

Margarete Fuchs

Der bewegende Blick
Literarische Blickinszenierungen der Moderne

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 209

Margarete Fuchs

Der bewegende Blick

Literarische
Blickinszenierungen
der Moderne

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag: Paha_L / www.fotosearch.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
2012 als Dissertation vom Fachbereich 09 Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg angenommen
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9788-4

INHALT

1	Einleitung	7
2	Der bewegende Blick I: Abbilder des Blicks	21
3	Geschlossene Bilderwelten, verfehlte Blicke	
	Heinrich Mann: <i>Pippo Spano</i>	29
3.1	Zuschauerblick	29
3.2	Bilderwelten	37
3.3	Der Blick des Dritten	42
3.4	Endlose Theatralisierung	47
4	Der bewegende Blick II: Semiosen des Blicks	53
5	Bewegter Stillstand des Augenblicks	
	Hugo von Hofmannsthal: <i>Elektra. Eine Tragödie</i>	61
5.1	<i>stasis</i> und <i>kinesis</i>	62
5.2	Elektrodynamische Bewegung	66
5.3	Elektras furchtbare Blicke	71
5.4	Anthropologische Verunsicherungen	73
5.5	Elektras Ambivalenzen	78
5.6	Rache und Opfer	83
5.7	Agamemnons Augen-Blick	90
6	Der bewegende Blick III: Die Macht des Blicks	93
7	Selbstbildung durch Mimikry	
	Siegfried Kracauer: <i>Ginster. Von ihm selbst geschrieben</i>	97
7.1	Unterwerfung als Verweigerung	97
7.2	Das Ornament als rationale Raumstruktur	100
7.3	Exkurs: Biologie + Kunst + Kriegstechnik = Mimikry	106
7.4	Mimikry als Figur der Errettung	117
7.5	Mimikry des Namens	118
7.6	Mimikry und Individualität	126
7.7	Rettung des Profanen durch Mimikry	131
7.8	Glanz- und Blickpunkte	139
7.9	Der Blick als winziges Loch im Symbolischen	145
8	Der bewegende Blick IV: Blick und Körper	149

9	Multiperspektivität – Vervielfachungen des Blicks	
	Walter Benjamin: <i>Berliner Kindheit um neunzehnhundert</i>	159
9.1	Erinnerung und Mimesis	161
9.2	Labyrinthische Erinnerungsräume	165
9.3	Statik des Gedenkens: Denkmäler	166
9.4	Exkurs: Die ›Erfindung‹ der Perspektive	169
9.5	Techniken der Multiperspektivierung	175
9.6	Der Blick des bucklichten Männleins	180
10	Der bewegende Blick V: Transsubjektiver Blick	187
11	»Olympisches Apfelessen und französisches Laienfrühstück«	
	Aby Warburgs Schlusskapitel zum <i>Mnemosyne-Atlas</i>	191
11.1	Archiv der Bewegungs-Aufzeichnung	191
11.2	Aufmerksamkeit aufs Detail	194
11.3	Falten als Pathosformeln	197
11.4	Blickwechsel mit Manets <i>Le déjeuner sur l'herbe</i>	198
12	Schluss	207
	Literaturverzeichnis	221
	Abbildungsverzeichnis	245

1 Einleitung

Mein Blick

Ich soll Dich anseh'n,

Immerzu.

Aber mein Blick irrt über alles Sehen weit,

Floh himmelweit, ferner als die Ewigkeit.

Du! locke ihn mit Deiner Sehnsucht Sonnenschein, –

Er wird mir selbst ein Hieroglyph geworden sein.

Else Lasker-Schüler

An Blicke knüpfen sich größte Erwartungen, sie sind fast unendlich anschlussfähig, vieles lässt sich blickweise ausdrücken und letztlich scheinen die sprichwörtlich vielsagenden Blicke gar die Sprache zu ersetzen. Trotzdem werden sie ausgerechnet im Medium der Literatur dauernd beredet, inszeniert, besprochen, sogar beschworen und oftmals mit dem Sehen gleichgesetzt.

In Else Lasker-Schülers Gedicht zeigt sich paradigmatisch eine Unterscheidung, die leitend ist für diese Untersuchung: die Differenz von Sehen und Blick. Sehen als Wahrnehmung und Perzeption meint immer auch Deutung, die Konstitution der Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Objekt. Der Blick dagegen wird zunächst als ein real körperlich-sinnliches Geschehen verstanden, eine Art des Körperausdrucks und zugleich als die Erfahrung, angeblickt zu werden, »als lebendiger Ausdruck der Subjektivität des Anderen.«¹ Er hebt sich aber dahingehend von anderen Formen des Ausdrucks ab, dass er – um es kommunikationstheoretisch zu fassen – zugleich Sender und Empfänger ist. Er nimmt eine zentrale Rolle im Sinne einer strukturierenden Funktion innerhalb kultureller Zusammenhänge ein, d.h., dass er beispielsweise symbolisch, phänomenologisch, psychoanalytisch, mythologisch oder sozial lesbar wird – oder eben auch unleserlich bleibt, wie in dem eingangs zitierten Gedicht.

In der Forschung wird diese Unterscheidung nur selten getroffen. In den allermeisten Fällen wird der Blick stillschweigend als Teil des Wahrnehmungsaktes, metaphorisch oder gar nur als Motiv verstanden.² Gelegentlich

¹ Andreas Cremonini: Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hg. von Gottfried Boehm u.a. München 2008, S. 93–116, hier S. 95.

² Als Teil der Wahrnehmung etwa bei Florian Welle: *Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg

findet sich jedoch eine Unterscheidung von Sehen und Blick,³ die zumeist allerdings nicht systematisch ausgebaut und auch nur selten in größeren Zusammenhängen fruchtbar gemacht wird – meist sind dies dann genaue Lektüren von Lacans triebökonomisch gedachter Unterscheidung von Auge und Blick.⁴

Zwei Arbeiten allerdings versuchen, diese Unterscheidung umfassender zu begründen und sie auch historisch zu verorten, zum einen Ulrike Haß in ihrer Arbeit: *Das Drama des Sehens*⁵ und Jonathan Crarys vieldiskutierte Studie *Techniken des Betrachters*.⁶ Bei beiden sollen hier kurz die zentralen Argumentationsstrukturen nachgezeichnet und diskutiert werden, um das Feld für die vorliegende Untersuchung abzustechen.

Ulrike Haß weist in ihrer Arbeit zunächst auf eine in der Geschichte des Sehens oft behauptete doppelte Struktur hin, nämlich die Spaltung des Sichtbaren in das Gesehene und das Sehende, dass also Wahrnehmung immer angewiesen ist auf das Wahrgenommene. Diese duale Verfasstheit des Se-

2009. Jan von Brevern: Der begrenzte Blick. Mit Spiel, Karten und Kamera in den Alpen. In: *Blick. Spiel. Feld.* Hg. von Malda Denana. Würzburg 2008, S. 163–176. Ulrich Stadler: Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Würzburg 2003. Als Wahrnehmungsakt und metaphorisch bei Sabine Schneider: Klaffende Augen, starre Blicke. Krisen und Epiphanien des Sehens als Medium der Sprachreflexion bei Hofmannsthal und Rilke. In: *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts.* Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg 2010, S. 167–180. Kyung-Ho Cha (Hg.): Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie. Paderborn 2008. Waltraud Fritsch-Rößler: Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert 2002. Als Motiv bei Matthias Völcker: *Blick und Bild. Das Augenmotiv von Platon bis Goethe.* Bielefeld 1996.

³ Etwa in dem Sammelband »Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht.« Über den Blick in der Literatur. Hg. von Kenneth S. Calhoon u.a. Berlin 2010. Lena Christolova: Gaze and Glance. Alfred Hitchcocks »Phallic Blot« zwischen zwei Spielarten des Blicks. In: *Blick. Spiel. Feld.* S. 297–316. Oder im Vorwort des Bandes: *Blick Macht Gesicht.* Hg. von Hermann Kappelhoff u.a. Berlin 2001. Helmut J. Schneider: The Staging of the Gaze. Aesthetic Illusion and the Scene of Nature in the 18th Century. In: *Reflecting Senses. Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts.* Hg. von Frederick Burwick und Walter Pape. Berlin/New York 1995, S. 77–95. Helmut J. Schneider: The Cold Eye. Herder's Critique of Enlightenment Visualism. In: *Johann Gottfried Herder. Academic Disciplines and the Pursuit of Knowledge.* Hg. von Wulf Koepke. Columbia (SC) 1996, S. 53–60.

⁴ Etwa der Sammelband *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie.* Hg. von Claudia Blümle und Anne von der Heiden. Zürich/Berlin 2005. Oder Gottfried Boehm u.a. (Hg.): *Movens Bild.*

⁵ Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform.* München 2005.

⁶ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge (Mass.) 1990. Deutsch: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Dresden/Basel 1996.

hens wird in nahezu allen Seh- und Empfangstheorien dargestellt und verhandelt. In den vorsokratischen Theorien ist sie allerdings noch integriert in ein haptisch verfasstes, sehr körperliches Sehen: Tastende Blickstrahlen und material verfasste Abbilder der gesehenen Dinge sind bestimmend. Das Sehen ist damit als ein körperlicher Vorgang ausgewiesen, und reziprok wirken sich die gesehenen Gegenstände sogar somatisch aus, da eine Ähnlichkeit mit dem Körper besteht. Wegen dieser angenommenen Ähnlichkeitsrelation zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem ist eine Vorstellung der Reflexion oder gar Konfrontation nicht denkbar. Doch schon mit Platons Vorhaben, Wahrnehmung und Erkenntnis zusammenzuschließen und eine deutliche Differenz zwischen den (geschauten) Dingen und dem Sehen einzuführen, zwischen einem leiblichen und einem geistigen Auge, zwischen den konkreten Phänomenen und deren unsichtbarer, geistiger Wirklichkeit, wird eine erste Distanznahme, gar Konfrontation erkennbar.

Mithilfe von Foucaults epistemologischen und repräsentationslogischen Differenzierungen entwickelt Haß das Ordnungsmodell vom Sichtbaren und Sagbaren in Bezug auf Auge und Blick, greift dabei auch auf die durchaus problematische Epocheneinteilung Foucaults zurück. So sei vor der »epistemologischen Wende« im 17. Jahrhundert der Blick das Leitmodell in der visuellen Kultur gewesen. Das Auge wurde als der Ort angesehen, der der Sichtbarkeit selbst entzogen ist, während der Blick als die Ursache für die Welt in ihrer Sichtbarkeit verstanden wurde, als die externe Voraussetzung für die Wahrnehmung der Welt, denn im Blick ist »das infinite Sehen des Gottes konzentriert«. ⁷ Doch mit der Entdeckung des Netzhautbildes (Keplers *Dioptrice* [1611] und Descartes' *Dioptrique* [1637]) wird das Auge selbst in der Welt lokalisiert, es rückt in eine zentrale Position ein und erhält für die Fundamente des europäischen Denkens größte Relevanz. Die Erkenntnis der Lichtbrechung auf der Netzhaut führt zu der Vorstellung der vollständigen Trennung von innerer und äußerer Welt. Sichtbare und unsichtbare Welt sind nicht mehr umfassend aufgrund von Ähnlichkeiten verflochten, sondern nur noch im Sinne einer Spiegelung verbunden – wie das Netzhautbild eine ist. Damit wird der Begriff des Spiegels zur Leitmetapher im europäischen Denken: Das Mentale kann das Nichtmentale repräsentieren, da ersteres wie ein Spiegel funktioniert. ⁸

⁷ Haß: Drama des Sehens, S. 21.

⁸ Richard Rorty kritisiert bekanntermaßen diese erkenntnistheoretische »Megametapher« vom »Geist als Spiegel der Natur«, die der neuzeitlichen Geschichte des Denkens und

Diese neuzeitliche Form der visuellen Wahrnehmung bezeichnet Ulrike Haß – Lacan zitierend – als »Diagramm von Auge und Blick«,⁹ insofern »Auge und Blick als zwei verschiedene Modi von Wahrnehmung und Darstellung«¹⁰ angesehen werden, deren Relation zueinander vor und nach der »epistemologischen Wende« je anders zu fassen sei. Sie erarbeitet dies unter Bezugnahme auf die kunsthistorische Arbeit von Svetlana Alpers,¹¹ indem beiden Wahrnehmungsmodi je unterschiedliche Bildtypen zugeordnet werden, entweder dem albertischen oder dem keplerschen Typus.¹² Der erste Typus, der albertische, der dem Blick zugerechnet wird, verfolge eine narrative Strategie, während dem zweiten, dem keplerschen Typus, der mit dem Auge kurzgeschlossen ist, das Sichtbare zugeordnet sei.

Hier wird nun eine Relation zwischen dem Blick und dem Sagbaren sowie zwischen dem Auge und dem Sichtbaren erkennbar. Nach Ulrike Haß verkehrt sich im 17. Jahrhundert diese Zuordnung allerdings, so dass von nun an das Auge einen Zusammenhang mit dem Sagbaren und dem Wissen, der Blick eine Verbindung mit dem Sichtbaren bildet. Dieses wird jedoch zunehmend verinnerlicht, weshalb der Blick schließlich dem »inneren Visuellen«, der Imagination zugehörig ist.

Diesem Wechsel im Bezugssystem ist es geschuldet, daß in den Abhandlungen über das Sehen und das Sichtbare häufig zwei einander widersprechende Begriffe der Modalitäten von Auge und Blick vorliegen. Sie beziehen sich indessen auf unterschiedliche Epochen der Repräsentation, in denen das Sichtbare und das Sagbare jeweils anders miteinander verschränkt wurden.¹³

In der durch Ähnlichkeiten bestimmten Epoche vor dem 17. Jahrhundert und der entsprechenden *episteme* galt der Blick als das grundlegende Schema für ein Denken in Form der Übertragung. Der Epoche der Repräsentation dagegen liegt nun das Modell des Auges zugrunde. Ihm wird Erkenntnis,

der Philosophie als ein apriorisches Diktum zugrunde liege und bei näherer Betrachtung deutlich mache, inwiefern die neuzeitliche Philosophiegeschichte als ein »Ergebnis der Wahl perzeptueller Metaphern« und als eine Art Voyeurismus des geistigen Auges verstanden werden kann (Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie.* Frankfurt a.M. 1987. Hier v.a. Kapitel I »Die Erfindung des Mentalen«, S. 27–84, und Kapitel III »Die Idee einer »Erkenntnistheorie«, S. 149–184, hier v.a. S. 178).

⁹ Haß: *Drama des Sehens*, S. 15.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.* Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp. Köln 1985.

¹² Vgl. Haß: *Drama des Sehens*, S. 28f.

¹³ Ebd., S. 42.

Wissen, Erscheinen und Konfrontation zugeschrieben, während der Blick aus dem Bereich der ordnenden Erkenntnis ausgeschlossen wird.

Da jedoch die klare und geordnete Erkenntnis immer auch einen Hintergrund aus Ungeordnetem, aus Unschärfen und Vagheiten im Bereich der Impressionen benötigt, vor dem sie sich abgrenzen und mit dem sie sich vergleichen können, wird dieser Bereich dem Modell des Blicks zugeordnet. Das Augenmodell geht also eine Verbindung ein mit dem Wissen und der analytischen, empirischen Beobachtung, während der Blick seinen abgeschlossenen Ort im Innern, im Prozess der Imagination findet, der jedoch trotzdem für das analytische Wissen von großer Bedeutung ist. Denn erst die Imagination setzt die Repräsentationen – die ›Produkte‹ des Wissens im Modus des Auges – miteinander in Verbindung und bietet dem analytischen Wissen verschiedene Möglichkeiten der Verknüpfung an. Das Modell des Blicks ›ermöglicht‹ es somit den Repräsentationen, »sich an einen Platz zu heften, eine ältere hervorzurufen und sich neben sie zu stellen, um einem Vergleich Raum zu geben.«¹⁴

Mit Auge und Blick beschreibt Ulrike Haß zwei Formen der Wahrnehmung und zugleich metonymisch bestimmte Ordnungen der Wissensdiskurse. Dies ist ein oftmals anregendes, gelegentlich mit vielen Umwegen belastetes Vorgehen. Sie problematisiert die historischen Ordnungen einer Kultur, die sich laut Haß auf Visualisierung und Darstellung gründen, und entwickelt daraus, wie der Betrachtende zum Zuschauer wird. Diesem Ansatz legt sie allerdings Lacans Modell des ›Diagramms von Auge und Blick‹ zugrunde, ohne dabei die energetische und triebökonomische Perspektive, die Lacan im Gesichtssinn verortet sieht und die für seine Unterscheidung von Auge und Blick wesentlich ist, zu berücksichtigen.

Mit Bezug auf das ›Diagramm von Auge und Blick‹ untersucht Ulrike Haß anschließend die Entwicklung der verschiedenen Bühnenformen. Im Hinblick darauf mag die Parallelisierung von Foucaults Wissenssystemen und Lacans Unterscheidung von Blick und Auge (ohne den triebökonomischen Aspekt) zwar fruchtbar gemacht worden sein, dennoch erscheint es zugleich problematisch, historische Veränderungen und (laut Lacan) anthropologische bzw. psychische Konstanten derart eng miteinander zu verknüpfen.

Der Betrachter, den Ulrike Haß ins Visier genommen hat, wurde zuvor schon von Jonathan Crary in seiner Studie *Techniken des Betrachters* (1990/

¹⁴ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 2009, S. 104.

1996) ins Zentrum der Untersuchungen gerückt. Dabei setzt er sich gegen eine synthetisierende, vereinheitlichende Betrachtungsweise der Geschichte des Sehens zur Wehr, denn es sei keine Entwicklung hin zu einer zunehmenden Visualisierung der Kultur zu erkennen, die mit Periodisierungen und Epochenbestimmungen verfügbar gemacht werden könne:¹⁵

von der frühen Geschichte der Visualisierung, die mit der Entdeckung der Zentralperspektive anhebt, zu einer hemmungslosen Versichtbarung im Welttheater vor allem des siebzehnten Jahrhunderts, über eine Intimisierung und Psychologisierung des Blicks in der bürgerlichen Epoche des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts bis zu einer Entgrenzung und Mediatisierung des Sehens in der Moderne, ihren simulierten Wirklichkeiten und Spektakeln.¹⁶

Diese Entwicklung werde häufig mit der Geschichte der Autonomisierung von Trugbildern und fiktiven Realitäten verknüpft, die durch verschiedene Techniken – etwa *trompe-l'œil*, die Technik der Perspektive oder der Camera obscura – hergestellt und auch verbreitet würden.

Crarys grundlegende These ist, dass das Sehen prinzipiell nicht vom Betrachter zu trennen sei, sondern dieser immer mitgedacht werden müsse. Somit ist ihm das betrachtende Subjekt selbst das Modell für seine je eigene Historizität, da es zum »Schauplatz bestimmter Praktiken, Techniken, Institutionen und Verfahren der Subjektivierung«¹⁷ werde. Auf diese Weise werden sowohl die Subjekte, die sehen, als auch die Objekte, die gesehen werden bzw. zu sehen geben – also die beiden »klassischen« Pole des Sehaktes, die von Descartes festgeschrieben wurden –, nun selbst zur Bühne, auf der sich das Sehen, seine Effekte und Wirkungen zeigen.

Crary setzt den epochalen Einschnitt einer grundlegend neuen Strukturierung des Betrachters noch vor die Entdeckung der Technik der Fotografie im 19. Jahrhundert. Gehörte im 17. und 18. Jahrhundert der Tastsinn noch fest zu den klassischen Sehtheorien und wurde das Sehen analog zum Tasten begriffen, werden dagegen im 19. Jahrhundert Seh- und Tastsinn »im Rahmen einer umfassenden ›Trennung‹ der Sinne und der industriellen Neu-

¹⁵ So etwa sieht es Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek 1989. Marc Wellmann: *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jh.* Frankfurt a.M. 2005. Aleida Assmann: *Auge und Ohr. Bemerkungen zur Kulturgeschichte der Sinne in der Neuzeit*. In: *Ocular desire = Sehnsucht des Auges*. Hg. von Aharon R.E. Agus und Jan Assmann. Berlin 1994, S. 142–160.

¹⁶ Haß: *Drama des Sehens*, S. 53.

¹⁷ Crary: *Techniken des Betrachters*, S. 16.

erfassung des Körpers« voneinander gelöst, wird das Taktile dem Optischen untergeordnet. Damit findet auch »die Loslösung des Auges aus dem Netzwerk der Referentialität [statt], die in der Greifbarkeit und ihrer subjektiven Beziehung zum wahrgenommenen Raum verkörpert war.«¹⁸ Die visuelle Erfahrung, die nun nicht mehr dem Paradigma der Camera obscura unterliegt, wird plötzlich austauschbar und erhält eine Mobilität, die keine festen Bezugspunkte oder Orte erlaubt. Crary beschreibt den Übergang zwischen zwei »Epochen« mit einem je anderen Paradigma: Im 17. und 18. Jahrhundert gilt das Paradigma der Camera obscura und der ihr zugehörigen geometrische Optik, bei der der Weg des Lichts durch die Verfolgung des Strahlenverlaufs konstruiert wird. Im 19. Jahrhundert dann wird das Stereoskop paradigmatisch und mit ihm eine physiologische Optik, die sich mit dem Organ des Sehens, mit dem Aufbau des Auges beschäftigt.

Die Verkürzungen und Pauschalisierungen, die Crary vornimmt, zeigen sich vor allem in der Unterscheidung von monoskopischem und stereoskopischem Sehen, da er mit dem Begriff »monoskopisch« eine angeblich gelingende Verknüpfung von Repräsentation und Referenz bis 1800 behauptet, danach, im stereoskopischen Zeitalter, sei das Sehen nur noch höchst subjektiv und referenzlos. Damit übergeht er sämtliche Widersprüche, Ambivalenzen und das Misslingen der Referenzen, die auch schon im Feld des monoskopischen Sehens zu finden sind.

Allerdings beeinflussen die physiologische Optik und das stereoskopische Sehen tatsächlich die Entwicklung einer ganzen Reihe von optischen Geräten, die gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die Massenkultur zu wichtigen Bestandteilen des umfassenden Modernisierungsprozesses wurden – der Zeitraum, in dem die hier verhandelten Texte angesiedelt sind.¹⁹ Dieser Prozess spielt sich auf nahezu allen Feldern des öffentlichen und privaten Lebens ab und ist zutiefst ambivalent, da sich neben der »Begrüßung« und Feier des Neuen auch Unsicherheiten bis hin zu ideologischen Tendenzen eines Antimodernismus und Konservatismus finden, der als Teil der Moderne, als ein ästhetisch-politischer Kommentar zu

¹⁸ Ebd., S. 30.

¹⁹ Zur vielfältigen Diskussion um den Begriff, die Eingrenzung und das Phänomen »Moderne« vgl. exemplarisch Sabina Becker/Helmuth Kiesel: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. von Sabina Becker u.a. Berlin/New York 2007, S. 9–38. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, bes. S. 13–15. Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001, S. 11–48.

allen Veränderungen verstanden wird.²⁰ Diese Modernisierungsprozesse und ihre Auswirkungen lassen sich in einer ganzen Reihe von Schlagworten beschreiben: etwa zunehmende Arbeitsteilung und Differenzierungen des sozialen Alltags, neue Techniken, aber auch Kriege,²¹ Gewalt und Barbarei,²² neue politische Bewegungen, Pluralisierung,²³ Individualisierungsbestrebungen und Vermassung gleichermaßen im Rahmen der Urbanisierungserfahrung,²⁴ zunehmende Geschwindigkeit, Kontingenz, Aufbruchsbewusstsein, Erneuerungstreiben,²⁵ ökonomische, technologische und industrielle Modernisierungen, die zugleich mit einem ungeheuren Boom von Spiritualität nahezu jeglicher Couleur einhergehen, ein Leben, das sich sozial nicht nur immer stärker aufsplittet, sondern das auch zunehmend als leidenschaftlich, als chaotisch und bedrohlich empfunden wird, gar als Niedergang, Verfall, Entwurzelung, Entfremdung oder Heimatverlust. Die zunehmende Beschleunigung und gleichzeitige Verdichtung der Reize²⁶ bilden eine Herausforderung an den Wahrnehmungsapparat in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß, weshalb sich die Formen der Wahrnehmung ändern, die Konstitution des Wahrnehmenden selbst sogar. Der moderne

²⁰ Vgl. hierzu den Band von Jan Anders, in dem der Konservatismus um 1900 auf verschiedenen Feldern untersucht wird, etwa dem der Kunst, Literatur, Politik, Philosophie, Musik oder Architektur: Jan Anders u.a. (Hg.): *Nichts als die Schönheit. Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Frankfurt a.M. 2007.

²¹ Über die so unterschiedliche Wahrnehmung und Beurteilung des Stellenwerts des Krieges, also etwa Heroisierung, Erfahrungsverlust oder Identitätsstiftung, vgl. Walter Delabar: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33*. Berlin 2010, S. 39–48.

²² Hierzu auch Eva Horn: *Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs*. In: *Konzepte der Moderne. DFG-Symposium 1997*. Hg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart/Weimar 1999, S. 633–655.

²³ Dazu ausführlicher Heinz Brüggemann: *Text-Bühnen: Pluralität als Zeitdiagnose, ästhetisches Programm und Spielform im 20. Jahrhundert*. In: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. von Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. Paderborn 2011, S. 233–260.

²⁴ Hierzu ausführlicher Klaus R. Scherpe: *Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne*. In: *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Hg. von Christian Moser. Bielefeld 2005, S. 31–48. Gerwin Zohlen/Bernhard Moltmann: *Metropole als Metapher*. In: *Mythos Metropole*. Hg. von Gotthard Fuchs. Frankfurt a.M. 1995, S. 23–34. Michael Rutschky: *Das Reden von Berlin. Über Literatur und die große Stadt*. In: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*. Hg. von Thomas Steinfeld. Frankfurt a.M. 1990, S. 9–22. Harald Jähner: *Stadtraum-Extraum. Die Stadt als Megaphon des Unbewußten*. In: *In der großen Stadt*, S. 97–108.

²⁵ Vgl. auch Armin Nassehi: *Optionssteigerung und Risikokultur*. In: *Konzepte der Moderne*, S. 82–101.

²⁶ Vgl. Stefan Rieger: *Steigerungen. Zum Verhältnis von Mensch, Medium, Moderne*. In: *Konzepte der Moderne*, S. 417–439.

Mensch ist weniger Handelnder, sondern Schauender. Die Wahrnehmung in der Großstadt geht einher mit neuen Subjektivitätswürfen, die wiederum zwischen ambivalenten Forderungen gespannt sind: einerseits die nach einer gelungenen Identität und Individualität, andererseits die nach Integration und Standardisierung. Diese Forderungen werden durch die neuen Massenmedien ganz entscheidend geformt. So antwortet beispielsweise das Kino auf die Erfahrung der Großstadt als nicht mehr zu überschauendes Phänomen sowie auch auf das Kleinste, Unscheinbarste, auf die Dinge – zumindest so, wie die Großstadt sie inszeniert – mithilfe der Nahaufnahme.

Die Großstadterfahrung ist das prägende Gefühl und zugleich Bild der Moderne. Sie verlangt auch den Entwurf neuer Subjektivitäts- und Geschlechtermodelle, die mit einer Hinwendung zum Körper, zur Bewegung (Massensport)²⁷ und einem neuen Verhältnis zur Natur einhergehen.

Diese Hinwendung zum Körper und zu dessen Ausdrucksmöglichkeiten hängt auch mit der Suche nach Darstellungs- und Bedeutungskonzepten jenseits der Sprache zusammen, da deren Leistungen und Möglichkeiten zutiefst fragwürdig geworden sind, was auf der anderen Seite aber gerade den Raum öffnet für Experimente auf völlig neu- und auch wiederzuentdeckenden Feldern der Repräsentation.

Mit der Fragwürdigkeit von Sprache – aber auch mit der Erfahrung von Urbanisierung und Medialisierung, mit dem Erleben von Masse und Anonymität, mit der Problematik der unsicheren Konzepte von Individualität und Subjekthaftigkeit – stellt sich auch in einem bis dahin noch nicht dagewesenen Maße – und auch derart nicht wieder drängend werdend – das Problem der Kommunikation, der Begegnung mit dem Anderen. Wie soll man mit einem Gegenüber in Kontakt treten, wenn dieses Gegenüber – oder gar man selbst – in der Masse zu verschwinden droht? Wie soll man mit einem anderen kommunizieren, wenn der Status von Individualität und dazu auch der von Sprache unklar ist?

Genau hier kommt das Phänomen des Blicks ins Spiel – ihm wird plötzlich eine ungeheure Beweislast zugemutet.²⁸ Denn es wird ihm sowohl die Mög-

²⁷ Vgl. hierzu die Beiträge aus dem Sammelband Birgit Nübel/Anne Fleig (Hg.): *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*. München/Paderborn 2011. Darin Ralf Simon: *Der Sport-Diskurs als Thema und als symbolische Form der Literatur am Beispiel von Ödön von Horváth und Bertolt Brecht*, S. 127–144; Michael Gamper: *Körperhelden. Der Sportler als ›großer Mann‹ in der Weimarer Republik*. S. 145–166.

²⁸ Dies zeigt Peter von Matt vor allem an Rilke, Musil und Lasker-Schüler in: *Ders.: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München u.a. 1983, S. 144–169.

lichkeit des Ausdrucks des subjektiven Inneren zugeschrieben als auch die Option der Kontaktaufnahme, gar Kommunikation. Der Blick bietet die Möglichkeit des individuellen Ausdrucks und einer angemessenen Reaktion auf die sich so rasch entwickelnden Medien. Der Blick scheint also eine »Rettung« des Ich, der Sprache, der Intersubjektivität zu ermöglichen – doch zugleich wird auch die Bedrohung durch den Blick erkennbar: Die Blicke der Massen sind nicht mehr einzelnen Individuen zuzuordnen, sind nur noch als gesichtsloser Blick erfahrbar. Diese Anonymität des Blicks wirkt bedrohlich und findet ihren Ausdruck im kalten, technischen ›Blick‹ der Film- und Fotokameras sowie im entzogenen, anonymen Blick einer Macht, die nicht zu fassen ist, die sich in Institutionen, in Organisationen, in Gesetzgebungen, in Verwaltungs- und politischen Apparaten und Systemen zu offenbaren scheint, in Kontrollen des öffentlichen und privaten Alltags, wie sie nicht zuletzt mit Beginn des Ersten Weltkriegs und der allgemeinen militärischen Mobilmachung erfahren werden.

Die Ergründung dieser Ambivalenzen des Blicks, seine Anschlussmöglichkeiten an andere zeitgenössische Diskurse, seine Möglichkeiten und auch Grenzen werden dabei vor allem im Bereich der visuellen Künste als eine Art Experimentierfeld untersucht und ausgetestet. Dass dabei neben den bildenden Künsten sowie der Fotografie und dem Film der Literatur ein besonderer Status zukommt, den es zu untersuchen gilt, mag nur dann verwundern, wenn man Literatur als nichtvisuelles Medium bewertet, das die Realität ausschließlich abbildet. Doch Literatur konstituiert sich in der Schrift, also in einem visuellen Medium. Der Sinneskanal, der diesem entspricht, ist das Auge, weshalb sich Literatur nicht nur auf visuelle Wahrnehmung bezieht und diese thematisch und motivisch aufgreift,²⁹ sondern sie auch als Tätigkeit voraussetzt bzw. vom Rezipienten abverlangt:

Literarische Texte können sich (seit der Dominanz der Schriftlichkeit) auf visuelle Wahrnehmung nicht beziehen, ohne ihr zugleich einen neuen Gegenstand zu liefern, ohne zugleich die visuelle Wahrnehmung ihrer Leser – bereits in einem ganz grundlegenden, materialen Sinne – in Gang zu setzen; im Verhältnis der beiden fungiert die Schrift und mit ihr die Literatur ebenso als *Reflex und Movens* visueller Wahrnehmung, wie diese als *Reflex und Movens* jener.³⁰

²⁹ Dies zeigt auch Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München 1990.

³⁰ Volker Mergenthaler: *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen 2002, S. 4.

Nur dadurch, dass literarische Texte selbst Objekt der visuellen Wahrnehmung sind, können sie Teil der prozessualen Formung und zugleich Beschreibung des Visualitätsdiskurses und damit auch des Blick-Diskurses sein. Denn sie übernehmen nicht nur vorgeformte Darstellungsmuster, sondern inszenieren diese auf neue Weise und können herrschende Wahrnehmungs- und Blickpraktiken reflektieren, hinterfragen, kommentieren, dokumentieren und entlarven, sie bilden dadurch auch einen »für die Welt- und Selbsterfahrung konstitutiven Möglichkeitsraum.«³¹ Somit haben sie selbst Anteil an dem, worauf sie sich beziehen, an dem Prozess oder Diskurs, den sie scheinbar nur widerspiegeln, sich in Wahrheit aber in einem Wechselverhältnis dazu befinden.³² Denn ähnlich wie andere Kunstwerke »übernehmen sie [...] nicht allein präfigurierte Darstellungsmuster, sondern inszenieren diese neu.«³³

Literatur als Gegenstand der visuellen Wahrnehmung hat damit Teil an diesem Diskurs, beide sind nicht streng voneinander zu trennen. Literarische Texte partizipieren am Blick-Diskurs, sie konstituieren und transformieren ihn auch bzw. werden selbst durch diesen Diskurs transformiert. Deshalb wird in dieser Arbeit das Phänomen des Blicks sowohl diachron, also etwa kultur-, sozial-, kunst- und diskursgeschichtlich in Augenschein genommen als auch synchron auf poetologischem, narrativem und diskursanalytischem Feld. Über mehrere Zwischenkapitel verteilt werden verschiedene Kristallisierungen des Diskurses um bestimmte Blick-Konzeptionen, Problemstellungen und technische wie mediale Neuerungen herausgearbeitet, die mit den ausgewählten literarischen Texten korrespondieren, für diese entweder begründenden Charakter haben oder von ihnen produktiv angeeignet werden. Dabei werden nicht alle Felder des Blick-Diskurses abgedeckt, so bleiben etwa diverse symbolisierende Lesarten des Blicks oder

³¹ Ortrud Gutjahr: Fremde als literarische Inszenierung. In: Fremde. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 21 (2002), S. 47–68, hier S. 49.

³² Zu diesem Verhältnis vgl. Ralph Köhnen: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München 2009. Und aus dem Sammelband Renate Brosch (Hg.): Visualisierungen. Textualität, Deixis, Lektüre. Trier 2007, die Beiträge von Ronja Tripp: Wer visualisiert? Narrative Strategien der Visualisierung als Gegenstand einer leserorientierten kognitiven Narratologie, S. 21–46; Renate Brosch: Visualisierungen in der Leseerfahrung: Fokalisierung – Perspektive – Blick, S. 47–85; Martin Klepper: Visualität und Textualität – Symptome einer schwierigen Beziehung am Beispiel der Geschichte der literarischen Perspektive, S. 87–108.

³³ Julika Griem: Monkey Business. Affen als Figuren anthropologischer und ästhetischer Reflexion 1800–2000. Berlin 2010, S. 15.

die Verknüpfung des Blicks mit bestimmten Liebeskonzeptionen außen vor. Beachtung finden dagegen jene Konzepte, die den Blick als Medium zur Verhandlung zentraler Fragen der Moderne herausstellen, etwa im Hinblick auf Individualitäts- und Körperbegriffe, Raumkonzepte oder Machtstrukturen.

Somit zeigen sich drei Hauptstoßrichtungen dieser Studie: zum einen die Darstellung und Analyse verschiedener Facetten des Diskurses, zum andern die Arbeit an einzelnen exemplarischen literarischen Texten und zum dritten die Verknüpfung beider miteinander, wobei die Einzelanalysen Aufschluss geben sollen über die wechselseitige Wirkung von Diskurs und Literatur. Daher wird hier nicht eine möglichst erschöpfende Gesamtdarstellung möglichst vieler literarischer Thematisierungen des Blick-Motivs angestrebt, sondern vielmehr eine doppelte Strategie verfolgt. Die ausgewählten literarischen Texte sollen sich sowohl als ein diskursives und kulturelles Teilsystem zu erkennen geben, das kontextualisiert werden muss, zugleich kommentieren sie Kultur und Diskurs mithilfe von spezifischen literarischen Strategien. Die ausgewählten Texte sind damit einerseits exemplarisch für diese gegenseitige Beeinflussung von Diskurs und Literatur, andererseits sind sie dennoch nur Stellvertreter eines diskursiven großen Ganzen, das repräsentativ niemals vollständig erfasst werden kann. So hätte über die hier vorgenommene Textauswahl hinaus – und dies sei hier nur als eine schlaglichtartige Auswahl vorgestellt – beispielsweise auch Schnitzlers *Traumnovelle* oder *Fräulein Else* herangezogen werden können, insofern in der *Traumnovelle* der Blick in Verbindung mit Maskerade, Blindheit, Traum, Unbewusstem und erotischem Begehren, in *Fräulein Else* dagegen besonders der (imaginierte) voyeuristische Blick zum Thema gemacht wird. Aber auch Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*, in dem die Blicke der Diener den Kaufmannssohn aus seiner ästhetizistischen Welt hinaus in das Leben und in den Tod treiben, oder die *Reitergeschichte*, in der der Blick ein zentrales narratives Movens ist, das den Rittmeister im wahrsten Sinne des Wortes aus der Bahn lenkt. Ebenso hätte natürlich auch Rilkes blickloser und dennoch so lebendiger *Archaischer Torso Apolls* Beachtung finden können oder Marie-Luise Fleißers frühe Dramen und Erzählungen, in denen die ›Augenkraft‹ eine zentrale Rolle spielt. Ebenso ist auch Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* von Blickreglements durchzogen.

Darüber hinaus ließe sich das durch diese Textauswahl scheinbar gesetzte (historische) Ende der untersuchten Konstellation, nämlich derjenigen von modernen lebensweltlichen (Krisen-)Erfahrungen und ihren vielfältigen Reflexionen in (nicht nur) literarischen Blickinszenierungen, dahingehend hin-

terfragen, ob sich diese Konstellation nicht über kontingente epochale Schwellen hinweg als Konstante finden ließe, da die mit Blicken erfolgende Identitätsbildung und Selbstvergewisserung schon in der Begründung des neuzeitlichen Subjekts als Problem angelegt ist.

Die hier ausgewählten Texte zeichnet jedoch aus, dass in ihnen die Verknüpfung des Blick-Diskurses mit spezifischen zeitgenössischen Diskursen vor allem unter ästhetischen, anthropologischen und subjekttheoretischen Aspekten ausgestellt wird, wobei den Feldern von Raum, Bewegung und vom Lebendigen eine besondere Stellung zukommt. Daraus ergeben sich Textlektüren, die über eine bloße Motivbeschreibung hinausgehen und stattdessen den Blick als zentrales Verbindungsglied der verschiedenen *énoncés* aufzeigen, in deren Verknüpfung sich das Problem eines modernen und zutiefst fragwürdigen Ich und seiner Realitäten in Verbindung mit der zunehmenden Urbanisierung und Medialisierung der Moderne zeigt.

Die Systematik der Arbeit folgt anfangs einem vorrangig poetologischen Interesse, d.h., dass die Thematik des Blicks verstärkt im Hinblick auf ihre poetologische und narrative Funktion untersucht wird. Hier sind Heinrich Manns Erzählung *Pippo Spano* und Hugo von Hofmannsthals Drama *Elektra* angesiedelt. Mit Siegfried Kracauers Roman *Ginster* verschiebt sich der Schwerpunkt in Richtung einer theoretischen Reflexion des Blickgeschehens, um schließlich bei Walter Benjamins Erinnerungstext *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und – nun intermedial erweitert – Aby Warburgs Schlusskapitel zum *Mnemosyne-Atlas* den Blick des Rezipienten als zentrales Moment in die Untersuchung einzubeziehen.

Dass von den drei letztgenannten Autoren Texte verhandelt werden, die alle erst Ende der 1920er entstanden sind bzw. sogar erst zu Beginn der 1930er Jahre begonnen wurden und damit eigentlich nicht mehr zur klassischen Moderne gezählt werden können (trotz aller Fragwürdigkeit von epochalen Begrenzungen), hat seinen Grund darin, dass alle drei Texte thematisch und auch teilweise in Bezug auf ihren Entstehungskontext aufs Engste mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verknüpft sind. Kracauers Roman, dem durchaus expressionistische Züge eignen, ist inhaltlich zur Zeit des Ersten Weltkrieges angesiedelt. Benjamins *Berliner Kindheit* trägt ja schon im Titel den Bezug zum entsprechenden Zeitabschnitt. Und Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* ist ein Projekt, an dem er seit der Gründung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW), also seit spätestens 1909 arbeitete. Seine Auseinandersetzung mit Fragen der Bildlichkeit und dem Bezug von Bild oder vielmehr Kunst und Leben nimmt dabei wieder ein Thema auf, das gleich im ersten der hier vorgestellten Texte, in Heinrich Manns Erzählung,