Zeit, mit der wir in dieser Weise uns zwischen algorithmischen Entspannungsübungen halbbewusst verlieren, lädt zu keinen Vergleichen mehr ein, sie ist Gebrauchszeit für ein Leben in Ambivalenz geworden.

Marc Ries

René Fülöp-Miller

DIE HAUPTLINIE – Seit langem sind psychologische Analytiker aller Schulen eifrig bemüht, die religiösen, sozialen und sexuellen Komponenten der menschlichen Seele zu durchforschen; hierbei wird zumeist außer acht gelassen, daß den Menschen nicht bloß Gläubigkeit, Liebeslust oder Klassenkampf erschüttern, sondern nicht minder auch die Erwerbsgier.

Die Überzeugung, daß eine vorurteilslose Betrachtung des Geschäftes wesentliche Einblicke in das Getriebe der Menschennatur eröffne, hat den Verfasser dazu veranlaßt, sich mit der Filmindustrie, als symptomatischer Erscheinungsform des modernen Geldmachens, aufmerksamer zu befassen. Aber auch die Persönlichkeiten, die uns in diesem Milieu begegnen, sind überaus typisch für unsere Zeit, und so mußte es den Autor verlocken, ihrem Werdegang und ihrer Rolle innerhalb größerer Kulturzusammenhänge nachzuforschen. Denn unsere Epoche kann sich ja ihres gewandelten Verständnisses für die Heroengestalt rühmen: Wir haben gelernt, daß Menschen mit unbedeutenden, banalen Zügen aus dem Dunkel aufsteigen und dennoch in irgendeiner Weise zu Helden werden. Wir haben den Blick für die Phantastik der Laufbahn und Leistung solcher Profitmacher gewonnen, wie sie schon vor einem Jahrhundert von dem genialen Seher Balzac ins Unvergängliche gehoben worden sind. Die Magnaten des Filmgeschäftes hätten es somit gar nicht nötig gehabt, sich in voreiliger Ungeduld mittels bezahlter Biographien auf ihr Teilchen Unsterblichkeit vormerken zu lassen; ihr Andenken wäre auch ohne die Fabrikate ihrer Soldschreiber der Nachwelt überliefert worden. Mit Vorsatz werden die Leitideen dieses Buches gerade an dem amerikanischen Filmgeschäft demonstriert, denn obgleich sich die Produktion anderer Erdteile in mancher Hinsicht von dem Einfluß Amerikas emanzipiert hat, ist der Gott, dem alle diese Produzenten, Regisseure und Darsteller dienen, doch stets der gleiche – der Publikumserfolg. Hiervon macht selbst der künstlerisch oft hervorragende russische Film keine Ausnahme, nur daß dieser neben dem Gewinn aus den Kassenrapporten obendrein noch einen Extraprofit an bolschewistischer Propagandawirkung verbuchen kann. Wenn also

diese Arbeit vorwiegend von Amerika handeln wird, wo die kommerziellen Methoden der Produzenten und die Instinkte der Kinobesucher weder durch europäische Kunsttradition, noch durch bolschewistische Klassen-Ethik verfälscht sind, so bedeutet dies keine Beschränkung in der seelischen Geographie. Denn in diesem Falle können die Amerikaner geradezu als diejenigen Akteure angesehen werden, die auf der Bühne unseres Daseins allgemeingültige Gestalten verkörpern, die als Produzenten für die ganze Welt rechnen, spekulieren und verdienen, die als Publikum für die ganze Welt begehren, hoffen und lachen.

Aus dem Gesagten ergibt sich, was der Zweck dieses Buches nicht ist: Es will weder der filmhistorischen, noch der filmästhetischen oder gar der technischen Fachliteratur ins Gehege kommen. Denn der Verfasser interessiert sich bei seinen Studien allein für den Menschen, sei es, daß dieser in der Kirche um sein Seelenheil ringt, in Parteilokalen das Tausendjährige Reich des Kommunismus herbeiführen will, auf indischen Gefilden die Politik zur Gewaltlosigkeit zu bekehren sucht, sei es aber auch bloß, daß er bemüht ist, mit den Wunschträumen der Menge Geschäfte zu machen oder sich seinen schäbigen Alltag durch ein Schattenspiel erfreulicher zu gestalten.

René Fülöp-Miller: DIE PHANTASIEMASCHINE. EINE SAGA DER GEWINNSUCHT. Berlin, Wien & Leipzig 1931, S. 7–9.

Zitatauswahl: Hans Ulrich Reck