A horizontal decorative bar consisting of a series of squares. The second square from the left is pink, and the last square on the right is a pink inverted triangle. The word "Meiner" is positioned above the inverted triangle.

Meiner

Zeitschrift für
Medien- und Kulturforschung

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 2 | 2010

Schwerpunkt Medienphilosophie

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-1952-7

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2010. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Layout, Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co. Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 2|2010

Editorial

<i>Lorenz Engell / Bernhard Siegert</i>	5
---	---

Aufsätze

<i>Richard Dyer</i> Singing Prettyly: Lena Horne in Hollywood	11
--	----

<i>Mario Perniola / Sarah Fiona Maclaren</i> Die politische Bedeutung der pornografischen Kehre	27
--	----

<i>Bettine Menke</i> Alphabetisierung, Kombinatorik und Kontingenz. Jean Pauls <i>Leben Fibels</i> , des <i>Verfassers der Bienrodischen Fibel</i>	43
--	----

Archiv

<i>Georges Bataille</i> Menschliche Gestalt	61
--	----

<i>Knut Ebeling</i> Kommentar	71
--	----

Schwerpunkt Medienphilosophie

<i>Sybille Krämer</i> Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar?	77
--	----

<i>Frank Hartmann</i> »Unter die Haut der Welt«. Philosophical Toys, Metatechnik und transanthropologischer Raum	95
--	----

<i>Pierre Lévy</i>	
Der schöpferische Austausch im digitalen Medium	111
<i>Erich Hörl</i>	
Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy	129
<i>Lorenz Engell</i>	
Unter Aufsicht. Medium und Philosophie in Woody Allens Filmkomödie ANNIE HALL	149
<i>Christiane Voss</i>	
Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen	169
<i>Dieter Mersch</i>	
<i>Meta / Dia</i> . Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen	185
Abstracts	209
Autorenangaben	213

Editorial

DIE PROMINENT UND POLEMISCH GEÄUSSERTE ANSICHT, bei der Medienphilosophie handele es sich um eine vorübergehende Angelegenheit, ist vermutlich sehr zutreffend. Medienphilosophie selbst hat nie etwas anderes behauptet. Und genau aus diesem Grund, also eben wegen ihrer Vorläufigkeit, ist Medienphilosophie so wichtig. Sie tritt vielleicht tatsächlich als neue, modische Unterdisziplin der Philosophie auf. Aber sie tut dies, weil sie eine sehr ernsthafte Herausforderung an die Philosophie darstellt. Wie und wann sie wieder vergeht, das hängt davon ab, was sie ausrichtet. Medienphilosophie ist nämlich in ihrem Selbstverständnis ein grundlegend operatives und operationales Unternehmen. Daher rührt ihre große Nähe zu und ihr vitales Interesse an den Kulturtechniken und ihrer Erforschung. Sie interessiert sich für Eingriffe aller Art – und ist selbst einer. Sie hat – und zwar keineswegs nur metaphorisch – Anteil am materiellen Körper der Philosophie, für den Philosophie selbst, immer hart am Begriff, sich gar nicht interessiert und dies auch nicht tun muss. Zum materiellen Körper der Philosophie zählten bereits die schreibende Hand, vielleicht das vorrangige Medium des philosophischen Eingriffs, und ihr Werkzeug, das Schreibzeug, das sie führt. Als Medienphilosophie widmet sich die Philosophie den Gesten, die sie in der Welt ausführt, und den Operationen, die sie an den Dingen und mit ihrer Hilfe vornimmt.

Auch bloße Reflexion ist – aus der Perspektive der Medienphilosophie betrachtet – daher stets Geste und instrumentierte Handlung. Damit ist Medienphilosophie nicht nur der Ästhetik solcher Gesten verpflichtet. Sie ist vor allem deren vorübergehendem Charakter in einer unablässig sich verändernden, nämlich eben durch derlei Gesten und Operationen ständig bearbeiteten Welt ausgesetzt. Sie ist also eine ausdrückliche und affirmative Philosophie des Vorübergehenden, und nicht nur eine einfach vorübergehende Angelegenheit. Sie arbeitet vor den letzten Dingen, da, wo es noch Wandel gibt; nicht jedoch mit und an Letzthorizonten und Letztbewegern, wie eine Philosophie, die nicht vorüber gehen will, dies tun müsste. Die in diesem Sinne minoritäre Medienphilosophie ist an Zeiten und Körper, an Apparate, Anordnungen und sogar an Substanzen gebunden. Auftauchen, Wirksam-Werden und Verschwinden, deren Bedingungen und Verlaufsweisen zu erforschen, und sei es ihr eigenes, ist eines ihrer Anliegen. Das macht sie weder irrelevant noch entbehrlich, wohl aber handlungsfähig. Eine Handlungsfähigkeit, die im übrigen auch da durchaus benötigt wird, wo es um den institutionellen Körper der Philosophie und um seine Ernährung geht.

Es gibt selbstverständlich sehr verschiedene Arten, Medienphilosophie zu betreiben. Nicht alle nehmen ihren Ausgang von der akademischen Fachphilosophie selbst. Relativ unumstritten dürfte eine medienphilosophische Praxis sein, die sich als kompetente Begriffsarbeit versteht. Ihre Aufgabe wäre es, als Wissenschaftstheorie und Reflexionsinstanz die Begriffe der Medienwissenschaft zu klären. Dabei geht es natürlich vor allem um den Begriff des Mediums selbst, in seinen zahlreichen Varianten, Facetten und Verwendungen. Dazu sind schon viele Vorschläge unterbreitet worden und die Debatte läuft immer noch. Interessant wird sie da, wo sie sich nicht darauf beschränkt, den Begriffsgebrauch innerhalb der Medienwissenschaft zu beschreiben, zu analysieren und zu klären. Das geschieht etwa, wenn Medienphilosophie sich angesichts der frappierenden Heterogenität aller im Begriffsgebrauch als »Medium« bezeichneten Phänomene und Objekte fragt, was ihnen allen in Funktion oder Beschaffenheit gemeinsam sein könnte. Sie erarbeitet dann, über den engeren Bereich des »Mediums« hinaus, Begriffe der »Medialität« oder gar des »Medialen«, die ein Phänomen oder Ding erst zum Medium machen. Hier kann dann auch eine Hinwendung von der strengen Begriffskritik zur Ontologie des »Medialen« einsetzen.

Medienphilosophie kann aber in einer zweiten Variante auch stärker in historischer Perspektive, also begriffs-, metaphern- und ideengeschichtlich verfahren. Etwa kann sie die Herausbildung eines philosophischen Medienbegriffs in den – mehr oder weniger kanonisierten – Texten der Philosophie selbst betrachten. Dazu wird es notwendig sein, auch und besonders solche Konzepte zu befragen, die keineswegs unter den Wortlaut des philosophisch relativ jungen »Mediums« fallen. Andere Begriffe können in der philosophischen Überlieferung Funktionen eingenommen haben, die heute zunehmend vom Medienbegriff ausgeübt werden, oder Phänomene gefasst haben, die inzwischen unter den Medienbegriff subsumiert werden. Wo wurden, und wie, so fragt eine solche Medienphilosophie, Medien konzeptionell bedacht und in philosophische Diskurse eingefasst, auch wenn ein expliziter Medienbegriff dafür noch nicht bemüht wurde? Anders gesagt: Wie wurde das Medium in ganz verschiedenen Philosophien denkbar?

Dies sind aktuell wichtige und zentrale Fragen. Sie sind ohne weiteres noch immer klassischer philosophischer Natur und bezeichnen deshalb den Bereich, in dem Philosophie und Medienphilosophie einander problemlos begegnen und sich miteinander überschneiden. Aber auch solche Fragen sind vorübergehend, denn wichtig und zentral sind sie nur, solange es ein spezifisches Interesse am Medienbegriff gibt und eine Medienwissenschaft, deren Begriffe zu klären sind. Sie hängen also, anders als traditionelle philosophische Fragen, bereits von der Halbwertszeit der wissenschaftlichen Moden ab und können auch rasch zu wissenschaftshistorischen Fragen werden. Der Unterschied zwischen einer begriffsgeschichtlichen und einer wissenschaftsgeschichtlichen Adressierung allerdings wäre genau dies,

dass Wissenschaftsgeschichte sich für den materiellen Körper und die gestischen und dinglichen Verfahren der Wissensgenerierung und -verwendung interessiert, Begriffsgeschichte dagegen abstrakt-konzeptionell verfährt.

Genau deshalb und an dieser Stelle werden noch mindestens zwei weitere medienphilosophische Varianten sichtbar. Sie unternehmen einen entscheidenden Schritt. Sie entfernen sich von den Begriffen selbst und untersuchen vielmehr deren Entstehungs- und Zirkulationsbedingungen. Medienphilosophische Grundannahme nämlich ist, dass Begriffe, auch philosophische Begriffe, bedingt sind, und zwar durch das Außerbegriffliche, aus dem sie hervor- und in das sie wiederum eingehen. Sie sind den materiellen Bedingungen ihrer Hervorbringung und Wirksamwerdung verpflichtet und können nicht einfach aus sich selbst heraus entstehen und sich entwickeln. Statt im leeren Raum zirkulieren auch sie mithilfe von und unter den Bedingungen spezifischer Transportmittel. Das bedeutet nichts anderes, als dass philosophische Begriffe ihrerseits bildbar und umlauffähig werden durch Medienarbeit – und nicht nur, umgekehrt, Medien denkbar werden durch Begriffsarbeit. Schrift und Schrifttechniken, optische Medien der erweiterten Wahrnehmung und Beobachtung oder Illusion, Technologien des Rechnens, der Aufzeichnung, der Übertragung und Verbreitung: dies alles bis hin zu den Dispositiven des Unterrichts, der ästhetischen Erfahrung oder der Populärkultur macht je spezifisch etwas erfahrbar, vorstellbar und denkbar, das dann, so ist der Nachweis zu führen, in die Philosophie einzuziehen vermag. Auch die Philosophie selbst, beispielsweise mit ihren Wahrheits- oder Menschheitsbegriffen, auch solchen, die in ihrem Selbstverständnis als unverrückbar und unbedingt gedacht waren, steht dann unter den Bedingungen des Buchdrucks, der Perspektivbühne, der Laterna Magica, der Kinematographie, der Fernbedienung, der Rechenwerkzeuge, der ubiquitären und instantanen Adressierbarkeit. Dies alles freizulegen allerdings genügt herkömmliche philosophische Kompetenz gewiss nicht mehr. Hierzu ist eine genaue je medienspezifische Kenntnis der Funktionsweisen und Anwendungspraktiken der in Rede stehenden Technologien, Verfahren und Ästhetiken notwendig.

Philosophische Begriffe treten derart als gemacht hervor, als herangebildet und in Umlauf gesetzt mithilfe oder unter Einfluss benennbarer dinglicher Werkzeuge und Anordnungen. Begriffsbildung und -arbeit (und damit im weitesten Sinne: Argumentation) ist demnach operativ, und ihre Instrumente und Umstände bleiben nicht ohne Wirkung auf die Begriffe und Argumente, denn sie machen nicht nur wahrnehmbar und mitteilbar, sondern darüber hinaus auch, in je festzustellendem Umfang, denkbar und argumentierbar. Zu den derart bedingten Begriffen und Argumenten, an denen die Umstände und Instrumente mitwirken, durch die die Arbeit vorgenommen und vorgetragen wird, gehört nun, so eine weitere Variante der Medienphilosophie, insbesondere wiederum der Medienbegriff selbst.

Ob implizit oder ausdrücklich geführt, ob philosophisch, theoretisch oder publizistisch eingesetzt, auch der Medienbegriff oder die Annahme eines »Medialen« und einer »Medialität« muss medienphilosophisch als bedingt und außeninduziert verstanden werden, das heißt als zu Stande und in Umlauf gebracht unter Mitarbeit von Medien. Dazu können auch die Medien zählen, die jeweils gemeint sind. So wäre das Medium, wäre die Medialität des Buchdrucks eben nicht dieselbe wie diejenige der Schrift, des Teleskops, des bewegten Bildes. Jeder Subsumption »der Medien« unter den Zugriff »eines Mediums« wäre eine Absage zu erteilen: Nicht alle Medien können als Schrift, als Blick- und Perspektivbildung, als Rechenleistung angesprochen oder gar begriffen werden.

Und dieser Umstand lenkt die Aufmerksamkeit noch einmal, über die unbestreitbare Herkunft der Medienphilosophie aus der Philosophie und ihrer Abhängigkeit von ihr hinaus, auf ihre Differenz. Denn die Philosophie ist ein weitgehend monomediales oder besser: homomediales Unternehmen. Sie ist, zumal aufgefasst als Begriffsarbeit, ein Vorgang, der sich in der Sprache und eigentlich sogar in der Schrift vollzieht. Sie geht von der Schrift aus und immer wieder in die Schrift ein. Schreiben und Lesen sind ihre primären Produktions- und Zirkulationsmodi. Daran ändert selbstverständlich auch die Medienphilosophie nichts – oder doch nur sehr wenig. Auch sie wird, so wie hier, in gedruckter Form entfaltet und dadurch den Randbedingungen der Schrift- und Druckmedien unterworfen. Sie kann nicht denken, was in diesen Medien nicht möglich ist.

Diese Variante der Medienphilosophie jedoch geht, auch wenn sie weiterhin schreibt, zur Heteromedialität über. Sie nimmt nämlich an, dass auch in anderen Medien als in Sprache, Schrift und Druck Prozesse vonstatten gehen, die den Operationen der Philosophie auf sprachlichem Gebiet als deren funktionale Äquivalente entsprechen können. Sie nimmt an, dass die oben aufgezeigte Mitwirkung der Medien an ihren eigenen Begriffen sich nicht nur in der Sprache niederschlägt, in der sie selbst arbeitet. Sondern dass Medien allemal ein Selbstverständnis entwickeln können, das sie, statt es nur der Philosophie und der begrifflichen Argumentation zur Verfügung zu stellen und zur Kenntnis zu geben, auch operativ in Bezug auf andere Medien und nicht zuletzt auf sich selbst einsetzen. Was ein Medium jeweils ist und als was es operativ verstanden wird, daran wirken nicht nur die Philosophie und andere Disziplinen und Diskurse mit, sondern arbeiten doch vor allem die Medien selbst. So klärt nicht nur die Wissenschaft und nicht nur die Philosophie, sondern so klären auch die Medien, unbegrifflich, eingeschrieben in ihre Operationen, was sie seien und welchen Beitrag sie zu dem, was sie nicht selbst sind, leisten. Dieses unbegriffliche Wissen der Medien von sich selbst – und nicht nur dies: um alles andere auch – gilt es freizulegen, in Begriffe zu übersetzen und in die philosophische Debatte argumentativ einzufügen. Der Auftrag an die Medienphilosophie lautet dabei natürlich, derlei Übersetzungs-

leistung als Transformation, als Medienübergang vorzunehmen. Es geht nicht um glatte Reproduktion der Reflexionsgeste der Medien und in Medien, sondern um ihre Rekonstruktion im anderen, philosophischen Medium. Ohne Veränderung kann dies niemals gelingen, aber genau dies macht Medienphilosophie produktiv – und zu einer vorübergehenden, wandlungsintensiven Angelegenheit. Mit ihr erfährt die Philosophie erneut etwas von ihrer Bedingtheit und Materialität – und damit von dem ihr selbst eigenen Vorübergehenden. Sie bemerkt einmal mehr, dass sie, falls überhaupt, keineswegs voraussetzungslos Herrin im eigenen Hause ist. Das macht sie möglicherweise auch erneut kenntlich – und ganz gewiss nicht weniger sympathisch.

Weimar, September 2010

Die Herausgeber

Singing Prettily: Lena Horne in Hollywood

Richard Dyer

WHEN LENA HORNE first arrived at MGM in Hollywood, she was instructed on how to perform as a singer in front of a camera. She was told to make sure she stayed in the right place for the lighting and asked not to open her mouth so wide: »Try to sing with a pretty mouth«.¹

Both these instructions might not be intrinsically objectionable. The system of lighting in Hollywood was complex, and performers needed to be in the right position vis-à-vis any given lighting set-up; the wide-open mouth can look alarming, especially in close-up on a large screen, and singers did modify how much they opened their mouth when being filmed (as opposed to when being aurally recorded for synchronisation with the image). Yet the instructions to stay in place and make a pretty mouth are also suggestive when conjugated with norms of femininity and anxieties about blackness, such white anxieties bringing out the implicit whiteness of prevailing feminine ideals. Being told to stand still (know your place) and keep your mouth small (and your voice down) has especially sharp resonances for a black woman singer.

The instructions also suggest a perceived incompatibility between the norms of femininity and African-American women. Attendant trumpeting by MGM and in the press emphasised the fact that Horne was the first ›coloured‹ performer to be signed to a long-term star contract by a major Hollywood studio. Yet visually and aurally she came close to white notions of femininity: light skinned and no blues in the voice.

Hollywood didn't know what to do with her. The light skinned African American woman is disturbing: she messes with the comfortable binarism of white / coloured, and she is a reminder of the history of miscegenation, of white on black rape and *droit de seigneur*, and her beauty risks inciting more of it all over again. That is why the few Hollywood narratives allowed her are tragic:² she is punished for being what she is (or, implicitly but literally, for the sins of the fathers) and thus

¹ Horne gave an account of this in her one woman show *Lena Horne: The Lady and her Music* 1981-2, first performed on Broadway then on tour.

² See e.g. Donald Bogle: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, New York 1974; Elspeth Kydd: ›Touched by the Tar Brush‹: Miscegenation and Mulattoes in Classical Hollywood Cinema, PhD thesis, Evanston, IL 1996.

also complacently pitied for it. This however would not have been right for Horne, who was to be promoted as a star in the quintessential genre of US optimism, the musical. But she couldn't be given the kinds of roles white women were given in musicals, because this would have meant both centring the film more on her, a coloured woman, and involving her in interaction with white male characters and stars on screen and in the appeal to heterosexual white men in the audience. Not knowing what to do with her had the effect of pushing the instructions to keep in place and sing prettily so far as to separate Horne off, fix and contain her.

In what follows I look at the placing of Horne in visual and aural terms as a coloured star who could but didn't pass for white, who didn't fit, and at Hollywood's strategies for reining in this disturbing figure, in terms of narrative, editing and *mise-en-scène*. However, separating Horne out also could provide an opportunity for the expression of the black cultural traditions that she brought with her to Hollywood, and which were even in some measure the motivation for her going, and being urged to go, to Hollywood. The struggle between containment and expression structures this essay.

* * *

In a way unimaginable in relation not only to white but also to most African-American performers, the question of Lena Horne's colour is recurrent to the point of obsession in contemporary coverage of her.³ She was bronze, copper, sepia, honey skinned, a ›Chocolate Cream Chanteuse‹, ›a milk chocolate-colored‹ entertainer, a ›café au lait beauty‹.⁴ Louella Parsons described Horne as ››different‹‹ and as coming ›from the West Indies‹, while Ted Le Berthon described her as ›beauty of the Negro race whom anyone might mistake for an aristocratic and exciting Latin American señorita‹.⁵

The harping on Horne's colour relates to the sense that she could have passed for white except for the fact that everyone knew and she insisted that she was black (though these are not the terms that she or most other people would have deployed at the time). It is said that on Broadway producer George White and agent Harold Gumm told her ›her best tactic would be to pass herself off as Spanish‹⁶; she appeared in advertisements for skin lightening creams, not because she used them

³ For a wider consideration of the history of colour discrimination and African-Americans, see Kathy Russell, Midge Wilson and Ronald Hall: *The Color Complex: The Politics of Skin Color among African Americans*, New York 1992.

⁴ Shari Roberts: *Seeing Stars: Feminine Spectacle, Female Spectators and World War II*, PhD thesis, Chicago, IL 1993, pp. 152–153.

⁵ *Ibid.* p. 114.

⁶ James Haskins with Kathleen Benson: *Lena*, New York 1985, p. 70, cf. also *Lena Horne and Richard Shickel: Lena*, Garden City, NY 1965, p. 106.

but as an image of what using them could supposedly do.⁷ On the other hand, when she first arrived at MGM they sought to black her up, in effect asking her to wear blackface, to ensure that her place within racial categories was clear, persuading Max Factor to develop a make-up entitled ›Light Egyptian‹.⁸ In her bearing and gestures (and class background) she was lady-like, something assumed to be a white prerogative. Yet she was known to be coloured: no matter what she looked like, what she was was coloured.

One can see both her ladylikeness and her evolving relationship to black modes in the two films she made before moving to MGM, *THE DUKE IS TOPS* (USA 1938, William S. Nolte) and *BOOGIE-WOOGIE DREAM* (USA 1944, Hans Burger). The former was made by the independent studio Million Dollar productions, based in Hollywood, specialising in African-American movies but in fact white owned and controlled.⁹ Originally packaged as a vehicle for the studio's major star, Ralph Cooper, with Lena Horne featured in the ›All-Negro‹, ›all colored cast‹,¹⁰ it was re-released in 1943 as *THE BRONZE VENUS*.

One number in *THE DUKE IS TOPS*, ›Don't Let Our Love Song Turn into a Blues‹ (Ben Ellison/Harvey Brooks), is especially suggestive in terms of Horne's ethnic / musical position. Its title and refrain explicitly mean ›let's keep our love happy‹, underlined musically by an opposition between norms of the love song derived from parlour balladry and those of the blues. Horne alters her performance style for the different elements: her voice is just a little deeper for the blues and she occasionally introduces variations into a note; she remains still, smiling sweetly, with lady-like gestures, for the love song sections, but smiles broadly, sways her hips, rolls her shoulders a little and extends her arms out for the blues.



›Don't let our love song ...



... turn into a blues.‹

⁷ Roberts: *Seeing Stars* (as note 4), pp. 93–94.

⁸ Horne and Schickel: *Lena* (as note 6), p. 136.

⁹ Arthur Knight: *Disintegrating the Musical*, Durham, NC 2002, p. 176.

¹⁰ The first phrase is from the headline for the review in *Variety*, the second from an ad for a screening at the Regal Theater, Chicago; see *ibid.* pp. 176–7, which also reproduces the ad.

At one point, on the words »As long as life lasts / Let's be true to one another«, a love song phrase, she gestures to her right and the camera follows her direction and swings across to show two light-skinned men (an agent and a producer) in a box watching her with pleasure and approval. On the bluesy phrase »lost on its cruise«, sung straight out ahead of her, there is a 180° cut to the audience, dark and also loving the show. The alignment of the love song with the white-like and powerful men in the box and the blues with the black audience dramatises Horne's own position between white and black styles. Moreover, despite the words (that explicitly don't want love songs to be displaced by the blues), it would surely be hard to feel that Horne isn't as happy, maybe even happier, with the blues.

In *THE DUKE IS TOPS*, Horne touches on black entertainment traditions; in the short *BOOGIE-WOOGIE DREAM* she is shown very deliberately to embrace them. She plays a washer-up in a night-club, while the boogie-woogie pianists Albert Ammons and Pete Johnson¹¹ play a decorator and piano tuner respectively. After hours, they fantasise working with the Teddy Wilson Band and, by means of movie magic, they find themselves, in swanky clothes, singing and playing to the band's accompaniment. Horne announces that she'd like to do »a little number of my own: ›Unlucky Woman‹.¹² The song is classic twelve-bar blues in structure, the lyrics drawing upon the combination of defiance and lament common in women's blues; Horne sings it with greater attack on the beginning of syllables and sometimes a harsher timbre than in any of her performances in *THE DUKE IS TOPS* but still hitting the high notes with perfect and sweet pitch; she sways her body some, uses, along with some of the ladylike gestures, some jerkier ones and moves her head sensually from side to side while looking straight ahead. In short the style here signals an embrace of black music (and, compared to spirituals, ragtime or jazz, a less socially acceptable form of it), in the style as well as in the claim that the song is her own.

THE DUKE IS TOPS and *BOOGIE-WOOGIE DREAM* showcase Horne as a woman who could pass for white, vocally as well as visually, but who is nonetheless incorporated into black entertainment and self-consciously incorporates elements of black musical tradition into her performance without abandoning the white ones. However, if in the context of black cultural production, Horne's belonging, her blackness, seems to have been unproblematic, for white Hollywood it was confusing. One index of this is the creation of numbers that place her somewhere between black and Latin American imagery. These distance her from WASP connec-

¹¹ Generally considered to be the originators of the style (see e.g. Konrad Nowakowski: A Few Historical Remarks on Boogie-Woogie Dream, under <http://www.colindavey.com/BoogieWoogie/articles/bwdream2.htm> (07.06.2010)).

¹² In fact written by Leonard Feather.

tions (which of course she had) while still accounting for her lack of conformance to unambiguous ideas of what coloureds looked and sounded like. In *PANAMA HATTIE* (USA 1942, Norman Z. McLeod), her first MGM film, she does a number ›The Sping‹ (Phil Moore/Jeanne Le Gon/Alfred Moore), composed specially for the occasion. The intro to the song goes:

Below the borderline of old Harlem
 Down to one hundred and tenth
 There's a dance that they do – the Sping
 From the West Indies it came
 With its wild Spanish strain
 To be mixed with an indigo blue.

The mix of Latin and black American elements in the lyrics are evident also in the combination in the arrangement of lazy bongos (connoting Africa / the Caribbean) and hard drumming (black American). Later in the song, a series of references to Caribbean islands, Puerto Rico, Jamaica, Trinidad, themselves half way between North and South America, has Horne put on the accents of each one. Her outfit combines Harlem signifiers (sheath skirt, stack heels) with Latin (bandana, short sleeved blouse) and (Caribbean) island ones (seashells, netting, bobbles). As a friend of mine said of it, this dress has just not been left in peace: it is as if, not knowing how to place Horne (beyond not placing her as Anglo white), one thing after another has been tried out and left there.

The title of ›Brazilian Boogie‹ (Hugh Martin/Ralph Blane) in *BROADWAY RHYTHM* (USA 1944, Roy Del Ruth) itself expresses the hybrid – Latin and Harlem – character of the number. Performed in a nightclub called the Jungle Club, the mise-en-scène for this show plays on black / Latin elements: bamboo canes, tropical flowers, a totem pole (African or Pacific), black male dancers in white straw hats, and Horne in a skirt split up to the top of the thigh, yellow flowers in her hair and big ring earrings. The words of the song promote the idea of such imprecise Brazilian blackness crossed with US blackness:

It's just a half-breed
 'cause its mammy was a samba
 And its papa was swing.

Such numbers seem part of a strategy of putting the, for Hollywood, confusingly raced Horne safely in no place. It is to other aspects of this strategy that I now turn.

★ ★ ★

In the movies Horne could, if she would, make a pretty mouth on screen, while opening it as wide as need be in the recording. Sometimes, the discrepancy between the look and what would have been required to produce the sound is evident. The climax of the dramatic song ›Why Was I Born?‹ (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II) from *TILL THE CLOUDS ROLL BY* (USA 1946, Richard Worf) occurs on a run up to a long held high note: ›I'm a poor fool but what can I do?‹; to hit and sustain the note you need to breathe deeply and open your mouth wide, which Horne must have done in the sound recording, but on film she is doing what she is told, presenting a pretty little oval. The manipulation of sound-image match is evident if one compares these with the long last note of ›Honey in the Honeycomb‹ (John Latouche/Vernon Duke) in *CABIN IN THE SKY* (USA 1943, Vicente Minnelli), on ›There's love in me!‹, where not only does Horne open her mouth wide in accordance with what the sound requires but also keeps her mouth open in a sustained smile with glistening teeth, as if prolonging the triumphant joy of the song.

As well as a small mouth, Horne was confined to a fixed, limited space. This has often been commented on.

›I became a butterfly pinned to a column singing away in Movieland.‹¹³

›The image of Lena, always elegantly gowned, singing while draped around a marble column in a lavishly produced musical sequence, would become virtually standardized.‹¹⁴

›Horne was featured, usually propped against a marble column, in a musical number that was supplemental to the narrative of the film.‹¹⁵

To be pedantic, there are no numbers in any of her films in which Horne is positioned against a column. However, the fact that the image of her thus, draped and pinned, is so insistent in the memory, including Horne's own, suggests that if not literally true, it is metaphorically so. It is an effect achieved in narrative, editing and mise-en-scène.

Except in the black-cast films, Horne has virtually no connection with the narratives of her films. One of the distinctive features of the musical is the relation of the number to the narrative. In most backstage musicals (and all of Horne's MGM films are this apart from the black-cast *CABIN IN THE SKY*), this may mean no more than the number being an important moment in a character's career, but even this means there is a considerable emotional investment in it, and usually

¹³ Lena Horne, cited in Bogle: Toms, Coons, Mulattoes (as note 2), p. 178.

¹⁴ Haskins with Benson: Lena (as note 6), p. 103.

¹⁵ Shane Vogel: Lena Horne's Impersona, in: *Camera Obscura* 67, 23:1 (2008), pp. 11–45, here p. 15.

there is more to it. In *THE DUKE IS TOPS*, Horne's first number, ›You Remember‹ (Ben Ellison/Harvey Brooks), is both the moment when she is discovered by an agent and the occasion for expressing the love between her and Duke (emphasised by cross-cutting between her looking into the wings and his looking from them to her); moreover, her being discovered in this number is also the beginning of her being taken away from him by virtue of her success. When she reprises the song in the final show, it is all the more poignant for being the moment of their reconciliation as well as equal show biz success. Some of the emotional force of the number derives then from its expression of the intertwined narrative concerns of love and success.

Horne is deprived of the possibilities of these emotional resonances in her white-cast films. She cannot be shown in a relationship with a white man (and white Hollywood had promoted no African-American man to Horne's stellar status). She also could not be shown to be a huge success, since that would have to be in contrast with some-white-one else's lesser success. And she couldn't be shown just interacting with white folks precisely because she might be mistaken for being one of them.

One result of this is that she mostly plays herself, often plopped into the unfolding story, sometimes with generous introductions: ›The one and only Lena Horne‹ (*THOUSANDS CHEER*, USA 1943, George Sydney), ›The Sands takes pleasure in presenting a great artist, Miss Lena Horne‹ (*MEET ME IN LA VEGAS*, USA 1956, Roy Rowland) and so on. In *WORDS AND MUSIC* (USA 1948, Norman Taurog), many of the well-known guest stars play the parts of earlier stars who had worked with Rodgers and Hart, the subjects of the film, but Horne is introduced anachronistically in an otherwise white 1930s night club as ›Miss Lena Horne‹.

BROADWAY RHYTHM looks for a while as if it was going to be the exception to Horne's narrative placing in the white MGM films (though even this it achieves without Horne having a line of dialogue, which is to say interaction with another character). She even has a character name, Fernway de la Fer. The main character, Johnny Demming, is putting together a show and goes to see Fernway performing at the Jungle Club, where he is so impressed that he signs her for the show; later we see her rehearsing ›Somebody Loves Me‹ (Buddy De Sylva/Ballard MacDonald/George Gershwin), before an enraptured company, who all say how wonderful she is, and a man called Eddie (Eddie Anderson) offers himself as her agent; then we see Eddie going to the Jungle Club with a bunch of flowers saying ›these posies are going to make me Harlem's number one impresario‹ and looking at a picture of Hazel Scott (as herself) which fades to the latter's number. Fernway/Horne is never seen again, despite this secondary narrative strand about securing her involvement; and the story about Eddie as agent veers away from Fernway in a white show to Hazel Scott in a black one.

TILL THE CLOUDS ROLL BY, a biopic about Jerome Kern, opens with an extended sequence of numbers from *SHOW BOAT*; this does not spell out the show's story, but it is embryonically present in the opening introduction of the characters and *SHOW BOAT* was, in addition to being a bestselling novel, one of the most famous of all Broadway shows, already by 1947 twice filmed. This makes all the more glaring Horne's simultaneous inclusion in the sequence and separation from its vestigial narrative. She is introduced by the show boat's owner and barker, Captain Andy, alongside her acting partner: ›Steven Baker, the handsomest leading man! And beautiful Julie LaVerne‹. However, after Julie / Horne takes a gracious bow and stands for a moment beside the others, she sweeps off screen left, almost as if she has been all along in front of a back projection, while moments later we see Steven with a blonde girl on each arm. If you know the show you know that Julie and Steven are married, but here their connection is dispersed by an overdeterminedly white heterosexual image (him and two blondes). The sequence next runs from a chorus celebrating the show boat's show through two of the big songs from *SHOW BOAT* as if in a continuous performance; there is then a pause in the orchestral playing, a shot of the orchestra and a dissolve to Julie / Horne's performance of ›Can't Help Lovin' That Man of Mine‹ (Kern/Hammerstein II). Pause and dissolve both indicate temporal separation, and an overhead shot, different set and no-one also around also suggest a spatial change as well. The other numbers in the sequence are shot frontally, as if from the stalls or front circle of the theatre; the camera in ›Can't help Lovin'‹ remains close and circling throughout the number (so that you never see where Horne is in relation to the stage as a whole). Horne is thus subliminally disconnected from the show.

As each female performer appears in *THOUSANDS CHEER*, there is a cut to the comedian Ben Blue who sighs and makes some remark about this one being his true love, the girl for him and so on: Kathryn Grayson, Eleanor Powell, Gloria de Haven, June Allyson, Judy Garland, all save Horne. Only in one number is Horne as an object of desire made explicit, ›Somebody Loves Me‹ in *BROADWAY RHYTHM*. Here the white company looks on from audience space and the camera cranes round from pointing at them to pointing at Fernway / Horne. However, Eddie is sitting onstage and the number thus seems addressed and is primarily received by him, so that black addresses black, and a black man holds the sexual gaze, intermediary between Lena Horne and the white audience in the film and in the cinema.

Narrative and editing contain Horne, and so does *mise-en-scène*. The first number in *PANAMA HATTIE*, ›I've Still Got My Health So What Do I Care?‹ (Cole Porter), is performed by Hattie who comes on behind the orchestra, walks down stairs at the side of it and moves around the nightclub floor and tables. Horne, on the other hand, stays in one spot for the film's next number, ›Just One of Those

Things' (Cole Porter). 'If You Can Dream' (Sammy Cahn/Nicholas Brodsky), from her last MGM film *MEET ME IN LAS VEGAS*, is the nearest to the classic description above of the Horne MGM *mise-en-scène*. She appears first as a silhouette in semi-profile standing on a plinth against a blue backdrop with a transparent curtain in front of her. This draws back and the light comes up but Horne remains on the spot until towards the end, when she moves a few steps up onto another plinth and the lights dim so that she is now in a more frontal silhouette. The positioning, vestigial setting and colouring of the number (which last about 1¾ minutes) are stiff, cold and restrictive.



'If You Can Dream', *Meet Me in Las Vegas*

Yet if she most often has literally little room for manoeuvre, this does not mean that the space does in fact utterly contain her. She has a small cabaret space for 'Come Out of the Clouds' (*THE DUCHESS OF IDAHO*, USA 1950, Robert Z. Leonard), for instance, which she enters down a short and narrow flight of stairs. Yet as the number proceeds, the camera follows her movements to encompass an ever widening space, which even towards the end takes in some clients sitting at a table. At one point near the beginning of the number, while Horne is still at the end of the short run of steps, she puts her left foot up on a bench to the side of the stairwell, crooking her leg, and puts her hand on her hip, as the song admonishes 'Baby, come of the clouds'; it is a somewhat unusual pose for a woman and even more for Horne, suggesting a deliberate taking up of space and one that precedes her beginning to make fuller use of the small performance space available. It is a little defiance of confinement.

STORMY WEATHER (USA 1943, Andrew L. Stone), not made at MGM, with an all-black cast but nonetheless white directed and produced and very conventional in its backstage love-versus-success story structure, suggests further spatial possibilities. For 'I Can't Give You Anything But Love' (Dorothy Fields/Jimmy McHugh), she and Bill Robinson perform, jazzily, all over a big space, one that evokes in its pillars and chandeliers Southern mansions and, in its glass floor, sky-

scraper backdrop and clean lines, Van Nest Polglase's art deco designs for Fred Astaire and Ginger Rogers, in other words, a confident occupying of spaces overdetermined at the level of iconography as white. (All the more ironic given the burden of the song's title.) The ›Stormy Weather‹ (Harold Arlen/Ted Koehler) number starts with Horne standing by a window with windblown curtains singing of her sadness that her man has gone away; but then she walks away from this set, down steps through the orchestra ranks and to the centre of the dance floor. Here she catches sight of Bill sitting in the audience and both her reaction before the cut to him and then her expression on the cut back to her, indicates that she has seen him, and the song becomes explicitly about her sadness at being separated from him. So here not only does she come and take up space but also the song is emotionally meaningful vis-à-vis the story.

* * *

Not knowing what to have Horne do, the push of her films is to have her do nothing: keep her trap shut, stay out of the story, edit her out of the film's overall space-time co-ordinates, keep the space for performance small. Yet I have already indicated occasions when she does open her mouth and keep it exultantly open and when she does take up space and reach out beyond that allotted to her. Something was achieved against the odds.

Apart from everything else, these bits of film preserve her performances. As Donald Bogle¹⁶ argues more generally of black stars in Hollywood, Horne's performances triumph over the limitations on their presentation. Even in the least propitious circumstances (MEET ME IN LAS VEGAS), you can't keep a good performer down and Horne still gives the least interesting material an edge of sweet intensity. Always we get the detail and nuance of the performances, their at once subtle and thrilling blending of black and white elements.

The camera in Horne's numbers often seems to respond to her, not only in photographing her as always lovely and glamorous, but in picking up on the performance. Sometimes this means simply offering the performance in one take, ensuring that its rhythms, nuances and developments seem to emanate only from her, with no effects of editing. Sometimes too camera movement and other elements seem to be inspired by the performance. In ›Can't Help Lovin‹, the camera tracks back away from her on her anxious ›When he goes away / That's a rainy day‹, following the direction of her outstretching arms, and then forwards towards her on ›But when he comes back / That day is fine‹; then, as she turns her head slightly to the right and upwards on ›The sun will shine‹, a yellow light comes up giving her face a beatific glow.

¹⁶ Bogle: Toms, Coons, Mulattoes (as note 2).

›Where or When‹ (Richard Rogers/Lorenz Hart) is dislocated in narrative and spatial terms from *WORDS AND MUSIC*. On the other hand, it contains a gorgeous and audacious camera movement in its last moments. The camera tracks back fast and high away from her, bringing a chandelier into view; the latter emphasises the sense of spectacular distance as well as providing its own modicum of dazzle. Then the camera tracks down again and as it does so, Horne lifts the skirt of her white dress to reveal vivid folds of pink and red, spectacular in themselves as well surely vaginally suggestive (and given the company Horne kept, discussed below, there is no reason to presume this was unconscious). Finally the camera takes up a position just above Horne, as she looks into middle distance, makes an odd, delicate gesture with her raised, crooked hand and ends the song on a note other than the tonic, reinforcing the overall sense of the déjà vu strangeness in the song.



›Can't Help Lovin'‹, ›Where or When‹ and others (e.g. ›Honeysuckle Rose‹ (Andy Razaf/Fats Waller) and ›Why Was I Born?‹ (Kern/Hammerstein II)) stand out not just by virtue of Horne's performance (which is matched by many of her other numbers) but by an elaboration in the treatment not found in the other numbers in the film. Rather less obvious in their camerawork, ›Just One of Those Things‹ and ›The Sping‹ in *PANAMA HATTIE* also lift what is otherwise a dull film. These were directed by Vincente Minnelli, who also worked with her on *CABIN IN THE*

SKY and I DOOD IT (USA 1943) and is said to have worked with her on many other numbers.

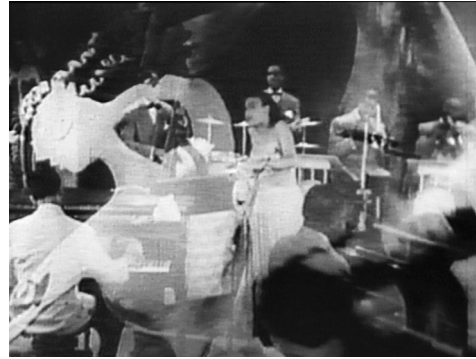
Whether or not his direct involvement was wider than those for which he received a screen credit, Minnelli was one of a network of friends, collaborators and contacts, all of whom had something invested in doing something a bit different, socially, artistically, politically, in Hollywood. Many of the values and styles of this network had been forged in New York, in the overlapping and interaction of Harlem and Greenwich village circles, of black, gay, leftist and bohemian cultures, embracing Broadway and swing as well as jazz and the avant-garde.¹⁷ Among those in this Hollywood network closest to and most influential on Horne, in addition to Minnelli,¹⁸ were Kay Thompson (MGM's vocal coach, who encouraged Horne to find lower and edgier timbres in her delivery) and arranger Phil Moore (who had done the arrangements for *THE DUKE IS TOPS* and became her regular cabaret accompanist). At MGM she was supported especially by producer and composer Roger Edens and arranger and conductor Lennie Hayton (whom she married). Key African-American figures transitory to Hollywood included dancer and choreographer Katherine Dunham and dancer Marie Bryant, composers Billy Strayhorn and Harold Arlen (doyen of Jewish ›black‹ composers), press columnist Billy Rowe and performers Eddie Anderson, Hazel Scott and Cab Calloway. There were also African-Americans established in Hollywood, such as tap dancer and instructor Willie Covan and actors Canada Lee and Hattie McDaniel, as well as white ex-New Yorkers with left leanings, such as Gene Kelly and Betsy Blair, Frank and Nancy Sinatra, John Garfield and Roberta Seidman, Richard Conte and Ruth Storey.¹⁹

¹⁷ On this context, see David A. Gerstner: *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema*, Durham, NC 2006; Brenda Dixon Gottschild: *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Relations in the Swing Era*, New York 1999; Charlene Regester: *Hazel Scott and Lena Horne: African-American Divas, Feminists, and Political Activists*, in: *Popular Culture Review* 7 (1996), pp. 81–95; Joanna Skipwith: *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*, London 1997; Karen Sotiropoulos: *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*, Cambridge, MA 2006.

¹⁸ Horne and Minnelli knew each other from New York and in 1939 Minnelli had planned ›a sophisticated black show‹ (Vincente Minnelli with Hector Arce: *I Remember It Well*, New York 1974, p. 106) to star Horne, *SERENA BLANDISH*, an all-black musical version of the white sophisticated comedy based on the novel *A Lady of Quality* by Enid Bagnold; in his discussion of it (*ibid.*), Minnelli sets it in the context of contemporaneous all-black-cast works such as *Four Saints in Three Acts* (Gertrude Stein and Virgil Thomson, with choreography by Frederick Ashton) and Orson Welles's *Voodoo Macbeth*. (See James Naremore: *The Films of Vincente Minnelli*, Cambridge, MA 1993, pp. 60–62 for an account of the modernist aesthetic of the plans for *Serena Blandish*.)

¹⁹ Gail L. Buckley: *The Hornes: An American family*, New York 1986, p. 210.

All of these provided a context of ideas, approaches and, not least, confidence and support that goes some way to accounting for the distinctiveness of some of Horne's films. The broadly modernist sensibility involved is evident in *BOOGIE-WOOGIE DREAM*, quite apart from the very fact of it showcasing boogie-woogie and Horne essaying a bluesy style of singing. Horne, Ammons and Johnson perform in front of murals very much in the style of those in the radical New York cabaret Café Society.²⁰ The instrumental section after Horne has sung the number completely abandons continuity editing, consisting entirely of superimpositions, in itself an avant-garde procedure. At some points the superimpositions are not only of Horne and the musicians but also of the murals, notably one superimposition in which the mural seems to rotate clockwise over Horne and the band. In all this sequence, Horne remains in the centre of the image, utterly immersed in this visual evocation of modernist jazz making.



There is nothing as developed as this in the Hollywood films, yet something of the sensibility remains. Horne is cut off from the surrounding proceedings in *THOUSANDS CHEER*, not performing against the same beige drapes as everyone else, not shot frontally, not the object of Ben Blue's adoration; but this separation is also an opportunity. The number begins with the beige curtains sweeping back to reveal saxophonist Benny Carter wearing a navy blue jacket, shot against an impenetrably black background, a startling shift in the whole colour tone of the film. As the camera tracks back, he is joined by other members of the band, arranged in a circular visual pattern (rather than bandstand formation). The rest of the number follows suit. Horne, dressed in white, performs in front of an array of mirrors, all draped in a shocking pink, producing multiple images of her. In the second, jazzier time through, editing responds to the words, notably on 'Gee it's sweet when you / stir it up', where at the break indicated the image jumps from a frontal to an overhead and much closer shot as Horne twirls round, cut and movement producing visually the words' sweet stirring. The vividness and sophistication of this number, with its modified modernist aesthetics and pink and witty take on the song, is perhaps the loveliest survival into Horne's MGM numbers of the Harlem / New York / Café Society sensibility, aided perhaps by not only a black band but also black composers, Andy Razaf and Fats Waller.

²⁰ It is often assumed the film was actually shot in Café Society, although Nowakowski (see note 11) doubts this.

Taking this sensibility into account may make one look differently at numbers now less immediately appealing than ›Honeysuckle Rose‹. The fact that ›The Sping‹ was part written by Phil Moore, himself African-American, and his wife, Jeanne Le Gon, with whom Horne had worked in *THE DUKE IS TOPS*, might make one willing to see it as an exuberant pasticcio of the many strands – African, Caribbean, Latin, American – of black American (and not least Horne's) genealogy, and might then make ›Brazilian Boogie‹ easier to take. Similarly, many²¹ have argued that *CABIN IN THE SKY* is a sophisticated, knowing presentation of the ›black folks‹ tradition in representing African-Americans, artfully pitting a supposedly approved simple, rural, God-fearing life (embodied in Ethel Waters' *Petunia* and scenes of church and village life) against a disapproved, but vividly evoked, sinful, urban life (of which Horne's fashionably dressed Georgia Brown is a key representative). I will not add to that discussion here, except to emphasise the sense of the film having it both ways, producing a film that can be seen as merely reiterating a racial ideology (that blacks are better when poor, dangerous when sexy) while allowing itself to be taken as ironic and so alright.

›Jericho‹ (Leo Robin/Richard Myers)²² in *I DOOD IT* seems to be trying to negotiate a tortuous path between giving Hollywood what it wants in terms of black representation yet at the same time defying it. This number is performed on a stage where a show called ›Dixie Lou‹ is normally performed. The latter is a plantation drama, evoking the kind of show featured in the second part of *SHOW BOAT*, with Southern belles, Civil War veterans and black servants devoted to the emotional anxieties of their masters and mistresses. There is piquancy in having ›Jericho‹ performed in this space: not only are the performers all black and performing with relish and confidence, but the number itself references black culture, in that it is a riff on the Negro spiritual ›Joshua fit the battle of Jericho‹, even using these words in the last line, as well as more generally referencing the Negro spiritual tradition in the soloist and chorus structure of an extended account of an Old Testament episode and the occasional use of black vernacular (›ya! ya! ya!‹, ›yeah Joshua! yo Joshua!‹). Yet while it affirms black performers and performance traditions, it also seems to be working at a distance from the Negro spirituals tradition,

²¹ Notably Catherine de la Roche: Vincente Minnelli, *New Zealand Film Institute 1959*, p. 5; Naremore: Vincente Minnelli (as note 18), pp. 51–70; Adam Knee: *Doubling, Music, and Race in Cabin in the Sky*, in: Gabbard, Krin (ed.): *Representing Jazz*, Durham, NC 1995, pp. 193–204; Knight: *Disintegrating the Musical* (as note 9), pp. 147–155; Gerstner: *Manly Arts* (as note 17), pp. 165–211.

²² Joel E. Siegel: *The Musicals*, in: Penny Yates (ed.): *The Films of Vincente Minnelli*, New York 1978, pp. 30–34, here p. 30, notes that the number ›is the partial recreation of an all-black revue which Minnelli and Rodgers and Hart tried unsuccessfully to mount on Broadway in the mid-thirties‹.

even perhaps lightly sending it up. The vocal arrangement, by Kay Thompson, sounds much more like the sound she generally sought to produce at MGM, smooth and warm, though also unthreateningly chromatic; and if Horne was barely a blues or jazz singer yet, she was even further removed from the trained voices of spirituals singing. Having her appear in a modishly elegant gown, having the flow of the sequence interrupted by a boogie-woogie number from Hazel Scott and having the singing and facial expressions of the chorus constantly playful, all seem to cut against any presentation of this as straight, authentic, old-time Negro music. In other words, this very early number not only centres and imports African-American culture, it also, as later theorists might have it, signifies on it.

However, what might have been meant and made available as complex, ironic or signifying could still be read within traditional perceptions of coloured primitivism and naïveté. Moreover, the opportunities for such creativity diminished as Horne's Hollywood career faltered, the filming of her more and more attenuated, with ›If You Can Dream‹ (MEET ME IN LA VEGAS), discussed above, the cold, lifeless logical outcome. Hollywood won. Apart from a creditable acting performance in a Western, DEATH OF A GUNFIGHTER (USA 1969, Don Siegel/Robert Totten), with her only song over the credits, Lena Horne did not make another film in Hollywood after MEET ME IN LAS VEGAS until THE WIZ (USA 1978, Sidney Lumet). Here she appeared as the Good Witch Glinda who gives Dorothy (Diana Ross) the advice she needs to get home, in this all-black version of THE WIZARD OF OZ. The advice is ›Believe in Yourself‹ (Charlie Smalls), a song that could be taken as emblematic of both Horne free of Hollywood and her conscious espousal of the black pride sensibility of the 1960s and 70s. Here she does not so much take up space as float commandingly in it. And she opens her mouth wide as can be.

Die politische Bedeutung der pornografischen Kehre

Mario Perniola / Sarah Fiona Maclaren¹

1. Die unmoralische Größe des Westens

Es ist allgemein bekannt, dass die Produktion von Hollywoodfilmen ab den frühen dreißiger Jahren bis 1966 von einer Regelung der freiwilligen Selbstkontrolle gelenkt wurde, die als *Hays Code* oder *Motion Picture Production Code* bekannt ist und die Darstellung jedweden Betragens oder Bildes untersagte, das als unmoralisch erachtet wurde: Dieses Verbot deckte ein sehr breites Spektrum von Verhaltensweisen, Handlungen und Anspielungen ab, die nicht nur den Bereich des Obszönen betrafen, sondern sich auch auf sexuelle Perversionen, Nacktheit, laszive Tänze und sogar auf sexuelle Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen erstreckten. In Übereinstimmung mit der sexuellen Moral, die seit vier Jahrhunderten im Westen vorherrschte, sollte das Kino der Spiegel einer gestrengen und rechtsschaffenen Gesellschaft sein.

Es gibt also durchaus Anlass zur Verwunderung darüber, dass diese über mehrere Jahrhunderte stabile Orientierung zu Beginn der sechziger Jahre umgestürzt wurde: Durch den Prozess einer fortschreitenden Deregulierung ist man bei der aktuellen Situation angelangt, in der sogar Kinder mittels des Internets leicht Zugang zu jeder Form von pornografischen Videos finden.

Ausgangspunkt dieser überraschenden Veränderung ist die sogenannte *sexuelle Revolution* der sechziger Jahre, ein historisches Ereignis, dessen Interpretation schwierig bleibt: Es liegt etwas Unbegreifliches und Rätselhaftes in dieser Deregulierung, die ihren Anfang in den Vereinigten Staaten nahm und sich dann in Westeuropa ausdehnte. Die kommunistischen Länder hingegen sind dem politischen Projekt einer von Prinzipien einer Sexualmoral gelenkten Gesellschaft treu geblieben.

Die Ideen der *sexuellen Revolution* stellten keine Neuerung dar. Sie waren in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts von der Bewegung Sexpol erarbeitet worden, an der viele Ärzte, Intellektuelle, Psychoanalytiker und Ar-

¹ Die Kapitel 1 und 3 wurden von Mario Perniola verfasst, das Kapitel 2 von Sarah Fiona Maclaren.

beiter beteiligt waren, die der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs (SDAPÖ) angehörten. 1928 wurde die *Sozialistische Gesellschaft für Sexualberatung und Sexualforschung* gegründet. Diese organisierte Versammlungen und veröffentlichte Broschüren gegen die sexuelle Repression, die als wesentlicher Aspekt der bürgerlichen Gesellschaft angesehen wurde. Nach Ansicht ihrer Mitglieder war die Unwissenheit in Sachen Sexualität notwendiger Bestandteil des Kapitalismus und eine materielle Emanzipation wäre nicht ohne die sexuelle Emanzipation möglich gewesen. Einige Jahre später gründete der Psychoanalytiker Wilhelm Reich, der die treibende Kraft der Bewegung war, die von ihm geleitete *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie* (ZPPS) (1934–1938), für die auch der Psychoanalytiker Karl Motesiczky (1904–1943) unter dem Pseudonym Karl Teschitz schrieb.

Die Bewegung führte einen Kampf an zwei Fronten. Auf der einen Seite gegen den Nationalsozialismus, auf der anderen (ab 1932) gegen den Sowjetkommunismus. Die radikale Kritik des ersten fand ihre Formulierung in Reichs umfangreicher *Massenpsychologie des Faschismus* (1933), demzufolge der Erfolg der nazistisch-faschistischen Propaganda auf der Aktivierung tiefer unbewusster Triebe repressiven Charakters und patriarchalischen Ursprungs gründete. Die Kritik an der Gesellschaftspolitik der Sowjetunion findet sich im zweiten Teil des Bands *Die Sexualität im Kulturkampf* (1936), in dem Reich mit großer Vehemenz die reaktionäre Rückentwicklung der sowjetischen Politik und Gesellschaft brandmarkt, die im Laufe der dreißiger Jahre das Gesetz gegen die Homosexualität wieder in Kraft setzt, die Abtreibung unterbindet, Ehe und Familie als Zwangsinstitutionen restauriert und die Verantwortung für die Erziehung der Kinder wieder der Autorität der Eltern unterstellt.

Bekanntlich stirbt Reich 1957 in einem Gefängnis der Vereinigten Staaten, nachdem die *Food and Drug Administration* ihm die Fortsetzung seiner wissenschaftlichen Experimente verboten hatte und er zu zwei Jahren Gefängnis wegen Beleidigung des Gerichts verurteilt worden war. Einige Jahre danach erfährt sein zweites Buch, das bereits 1945 wiederveröffentlicht und unter dem Titel *The Sexual Revolution* ins Englische übersetzt worden war, einen riesigen Erfolg und wird einer der grundlegenden theoretischen Bezugstexte der westlichen Deregulierung der Sexualität, zusammen mit Herbert Marcuses *Eros and Civilisation* (1955) und Norman O. Browns *Life Against Death* (1959). Zeitgleich werden Romane wie *Lady Chatterley's Lover* von David Herbert Lawrence oder *Tropic of Cancer* von Henry Miller extrem populär, deren Veröffentlichung über Jahrzehnte von der Zensur unterbunden worden war.

Jenen, die im Westen der sechziger Jahre jung gewesen sind, erschien die sexuelle Revolution wie etwas Selbstverständliches, das eng mit den Ideen der Demokratie, der ökonomischen Entwicklung, der Verbesserung der Lebensbedingungen

und des wissenschaftlichen Fortschritts verbunden war. Betrachtet man sie aus der Perspektive eines weiteren geschichtlichen Horizonts, so erscheint sie als eine kurze Parenthese zwischen der Repression sexueller Bilder, die im Abendland über Jahrhunderte andauerte und der aktuellen Flut an für alle zugänglichen pornografischen Bildern, die schließlich, gerade durch ihren unendlichen Überfluss, das Verschwinden jeglicher erotischer Spannung erzeugt. Der außerordentliche und anomale Charakter der sexuellen Revolution der sechziger Jahre findet seine Erklärung im Wegfall der zwei großen mit den sexuellen Beziehungen verbundenen Ängste: in der Entdeckung einer Behandlung, welche die Syphilis besiegt und in der Vermarktung der Verhütungspille (die bereits dreißig Jahre zuvor erfunden worden war). Was die Pornografie anbetrifft, so geht die Ermöglichung des sogenannten pornografischen Heimkinos auf die fünfziger Jahre zurück, auch wenn erst 1965 die Kodak Super-8-Kamera auf den Markt gebracht wurde. Zusätzlich zu diesen technischen Erklärungen lässt sich der demografische Faktor anführen: der Baby Boom, der in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem starken Anwachsen der jugendlichen Bevölkerung führte. Gleichwohl reichen diese Erklärungen nicht aus, um ein derart revolutionäres Massenphänomen zu erklären, das innerhalb weniger Jahre jahrhundertalte Tabus und Verbote demoliert hat.

Nicht hinreichend in Betracht gezogen wurde bisher hingegen der politische Faktor: Die sexuelle Revolution stellt einen Aspekt des Kalten Kriegs gegen den Kommunismus dar, der weitaus effizienter war als Marschflugkörper und Atombomben. Clausewitz, der große Theoretiker der modernen Kriegsführung sagt mit Bezug auf die Napoleonischen Kriege, dass die *moralische Größe* das wichtigste Element des Krieges gewesen sei. In den sechziger Jahren war es aber die *unmoralische Größe* des Westens, die eine große Anziehungskraft auf die Jugend jenseits des Eisernen Vorhangs ausübte. Zusammen mit der Verfügbarkeit von Konsumgütern bot die sexuelle Deregulierung des Westens etwas weitaus Attraktiveres an als die sowjetischen Fünfjahrespläne. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass der zweite Teil von Reichs *Sexueller Revolution* (schon in der Fassung von 1935) einer radikalen Kritik der vom Stalinismus vorangetriebenen autoritären Politik der sexuellen Repression gewidmet ist: Reich hat sich ganz gewiss nicht vorstellen können, dass bereits wenige Jahre nach seinem Tod in einem amerikanischen Gefängnis sein Buch eine mächtige Waffe des westlichen Kapitalismus werden sollte, um das Alltagsleben der kommunistischen Regime von innen zu unterminieren. Es ist wahrscheinlich, dass die sexuelle Revolution als psychologische Waffe einen größeren Einfluss auf die europäischen Staaten des kommunistischen Blocks hatte als auf die Sowjetunion: In Deutschland, Polen, der Tschechoslowakei existierte eine äußerst raffinierte und feinsinnige erotische Tradition, so dass die westliche Provokation hier genug Angriffsfläche fand, um eine fatale Bresche zu schlagen. Es ist kein Zufall, dass der Zusammenbruch 1989 von diesen Ländern

ausgang. So findet die 1868 von einem *Lord Chief Justice* formulierte Theorie ihre Bestätigung, derzufolge das Kriterium zur Bestimmung des Obszönitätsgrades einer Sache nicht im Schamgefühl der Allgemeinheit zu suchen sei, sondern in jenen Geistern »open to such immoral influences«. ² In anderen Worten, um einen berühmten Satz des Neuen Testaments zu paraphrasieren: *omnia immunda immundis*. Einem anonymen Geistlichen des 19. Jahrhunderts zufolge, der Autor einer *Challenge to the Sex Censors* war, existiert die Obszönität nur im Gehirn desjenigen, der sie entdeckt und die anderen dafür anklagt. ³

Auf die erste Phase der sexuellen Deregulierung von 1965 bis 1980, deren Schwerpunkt auf der Permissivität gegenüber sexuellen Verhaltensweisen lag, folgte eine zweite Phase, in der in sehr kurzer Zeit die Pornografie für straffrei erklärt wird, die für Jahrhunderte in Bordellen, in den Regalen der Bibliophilen, den Boudoirs der *gens du monde* oder den *enfes* der Bibliotheken abgeschottet gewesen war. Dieses Phänomen, das sich in den achtziger und neunziger Jahren entwickelt, ist erstaunlich, besonders, wenn man in Betracht zieht, dass ein früherer Versuch der Deregulierung, der mit dem sogenannten Cinéma X in der ersten Hälfte der siebziger Jahre unternommen wurde, in Frankreich durch drückende steuerliche Maßnahmen blockiert wurde, die es zu einem ökonomisch defizitären Unterfangen machten.

Auch in diesem Fall gibt es eine technische Erklärung, die mit der Erfindung der Videokamera und der Videokassetten, ihrer Vermarktung 1982 (Betacam) und mit der anschließenden Verbreitung von Pornovideos in großem Maßstab zusammenhängt. Gleichwohl hätte diese Wende sehr gut durch die Zensur blockiert werden und die Videos hätten illegal bleiben können, wie es bei der pornografischen Fotografie geschehen war, die über hundert Jahre gebraucht hat, um legalisiert zu werden. Noch 1990 führt die Ausrichtung von Robert Mapplethorpes Fotoausstellung *The Perfect Moment* in Cincinnati zu einem Prozess gegen das Contemporary Arts Center mit einer Anklage wegen Obszönität und zu nicht endendem Gerede über den Unterschied zwischen Pornografie und Kunst.

Wie erklärt sich also diese schnelle und unvorhergesehene Deregulierung der Pornografie seit 1980? Ich erinnere mich daran, dass ich just im Mai jenes Jahres einer Zeitschrift, dem *Giornale dei Genitori*, also einer Elternzeitschrift, ein Interview zu diesem Thema gegeben habe. Das Interview trug den Titel *Die Pornografie und die Massenmedien*. ⁴ Es ist offensichtlich, dass es in den folgenden Jahren für die Eltern nicht mehr notwendig war, auf diesem Weg über dieses Thema informiert

² Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 4, New York/Oxford 1998, S. 386.

³ Henry Miller: *Obscenity and the Law of Reflection*, New York 1945.

⁴ Mario Perniola: *La pornografia e i mass-media*. Intervista con Mario Russo, in: *Il Giornale dei Genitori* (März 1980).

zu werden, weil diese Aufgabe von den Massenmedien übernommen wurde. In wahrhaft lächerlicher und höhnischer Weise wurde so ein anderer Aspekt des Programms von Sexpol und Wilhelm Reich verwirklicht, der in seinem Buch *Die sexuelle Revolution* den Wunsch geäußert hatte, dass den Eltern alle Macht über ihre Kinder entzogen und ihre Erziehung von der Gesellschaft übernommen werden solle. Die Familie wurde nicht, wie Reich es sich vorgestellt hatte, vom Kommunismus destabilisiert, sondern vom Kapitalismus, durch das Fernsehen, durch Videos und durch das Internet. So wurden die Eltern ins Abseits gestellt und ebenso die Schule: Für die Vergesellschaftung der Erziehung sorgt direkt das Kapital, das dabei auch auf den Staat und das Bildungsministerium verzichten kann.

Was ist also 1980 geschehen, das für den Westen so gefährlich und furchteinflößend war, dass es ihn dazu bewegt hat, eine so permissive und laxe Strategie zu wählen? Ein Jahr zuvor war tatsächlich etwas außerordentlich Schwerwiegendes vorgefallen, und zwar am 11. Februar 1979. Liest man die Meldungen dieses Tages in den italienischen Zeitungen, so erfährt man, dass sich in der italienischen Radiosendung *Tutto calcio minuto per minuto* um 15:57 eine unvorhergesehene Unterbrechung ereignet, die das gesamte italienische Fußballvolk, sofern es nicht ins Stadion gegangen ist, in tiefe Niedergeschlagenheit versetzt. Man erfährt außerdem, dass die nordirische Band *Stiff Little Fingers* ihr erstes Album, *Inflammable Material*, veröffentlicht und dass viele auf den schnellen Erfolg der Band wetten, die im Sommer 1977 von Gitarrist Jack Burns und Schlagzeuger Brian Faloon in Belfast gegründet worden war. Es jährt sich schließlich zum fünfzigsten Mal das Datum der Unterzeichnung der Lateran-Verträge, die das Ende des Konflikts zwischen italienischem Staat und Kirche markierten und das zwei Jahre zuvor zum Nationalfeiertag erklärt worden war. All diese Tatsachen scheinen in keinerlei Zusammenhang mit der Pornografie und der Obszönität im engeren Sinn zu stehen, es sei denn, man verstünde das Wort in jenem Sinn, den ihm Jean Baudrillard verliehen hat. Tatsächlich verwendet dieser französische Denker die Idee der Obszönität und der Pornografie in einem recht weiten Sinn, der schließlich jede Sichtbarkeit ohne Vermittlung und die Welt der Kommunikation *tout court* einschließt. Was diese auszeichne sei eine totale Promiskuität, in der jegliche Erkenntnis und die Erfahrung der Gegensätze untergehe: Jedes Ding behaupte auch, sein Gegenteil zu sein. Der Widerspruch, der für Hegel und für Marx der Motor der Geschichte war, erfährt eine Art Kristallisation, die ihn wirkungslos und obszön macht. Alles, was sich einer definierten Opposition zuordnen ließ, verliert seine Bedeutung durch die Unterunterscheidbarkeit [*indistinzione*] von seinem Gegenteil: Das Reale absorbiert die entgegengesetzten Begriffe, um sie beide in unsinniger Weise zu potenzieren.⁵ Darüber hinaus ist es notwendig festzustellen,

⁵ Jean Baudrillard: *Le crime parfait*, Paris 1995, S. 99.

dass es in der jüngeren sozio-philosophischen Reflexion eine Tendenz gibt, die Worte obszön und pornografisch unterschiedslos zu verwenden.⁶ Demnach wäre die gesamte westliche Gesellschaft ›obszön‹ und ›pornografisch‹, weil sie keine Unterschiede mehr kennt und alles auf eine Stufe stellt: Fußball, Rockmusik, religiöse Politik und islamische Revolution!

Tatsächlich hat sich am 11. Februar 1979 etwas von epochaler Bedeutung ereignet, das in einigen Internetchroniken nicht einmal Erwähnung findet: Am Morgen dieses Tages wird in Teheran offiziell das Ende der Monarchie erklärt und die Islamische Reubublik Iran ausgerufen. Es ist die Geburtsstunde eines theokratischen und ultrapuritanischen Regimes, das sich als das erste Anzeichen einer Revolution globalen Ausmaßes darstellt. Angesichts eines solch unerwarteten Ereignisses, das im Widerspruch zu allen demokratischen und laizistischen Geschichtsphilosophien steht, entwickelt der Westen zwei gegenläufige kulturelle Strategien. Die erste trägt den Charakter der mimetischen Rivalität und führt zur Renaissance des christlichen Fundamentalismus, der entsprechend den verschiedenen Ländern je spezifische Ausprägungen erfährt: In den Vereinigten Staaten führt dies zu einer konservativen und neopuritanischen Gegenrevolution, die in der Wahl von Ronald Reagan zum Präsidenten und seiner Kampagne gegen das *evil empire* ihren Ausdruck findet.⁷ Die zweite Strategie, die gleichzeitig mit der ersten verfolgt wird, steht hingegen unter umgekehrten Vorzeichen, die Deregulierung der Pornografie, die eine Herausforderung der gesamten Welt (vor allem aber der islamischen) von kolossalen Ausmaßen darstellt: das Bild des Paradieses auf Erden hier und jetzt. Wie Boris Groys anlässlich der pornografischen Photographien und Videos schreibt, die von amerikanischen Soldaten im irakischen Gefängnis von Abu Ghuraib aufgenommen wurden: »Die Würdelosigkeit des öffentlichen Lebens des Westens ist einmalig: diese profiliert die westliche Kultur im planetarischen Vergleich als extrem exotisch.«⁸

Mit dem Internet wird seit Beginn der neunziger Jahre ein letzter Schritt vollzogen: von den pornografischen Videokassetten zur direkten und sofortigen Verfügbarkeit jeder Form pornografischen Materials. Der letzte Zielpunkt wird vom Web 2.0 und von YouTube/YouPorn markiert, wo man alles gratis für unbegrenzte Zeit ansehen kann. In vielen Ländern ist YouTube das Ziel von Zensur und Filtern: Schon 2006 wurde die Plattform im Iran vom Komitee für die Verbreitung der Tugend und die Verhinderung des Lasters verboten.

6 Philippe Di Folco (Hg.): Dictionnaire de la pornographie, Paris 2005; Kelly: Encyclopedia of Aesthetics (wie Anm. 2).

7 Maldwyn Allen Jones: The Limits of Liberty: American History, 1607–1992, New York/Oxford 1995, S. 596 ff.

8 Boris Groys: I corpi di Abu Graib, in: *Ágalma* 11 (2006), S. 19.

Vor einigen Jahren konnte die Pornografie noch als »un marché moribond en pleine expansion« bezeichnet werden;⁹ heute scheint es, als ob diese, um Heideggers Sprache zu gebrauchen, in das Stadium ihrer Vollendung eingetreten sei. Wendet man auf die Pornografie an, was Heidegger vom Nihilismus sagt, so lässt sich sagen, diese »ist vollendet, wenn [sie] alle Bestände ergriffen hat und überall auftritt, wenn nichts mehr als Ausnahme sich behaupten kann«. ¹⁰ Die Perspektive einer von Jugendlichen zu ihrem Gebrauch und Konsum hergestellten Pornografie stellt bereits ihre Endphase dar.

2. Teenager-Sexting

Der Endpunkt der sexuellen Revolution ist das *sexting*. Es handelt sich um einen aus den englischen Wörter *sex* und *texting* zusammengesetzten Neologismus, und was damit bezeichnet wird, besteht darin, ein anzügliches Bild und einen Text zusammenzufügen, die dann per Internet oder über das Handy verbreitet werden. Diese Praktik zog bereits 2005 die Aufmerksamkeit der Medien auf sich.¹¹ Seither hat sich das Phänomen zunächst in Großbritannien, Australien, Neuseeland, den Vereinigten Staaten und Kanada ausgebreitet. Mittlerweile hat es eine solche Popularität erreicht, dass sich einschlägige Vorfälle überall ereignen, Italien eingeschlossen.

Die weite Verbreitung des *sexting* wird sicher von der technologischen Entwicklung mitbestimmt, vor allem vom Web 2.0. Wie jeder weiß, lassen sich mit dem Handy Nachrichten, Mails, Fotos und Videos verschicken. Es ist kinderleicht, diese auf YouTube oder andere Plattformen des *social networking* hochzuladen. Obwohl dieses Phänomen in den Anfängen dieser Technologien vor allen Dingen junge Erwachsene beiderlei Geschlechts involvierte, hat sich die Praxis, sich knipsen zu lassen, sich selbst zu knipsen oder gewagte Videos aufzunehmen, um sie mit den Handys und über das Internet zu verbreiten, auch unter Jüngeren verbreitet.

Das *sexting* hängt von der Geschwindigkeit des technologischen Fortschritts ab, der neue Formen sozialer Interaktion ermöglicht. Bilder mit erotischem oder sexuellem Hintergrund wurden schon immer, seit ältester Zeit hergestellt und verbreitet. Die neuen Technologien erlauben es jedoch, extrem explizite Fotos und Filme zu verwirklichen, die nichts mehr der Imagination überlassen. Darüber

⁹ Di Folco: *Dictionnaire de la pornographie* (wie Anm. 6), S. 101.

¹⁰ Martin Heidegger: *Wegmarken* (1976), Frankfurt/M. 2004, S. 393.

¹¹ Vgl. Yvonne Roberts: »The One and Only«, in: *Sunday Telegraph Magazine* (31. Juli 2005).

hinaus reichen wenige Sekunden aus, um sie an andere Handys zu verschicken oder sie im Netz hochzuladen. Schließlich darf man nicht vergessen, dass, einmal im Netz, das *sexting* sich der Kontrolle desjenigen entzieht, der es übermittelt hat – mit verheerenden psychologischen und legalen Konsequenzen.

Wie wir in diesem Abschnitt sehen werden, hat sich das *sexting* in ein Phänomen von globalen Ausmaßen verwandelt, in das Jungendliche in der ganzen Welt involviert sind. Sie tun es aus den verschiedensten Beweggründen. Es hat zahlreiche Implikationen, die das Verhalten der Jugendlichen sowie ihre Beziehungen zu Eltern und Lehrern betreffen, ganz zu schweigen von den rechtlichen Konsequenzen. Denn *sexting*-Vorfälle sind mittlerweile so verbreitet, dass sie zum Gegenstand nicht nur der medialen, sondern auch der sozialen, pädagogischen und juristischen Aufmerksamkeit geworden sind.

In seinem Buch *Rewired: Understanding the iGeneration and How They Learn* bemerkt der Technikpsychologe Larry Rosen, dass es heute in den Vereinigten Staaten eine *iGeneration* gebe, die sich völlig von allen anderen unterscheide, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufeinanderfolgten.¹² Die Generation der Babyboomer reichte von 1946 bis 1964.¹³ Auf diese folgte die *Generation X*, die den Zeitraum von 1965 bis 1979 umfasste,¹⁴ und schließlich ab 1980 die *Net Generation*.¹⁵ Was das Leben der *Net Generation* prägt, ist die immer größere Präsenz des Internets im Leben der Kinder, der Jugendlichen und der jungen Erwachsenen. Die *iGeneration* verdankt ihren Namen all jenen Dispositiven, deren Namen mit *i* beginnen – iPod, iPhone, iTouch, iBook, etc. Die Kinder und Jugendlichen dieser Generation wurden in hoch technologisierte Umgebungen hineingeboren.

Im letzten Jahrzehnt haben diese Jugendlichen eine solche Vertrautheit mit diesen Dispositiven erlangt, dass sie besser mit ihnen umzugehen verstehen als ihre älteren Geschwister, ganz zu schweigen von ihren Eltern. Der Großteil dieser Kinder und Jugendlichen sind mit dem Internet aufgewachsen, haben praktisch sofort gelernt, mit dem Computer zu spielen, schauen darauf Filme und Videos und schicken, sobald sie können, Mails und Fotos an die Großeltern. Wenn sie größer werden, googlen sie, um Zugang zu jeder Art von Informationen zu erhalten, die sie interessieren, und sie konsultieren *wikipedia* zu Lernzwecken. Viele Jugendliche der *iGeneration* haben niemals ein »echtes« Wörterbuch konsultiert oder auch nur angerührt, ganz zu schweigen vom eigentlich unumgänglichen auf Papier gedruckten Lexikon. Darüber hinaus sind die Angehörigen dieser Genera-

¹² Vgl. Larry D. Rosen: *Rewired. Understanding the iGeneration and How They Learn*, New York 2010.

¹³ Landon Y. Jones: *Great Expectations: America and the Baby Boom Generation*, New York 1980.

¹⁴ Douglas Coupland: *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York 1991.

¹⁵ Don Tapscott: *Growing up Digital: The Rise of the Net Generation*, New York 1998.

tion wahre Multitasking-Monster, die es verstehen, eine Unzahl von Tätigkeiten gleichzeitig auszuführen. Sie sehen gleichzeitig fern, schicken sich Nachrichten, hören Musik, surfen im Internet, benutzen Handys, chatten auf MySpace und Facebook und verfolgen, welche Videos auf YouTube eingestellt werden. Kinder und Jugendliche sind also einer enormen Menge an Apparaten und Anwendungen ausgesetzt, die sie täglich konsumieren.

Larry Rosen hat seine Untersuchungen mit amerikanischen Jugendlichen durchgeführt. Das *sexting* hat aber heute globale Ausmaße erreicht. Angesichts der Funktionsweise des Internets als planetarisches Diffusionsmedium ist es natürlich wenig erstaunlich, dass das Verhalten der *iGeneration* auf kein bestimmtes geografisches Gebiet beschränkt ist. Es ist zu einem planetarischen Phänomen geworden, das außerordentliche Wirkung auf Jugendliche beiderlei Geschlechts ausübt. Ferner hängt es weder von der sozialen Herkunft, vom kulturellen Hintergrund, der Bildung, der primären oder sekundären Sozialisation und auch nicht von der Kaufkraft ab. Auch wenn das Phänomen von den sogenannten entwickelten Staaten wie den USA, Europa und Australien seinen Ausgang genommen hat, hat es sich mittlerweile auch in die entferntesten Winkel Lateinamerikas wie etwa in den Nordosten Brasiliens verbreitet, wo man für wenige Cent in Internetcafés ins Netz kommt und wo die Kinder und Jugendlichen chatten, Nachrichten versenden, sich mit Videospiele vergnügen, Fotos von sich selbst und ihren Freunden hochladen oder in Orkut/Brazil *socializing* betreiben können.

Diese Beobachtungen werden von einer laufenden sozialanthropologischen Studie bestätigt, die ich mit einer Gruppe römischer Jugendlicher durchführe. Die Analyse konzentriert sich auf alle Charakteristika der *iGeneration*, aber vor allem auf die sehr aktive Partizipation dieser Jugendlichen am Phänomen des *sexting*. Ihre Fähigkeiten zum Multitasking haben es ihnen ermöglicht, sich eigene virtuelle Welten zu erschaffen, in denen sich Produktion und Konsum von *soft porn* oder selbstgemachter Jugendpornografie durch die Geschwindigkeit des technologischen Fortschritts verschärft haben. Wie Kim Zetter schreibt, ist das *sexting* alles andere als neu.¹⁶ Was sich verändert hat, ist seine Verbreitung durch die technologischen Neuerungen. Diese Kinder sind so schnell und geschickt im Umgang mit diesen Technologien, dass sie nur wenige Sekunden benötigen, um ihre eigenen Bilder oder Videos ins Netz oder auf die Handys ihrer Freunde zu schicken.

Die Mehrzahl meiner römischen Jugendlichen gehört der Mittelschicht an. Sie sind schon in frühester Kindheit Technologie ausgesetzt gewesen und haben diese konsumiert, Informatik ist sogar Pflichtfach in der Schule. In der zweiten Phase ihrer Sozialisation haben sich die Jugendlichen nach und nach für die As-

¹⁶ Kim Zetter: Child Porn Laws Used Against Kids Who Photograph Themselves, unter: <http://www.wired.com/threatlevel/2009/01/kids/> (15.01.2009).

pekte begeistert, die ihre Generation generell prägen. Die von mir untersuchten Teens verfolgen die notorischen Fernsehprogramme wie *Big brother* oder *X-Factor* (das Gegenstück zu *Britain's Got Talent* oder *DSDS*) und ihr größter Traum ist es, wenn sie einmal groß sind, bei *Amici* angenommen zu werden, der wichtigsten italienischen Talentshow, die von Maria De Filippi geleitet wird und deren Zielgruppe die 18 bis 25-Jährigen sind. Bekanntlich bietet sich in all diesen Shows einer bis dato vollkommen unbekanntem Person die Möglichkeit, über Nacht zum Star der audiovisuellen Medien und der Illustrierten zu werden.

In einem der Fragebögen, die ich verteilt habe, habe ich die Jugendlichen darum gebeten, ihre Lieblingslieder und -gruppen anzugeben und auch die Gründe, warum sie ihnen gefallen, wie sie diese wahrnehmen und wie sie in den Besitz ihrer Musik gelangen. Das Resultat dieser Umfrage war, dass die beliebtesten Musikstars der Rapper 50 Cent, DJ David Guetta, Akon, Nicky Mark, Cristian Marchi, DJ Antoine, Mondotek, BlackEyedPeas, Shakira, Kesha, Rihanna und Lady Gaga sind.

Während Lady Gaga einfach die Tendenz des *neo-burlesque* fortsetzt, die bereits von anderen Stars wie Madonna und Christina Aguilera verfolgt wurde, komponieren der Rapper 50 Cent, David Guetta oder Akon, sowohl was ihre Texte als auch was ihre Videos angeht, extrem sexuell aufgeladene Lieder. 50 Cents Stück *Ayo Technology (She Wants It)* (2007) vom Album *Curtis* enthält überdeutliche Anspielungen auf sexuelle Phantasien. Das Video zeigt Teenager, die sich in extrem anzüglicher Weise bewegen und tanzen. Das Ambiente, die Kleidung, die Bewegungen und das Auftreten beziehen sich explizit auf Pornofilme. Last but not least ist die *iGeneration* all diesem Material dank YouTube ausgesetzt und kann Lieder und Videos aus dem Internet auf ihre Handys und iPods herunterladen.

In einer renommierten römischen Privatschule wurde der Abkömmling eines afrikanischen Potentaten der Schule verwiesen, nachdem er während der Abwesenheit des Lehrers seinen Mitschülern das Spektakel eines vollständigen Striptease dargeboten hatte. Selbst wenn es nicht von Anfang an die Absicht gewesen sein sollte, wurde der Vorfall von allen Klassenkameraden gefilmt, von denen viele umgehend die Bilder ins Netz stellten oder sie an andere Freunde versendeten. Diese Aktion löste einen Skandal aus und beschädigte das Ansehen des bekannten römischen Instituts schwer.

Auch in Italien ist das *Sexting* nunmehr also weit verbreitet. In rascher Folge reißen sich Fälle von Jungen und Mädchen aneinander, die sich halbnackt oder nackt fotografieren und diese Bilder an Freunde, Partner, Klassenkameraden usw. verschicken. Einer Umfrage der Monatszeitschrift *Top Girl* zufolge gibt einer von vier Jugendlichen an, schon *sexting* betrieben zu haben. In der gleichen Umfrage gaben 17% zu, erotische Fotos von sich verschickt zu haben, aber nur dem »Freund«,

7% bereuten, es getan zu haben und 2% erklärten, die Bilder ins Netz gestellt zu haben.¹⁷

Die Teenager scheinen zudem auch aus ökonomischen Gründen in diese Art von Praktiken verwickelt zu sein, weshalb sich das *sexting* auch in eine Form der Mikro-Prostitution verwandelt hat. Neben den Bildern in gewagtem Outfit stehen die Nachrichten, in denen (mehr oder weniger *soft*) erotische Aktivitäten beschrieben werden, die sie zu praktizieren bereit sind, und womöglich auch gleich noch die Preise. Da sie seit ihrer Geburt daran gewohnt sind, Markenkleidung zu tragen und alle Arten von Luxusaccessoires zu besitzen, verzichten sie nur mühsam auf diese kostspieligen Gewohnheiten, wenn ihre Eltern sich der Konsequenzen des hemmungslosen Konsums bewusst werden und die Ausgaben kürzen. Das *sexting* wird so zu einem Mittel, um das Taschengeld aufzubessern.

Im August 2009 löste es einen Skandal aus, dass sich vier junge Mädchen aus Rimini, alle minderjährig, gegen ihren Willen auf einer pornografischen Website wiederfanden, nachdem sie aufreizende Bilder von sich zum Spaß an Freunde verschickt hatten.¹⁸ Auf diese Weise sind in den USA bereits mehrere gerichtliche Verfahren ausgelöst worden.

Sexting und *self-made kids' porn* werfen viele Fragen auf. Die Fähigkeiten der *iGeneration* in der Handhabung der neuen Technologie haben Neuerungen in der Wahrnehmung dessen ausgelöst, was Unterhaltung ist. Hinzu kommt der juristische Aspekt: Wie soll man die Gesetze gegen Kinderpornografie anwenden, wenn es die Minderjährigen selbst sind, die sich fotografieren und ins Netz stellen? Darüber hinaus greift das Phänomen der kommunikativen Arroganz und der technologischen Despotie immer weiter um sich.¹⁹ In der Epoche der Kommunikation, in der wir leben, werden wir von Internet, Handys und Videokameras belagert, von denen wir rund um die Uhr überwacht werden. Die Kommunikation scheint uns vollständig destabilisiert und entregelt zu haben. Wir sind nicht mehr in der Lage, irgendeine Form der Erfahrung zu machen, die ästhetisch, poetisch, literarisch wäre oder Verführung oder Meditation beinhaltet, Erfahrungen, die es uns erlauben würden, subtilere oder raffiniertere Formen des Fühlens zu entwickeln.²⁰

¹⁷ »Sexting«, nuova moda foto osé sul cellulare«, in: La stampa (05.08.2009), unter: http://www.lastampa.it/_web/cmstp/tmplrubriche/tecnologia/grubrica.asp?ID_blog=30&ID_articolo=6478&ID_sezione=&sesezione= (29.07.2010).

¹⁸ »Ragazine si ritraggono su internet, e si ritrovano in siti porno«, in: Telesanternò (31.07.2009), unter: <http://www.telesanternò.com/ragazine-si-ritraggono-su-internet-e-si-ritrovano-in-siti-porno-0731.html> (29.07.2010).

¹⁹ Mario Perniola: *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino 2009.

²⁰ Ebd. S. 117–127.

Was vorherrscht, ist der »Präsentismus«, die Sorge, überall und jederzeit präsent zu sein. Auch das Versenden von Emails hat die emotive Tonalität, die mit der Lektüre verbunden ist, und den testamentarischen Charakter der Schrift weitgehend verdrängt. Bleibt also die Frage, ob man dem *sexting*, das so an die Unmittelbarkeit und Unverzüglichkeit und die Gegenwart geknüpft ist, eine sentimentale Dimension abgewinnen kann, wie es für das Medium des Briefes die großen Briefromane wie *Les lettres d'une religieuse portugaise* (1669) oder *Die Leiden des jungen Werther* konnten, in denen die Autoren den Verlauf der amourösen Leidenschaft, die Hoffnung, den Zweifel, die Verzweiflung nachzeichnen und in denen man sich darüber grämt, unglückliche Lieben bis zu ihrem tragischen Ausgang zu leben.

3. Post-pornografische Regime

Impliziert das Ende der Pornografie auch die Dämmerung der Sexualität und die Heraufkunft einer desexualisierten Gesellschaft? Oder eröffnen sich der Sexualität neue Horizonte in einer ganz gegenläufigen Richtung, die jene Beziehung mit der Kultur wiederherstellt, die der Westen seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zerstört hat? Mit anderen Worten, müssen wir uns dem Triumph der Banalität, der Unwissenheit und der Vulgarität ergeben, weil dies der einzige Weg zu sein scheint, wie die Verwestlichung des gesamten Planeten erreicht werden kann? Oder sind andere postpornografische Regime möglich, die den Sexualtrieb in völlig anderer Weise denken und jene Beziehung zwischen Sexualität und Kultur wiederherstellen, welche der von einem ununterdrückbaren Trieb zur Selbstzerstörung fortgerissene Westen im Begriff ist zu verlieren? Die englischen *Cultural Studies* haben das große Verdienst gehabt, der populären Kultur der unteren Klassen kulturelle Würde und intellektuellen Wert zugesprochen zu haben. Ab dem Zeitpunkt jedoch, von dem an die Stelle der populären Kultur in hegemonialer, bildungsfeindlicher und obskurantistischer Weise von den Massenmedien okkupiert wird, laufen diese Gefahr, zum Resonanzkörper eines neuen westlichen Imperialismus zu werden, der im Kontext eines grenzenlosen Krieges nicht (mehr) nur mit militärischen Mitteln, sondern vor allem mittels der Public Relations und der neuen Kommunikationsmedien (Fernsehen und Internet) kämpft. Die *Porn Studies* entstehen zu Beginn des dritten Milleniums als Unterbereich der *Film Studies*, die ihrerseits ein Bereich der *Cultural Studies* sind.²¹ Schon seit geraumer Zeit war die Pornografie der Gegenstand eingehender historischer,²²

²¹ Linda Williams (Hg.): *Porn Studies*, Durham/London 2004.

²² Lynn Avery Hunt: *The Invention of Pornography*, New York 1996; Ando Gilardi: *Storia della fotografia pornografica*, Milano 2002.

philosophischer,²³ soziologischer²⁴ und psychoanalytischer²⁵ Studien, doch scheint es, als ob die *Porn Studies* sich von den vorigen Herangehensweisen dadurch unterscheiden, dass sie zum Teil die Absicht verfolgen, einigen pornografischen Filmen²⁶ oder bestimmten Stilen wie dem Gonzo-Porn²⁷ einen kulturellen Wert zuzusprechen und sie somit zu würdigen.

Bekanntlich ist der Gonzostil im Journalismus entstanden. Dieser trachtet danach, in einer Weise wahrheitsgetreu und authentisch zu sein, die sich vom traditionellen Journalismus unterscheidet; während letzterer sich auf den Bericht der Tatsachen fokussiert, trachtet der Gonzostil danach, einen Wahrheitseffekt in den Bericht einzuführen, der entweder von Gefühlsäußerungen des Journalisten abhängt oder aber von der rohen und unvermittelten Darstellung dessen, wovon er Zeuge wird.²⁸ Der Gonzostil bildet so den Endpunkt des Naturalismus, das heißt jener Poetik, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts behauptet, die Realität in unmittelbarer Weise zu erfassen, ohne vor dem Körperlich-Physiologischen oder dem Tierischen halt zu machen.²⁹ Der Naturalismus erfährt in pornografischer Fotografie und pornografischem Kino die vollständige Verwirklichung seines Wesens. Wenn, wie einige behaupten, der spezifische Charakter der Pornografie in ihrer *exactness* besteht,³⁰ in der Exaktheit, in der es ihr das Wirkliche zu reproduzieren gelingt, kann man legitimerweise annehmen, dass der Naturalismus, gegen den so viele Denker (von Dilthey bis Cassirer, von Croce bis Lukács) vergeblich angekämpft haben, endlich sein Grab gefunden hat. Es waren die technologischen Entwicklungen und der Kulturimperialismus des Abendlandes, die ihm seine Grube gegraben haben!

So eröffnet sich schließlich ein neuer Horizont: derjenige der post-pornografischen Regime, die es erlauben, den vermittelten, symbolischen und metaphorischen Charakter der Sexualität wiederherzustellen. Um diese große und neue Chance zu begreifen, muss man einen Schritt zurück zur Theorie der Libido unternehmen, wie sie von Freud entwickelt wurde. Seiner Ansicht nach ist das wesentliche Merkmal der Libido ihre Plastizität oder freie Beweglichkeit, das heißt ihre Fähigkeit, Objekt, Ziel und die Art der Befriedigung zu wechseln. Auf dieser

²³ Robert Michael Stewart (Hg.): *Philosophical Perspectives on Sex & Love*, New York/Oxford 1995.

²⁴ Patrick Baudry: *La pornographie et ses images*, Paris 1997.

²⁵ Robert J. Stoller: *Porn. Myth for the Twentieth Century*, New Haven, CT 1991.

²⁶ Williams: *Porn Studies* (wie Anm. 21).

²⁷ Giovanna Maina: *Pornscapes*, in: *Cinéma & Cie* 12 (2009), S. 127–132; Enrico Biasin/Federico Zecca: *Contemporary Audiovisual Pornography. Branding Strategy and Gonzo Film Style*, in: ebd. S. 133–156.

²⁸ Riccardo Benotti: *Viaggio nel New Journalism americano*, Rom 2009.

²⁹ Mario Perniola: *L'estetica del Novecento*, Bologna 1997.

³⁰ Kelly: *Encyclopedia of Aesthetics* (wie Anm. 2).

Plastizität beruht der Unterschied zwischen dem Instinkt, der ein fixes Verhaltensschema ist, der den Tieren eignet, und dem Trieb, der der menschlichen Gattung eignet. Auf der Plastizität der Libido beruht die psychoanalytische Kur, welche die Möglichkeit der die Heilung ermöglichenden Übertragung voraussetzt. Das Gegenteil der Plastizität ist die Klebrigkeit, das heißt die Schwierigkeit, die Besetzungen zu wechseln.

Der Naturalismus ist eben jene Orientierung, welche die Plastizität der Libido negiert und verkennt, indem er sich auf den menschlichen Körper fixiert und eine Übertragung der sexuellen Besetzung auf die pflanzliche und anorganische Welt verhindert. Dies sind aber tatsächlich die zwei neuen post-pornografischen Regime: die Sexualisierung der Pflanzen und jene der Dinge. Die erste wurde vom Vater der Experimentalpsychologie entwickelt, dem Deutschen Gustav Theodor Fechner, die zweite vom französischen Schriftsteller Charles Baudelaire.

Bevor jedoch diese neuen Richtungen der Sexualität erläutert werden können, ist es noch nötig, bei den katastrophalen Abwegen zu verweilen, die dazu geführt haben, dass der Sexualtrieb sich auf die technologisch exakte Reproduktion des menschlichen Körpers fixiert hat. Diese nehmen ihren Anfang mit der Erfindung der Daguerreotypie 1839. Es ist interessant, dass es gerade der große Maler Eugène Delacroix war, der die Konsequenzen dieser Erfindung erfasste: Die Daguerreotypie *ist eine falsche Kopie des Wirklichen, gerade weil sie so exakt ist.*³¹ Die Fotografie, das Kino und die Digitalisierung des Bildes treiben die Exaktheit ins Extrem und blockieren so zunehmend die freie Beweglichkeit der Libido. Je exakter die technische Reproduktion des Bildes ist, desto klebriger wird dieses: Dies behindert mehr und mehr die metaphorische Beweglichkeit der Libido. Die Exaktheit der Reproduktion durch das Bild zerstört den wesentlichen Charakter der menschlichen Sexualität.

Wenige Jahre nach der Erfindung der Daguerreotypie entsteht die Möglichkeit, alternative Regime der Sexualität zu denken, die sich vom menschlichen Körper emanzipieren. 1848 erscheint Fechners Buch *Nanna oder Über das Seelenleben der Pflanzen*,³² in dem die These des völlig autonomen Wesens des pflanzlichen Fühlens vertreten wird, das mit eigenen sexuellen Trieben ausgestattet sei. Fechner zufolge ist der sexuelle Prozess in der Pflanze höher entwickelt als im Tier. »So ist die Pflanze in ihrer Niedrigkeit doch gewissermaßen wieder viel mehr erhöht als wir selbst.«³³ Fechner eröffnet uns von einem theoretischen Standpunkt aus das florale Regime der Sexualität. Für ihn stellt in der Tat die Blume den Gipfelpunkt des pflanzlichen Fühlens dar. Wenige Jahre später verfolgen der österreichische

³¹ Ebd.

³² Gustav Theodor Fechner: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*, Leipzig 1848.

³³ Ebd., S. 339.

Maler Hans Makart und sein Schüler Gustav Klimt in der Kunst den gleichen Weg. Das Werk des Ersteren weist tiefe Übereinstimmungen mit dem literarischen Werk des Romanciers Leopold von Sacher-Masoch, des Vaters des sogenannten Masochismus auf. Und es ist leicht, eine Familienähnlichkeit zwischen der Unbeweglichkeit der Pflanzen und dem *bondage* auszumachen. Offenkundig sind die Pflanzen genauso wie eine gefesselte Person ganz und gar nicht der Bewegung beraubt: Sie winden, biegen und drehen sich. Klimts Werk gehört in die größere Bewegung des Jugendstils, der nicht umsonst auf Italienisch *stile floreale* heißt. Dieser kann als die Antwort auf den Anspruch der Exaktheit verstanden werden, wie er vom Naturalismus und der Industrialisierung vorgebracht wird: Der *sex appeal* des Pflanzlichen liefert den fundamentalen Schlüssel, um diese wichtige künstlerische Richtung zu verstehen.

Das zweite post-pornografische Regime wird wenige Jahre nach der Erfindung der Fotografie von Baudelaire eröffnet, der gleichwohl sein wichtigstes dichterisches Werk noch mit einer aus der Welt der Pflanzen entlehnten Metapher *Les fleurs du mal* nennt. Es sollten aber noch viel Jahre vergehen, bis dieser Aspekt des Baudelaire'schen Fühlens vollauf verstanden wurde: Dies geschieht mit Walter Benjamin, dem wir die berühmte Definition der Mode als »Sex-Appeal des Anorganischen« verdanken. Führt die pflanzliche Welt zum Masochismus, so ist die anorganische Welt eng mit der Erfahrung des Fetischismus verbunden.

»Die einzigartige Bedeutung Baudelaire's besteht darin, als erster und am unbeirrtesten den sich selbst entfremdeten Menschen im doppelten Sinne des Wortes ding-fest gemacht – agnosziert und gegen die verdinglichte Welt gepanzert zu haben.«³⁴ Dieses Dingfestmachen erfolgt durch die Allegorie, die bereits im Barockzeitalter ihren ersten Ausdruck gefunden hatte.³⁵ Die Vorstellung, dass die anorganische Welt der Motor einer abstrakten und unendlichen sexuellen Erregung sein könnte, findet jedoch ihre Krönung in der posthumanen Bewegung der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts.³⁶

Aus dem Italienischen von Michael Cuntz

³⁴ Walter Benjamin: Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt/M. 1982, J 51a, 6.

³⁵ Ders.: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/M. 1963.

³⁶ Mario Perniola: *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino 1994 (dt.: *Der Sex-Appeal des Anorganischen*, Wien 1999); ders.: *L'arte e la sua ombra*, Torino 2000 (dt.: *Die Kunst und ihr Schatten*, Köln 2004).

Alphabetisierung. Kombinatorik und Kontingenz

Jean Pauls *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel*

Bettine Menke

JEAN PAULS *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel* (1811)¹ stellt eine Konzeption des Textes vor, der – auf zweierlei Weise – vom *Zufall* zugetragen wird. Dies trifft zum einen für jenes ›Werk‹, die *Bienrodische Fibel*, zu, dessen ›wahrer Verfasser‹ Fibel im nachträglichen Effekt seiner Schrift in einer veritablen Schnitzeljagd zu einem Leben, dem ›Leben Fibels‹ kommen wird, wie auch zum zweiten auf die Verfasstheit dessen, was wir als *Leben Fibels* lesen, jedenfalls wie sie mit der fiktiven Vor-Geschichte vorgestellt ist. Deren Fiktion im »Vor-Kapitel« schreibt dem *Leben Fibels* eine Herkunft aus Exzerpten, aus Abschriften von Ab- und Aus-Schriften zu.

In Jean Pauls Buch lässt sich die ›Geburt‹ eines Gelehrten aus der Schrift lesen. Das *Leben Fibels*, so gibt deren fiktiver Editor und Mit-Verfasser in der »Vor-Geschichte« vor, tue »historisch dar [...], daß *Fibel* das Werk gemacht, daher ja eben später allen Abcbüchern der Name *Fibel* geworden, wie man etwa raffaelische Gemälde Raffaele nennt« (S. 370). Die Produktion eines Autor-Lebens geschieht im Modus des offenkundigsten *misreading*, in der Verkehrung der metonymischen Relation von Autor und Werk, die es konventionell ermöglicht, ein Werk mit dem Namen des Autors zu bezeichnen, im Fehlschluss auf eine Realität *vor* dem ›Werk‹. Derart wird die Figur der Metalepsis, die rückwirkend eine Ursache zu einer Wirkung – vor ihr – hervorbringt, als Gesetz von Autorschaft kenntlich. Der Fehlschluss vom Namen des Werks auf einen Autor *Fibel* wird das vorausgesetzte Subjekt des Schreibakts als dessen metaleptischen nachträglichen Effekt hervorgebracht haben; derart wird aus der *Fibel* ein Autor-›Leben‹ geboren, das im *Leben Fibels* vorliegt.²

¹ In: Jean Paul: Sämtliche Werke [SW], hrsg. v. Norbert Miller (1974ff.), Abt. I, Bd. 6, München 1987, S. 365–562. Das Werk wird im Text (oder in der Fußnote) unter Angabe der Seitenzahl zitiert; diese Ausgabe im Folgenden mit Angabe von Band und Seitenzahl.

² Vgl. Ralf Simon: Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls ›Leben Fibels‹, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft [JbJPG] 26/27 (1992), S. 223–241, hier S. 228; Caroline Pross: Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul, Frankfurt/M. u. a. 1997, S. 86–109. Die leibliche *Geburt* des

Das *Leben Fibels* thematisiert sich selbst als Gelehrten- oder Autoren-Biographie, und zwar nicht nur in Hinsicht auf einen gelehrten Autor Fibel und nicht bloß, indem die Biographie als Genre vorgestellt wird – wie es heißt, in satirischer Absicht angesichts der grassierenden Kant- und Schiller-Biographien³ –, und nicht einmal in erster Linie dadurch, dass es die Tradition der Gattung der Gelehrtenbiographie abrufte und als »Der kleine Plutarch« deren sämtliche zugehörigen Merkmale aufführte, die von jenem Schreiber, den der fiktive Herausgeber als seinen fiktiven Vorgänger vorgibt, akkurat abgedient worden seien (S. 491).⁴ Das *Leben Fibels* ist vor allem Graphie des »Lebens« des *Schreibens*, insofern das Prinzip kombinatorischer Produktion vorgestellt wird. Dies geschieht in zweifacher Hinsicht: als die Kombinatorik der Buchstaben, die die Sache der *Fibel* ist, und als die Produktion aus Exzerpten, als die *Fibels* Leben erzählt wird.

In der Fiktion eines sich schreibend bezeugenden und die Randbedingungen seines Schreibens mit-erzählenden Gelehrten im »Vor-Kapitel« zum *Leben Fibels*, das die »Vor-Geschichte« der Produktion des Buches erzählt, wird sein Unternehmen als gelehrtes und spezifischer als Suche nach »historischen Quellen« zur Erkundung des »wahren« Urhebers gekennzeichnet:⁵ »Um nun mit einem Manne bekannt zu werden und bekannt zu machen, mit einem Fibel, den ich früher gelesen als Bibel und Homer«, lautet das (fiktive) Programm für das *Leben Fibels* (S. 370f.), das seinen Prätext, den Fibel-Text, von dem es sich »ursprünglich« herschreibe, als »Anhang« angeleimt hat (S. 549–562).

Protagonisten Fibel wird als ein Herausziehen analog zum Exzerpieren gekennzeichnet (vgl. Thomas Schestag: Bibliographie für Jean Paul, in: *Modern Language Notes* [MLN] 113 (1998), S. 465–523, hier S. 509–511, 517), *biblos* als Matrix von *bios* (Ebd. S. 509); vgl. die krude Evokation der Verfleischung des Wortes (S. 372 nach Johannes Evangelium 1,14; vgl. Komm. I.6, S. 1269; Schestag: Bibliographie, S. 510, 513).

³ Die Konjunktur der Biographien nach dem Tode Kants sowie auch Schillers wird auf 1804 datiert, vgl. 513–516, Komm. I.6, S. 1268; Jean Paul beginnt mit Vorarbeiten zum *Leben Fibels* 1806 (1811 publ.).

⁴ Der »Mit-Plutarch Pelz«, der jene 40-bändige Lebensbeschreibung *Fibels* verfasst habe, auf deren Überresten das *Leben Fibels* beruhe (S. 496), bediente alle vorgeschriebenen »lebensbeschreibenden Artikel«: »Latinität, Gräzität, Hebräizität, Arabizität des seligen Mannes«, »Fürstliche Gnadenbezeugungen gegen den Helden«, »Hauptwerk, welches der Gelehrte geschrieben«, »Andere Werke, welche des Seligen Namen tragen«, usw. (S. 499).

⁵ Vgl. S. 369–372; für Art und Fundorte der »historischen Quellen«, vgl. S. 374–376 – und weiter im Folgenden.

1. Alphabetisierung und Kombinatorik

Bezeichnet ist damit eine Priorität eigener Art: Das Werk Fibels, das zum einen »mit den Elementen aller Wissenschaften, nämlich mit dem Abcdef etc. etc. zugleich eine kurze Religionslehre, gereimte Dichtkunst, bunte Tier- und Menschenstücke und kleine Still-Leben dazu, eine flüchtige Natur- und Handwerks-Geschichte darbringt« (S. 369) und insofern dem »dickbändigen Homer« gleichkomme, der den Alten die »Enzyklopädie aller Wissenschaften« bot (S. 490f.), habe zum andern »Millionen Leser nicht bloß gefunden, sondern vorher dazu gemacht« (S. 489). »Wer schon bedenkt, was Buchstaben sind«, kommt umgekehrt darauf, »daß über diese Vierundzwanziger kein Gelehrter und keine Sprache hinauszugehen vermag, sondern daß sie die wahre Wissenschaftslehre jeder Wissenschaftslehre sind und die eigentliche, so lange gesuchte und endlich gefundene allgemeine Sprache, aus welcher nicht nur alle wirkliche Sprachen zu verstehen sind, sondern auch noch tausend ganz unbekanntes, indem 24 Buchstaben können 1391724288887252999425128493402200 mal versetzt werden« (ebd.).⁶

Es handle sich – so heißt es – bei Fibels Werk um ein anderes »Buch der Bücher« (S. 426).⁷ Darunter tut's das *Leben Fibels* nicht. Das »Werk« Fibels ist aber nicht »Urbuch«,⁸ oder aber (nur) in dem genauen Sinne, dass es vom Schreiben und Lesen als Kombinationen von selbst nicht(s) bedeutenden diskreten Elementen, die die Lettern sind, handelt. Grimms *Deutsches Wörterbuch* kann das Wort »Fibel« als verwechselnde Bildung aus »Bibel« als »eine »entstellung des wortes bibel« erläutern,⁹ hier liest aber umgekehrt die *Fibel* »Bibel« gegen: *entstellt* zur Schrift-

⁶ Vgl. die vielfachen Berechnungen der Kombinationsmöglichkeiten seit Athanasius Kircher in der barocken Kombinatorik, Stefan Rieger: *Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*, München 1997, S. 15 ff., 121 f.; Andreas Kilcher: *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600–2000*, München 2003, S. 390 ff.

⁷ In der Berufungsszene des Fibel erschallt »eine Stimme mehr aus dem Himmel«: »Sitz ab, Student, und ziehe aus eine Schwanzfeder dem Hahn und setze auf damit das Buch der Bücher, voll aller matres et patres lectionis, das Werk, das der größte Geist studieren muß, schon eh er nur fünf Jahr alt wird, kurz das tüchtigste Werk mit dem längsten Titel[:...] das Abecedeeefgehaikaelemenopequerestheuvauweixypsilonzet-Buch [...]; schreibe dergleichen, *mein Fibel*, und die Welt liest.« (S. 426f.); zur Inspiration aus dem Buchstaben H(ahn), vgl. Schestag: *Bibliographie* (wie Anm. 2), S. 514; theologische Prätexte sind u.a. die Taufe Jesu im Jordan und die Apokalypse des Johannes.

⁸ So aber Monika Schmitz-Emans: *Das Leben Fibels als Transzendentalroman. Eine Studie zu Jean Pauls poetischer Reflexion über Sprache und Schrift*, in: *Aurora* 52 (1992), S. 143–166, hier S. 144 ff.; vgl. dies.: *Der verlorene Urtext. Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition*, in: *JbJPG* 26/27 (1992), S. 197–222.

⁹ Jacob u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Leipzig 1862, Sp. 1611/1612; vgl.

lichkeit¹⁰ – und diese als Kombinatorik der und Zerlegbarkeit (aller Worte) in Lettern.

Dem Werk Fibels unterliegt in Buchstaben als sinnlosen Elementen mit dem Alphabet eine arbiträre Matrix des Operierens und Hervorbringens von Allem, wovon das »Buch der Bücher« oder die »Enzyklopädie aller Wissenschaften« (S. 490f.) wüsste: d.i. »alles« oder/und *nichts*. Sie bringen hervor, was zum einen bloße arbiträre Fügung, Kombination von sinnlosen Elementen, und der bloßen Ordnung des Alphabets verpflichtete Kombination von Heterogenem zum Fibel-Text ist. Aber eben durch diese Kombinationen bloßer asemantischer Elemente nach der kontingenten Vorgabe der arbiträren alphabetischen Ordnung von 24 Buchstaben und dem sinnfernen ›Gesetz‹ der Fügung, das die Reime geben, denen memorative Funktion zukomme (S. 427),¹¹ wird zum andern doch ununterbrochen *Sinn* produziert worden sein. Das Werk Fibels stelle einen Hort *enzyklopädischen* Wissens vor:

»Nirgends besser als hier [in der Fibel des Fibel] lernt man begreifen, wie die Alten im dickbändigen Homer die Enzyklopädie aller Wissenschaften finden konnten, wenn man in einem so schmalen Werkchen nicht weniger antrifft, indem darin bald Geographie vorkommt, z.B. polnische (Wie grausam ist der wilde Bär, Wenn er vom Honigbaum kommt her) [...] – bald Kriegskunst in D (Soldaten macht der Degen kund) – bald Mystizismus in L (Geduldig ist das Lämmelein. Das Licht gibt einen hellen Schein) – bald Teleologie in O (Das Ohr zu hören ist gemacht).« (S. 490f.)

Die Fibel buchstabiert das ›Enzyklopädische‹ des Wissens aus.¹² Dessen ›Herkunft‹ wird als Wissen aus *Bibliotheken* besonderer Art erzählt: aus den ›Papieren‹, Tüten

u.a. Pross: Falschnamenmünzer (wie Anm. 2), S. 112; Schmitz-Emans: Der verlorene Urtext (wie Anm. 8), S. 221.

¹⁰ Friedrich Kittler führt Friedrich Gedike mit dem Vorwurf an, »daß noch immer in einer Menge Trivialschulen sogar die Bibel theils ganz, theils stükweis [...] zum förmlichen Lesebuch erniedrigt wird. [...] Man sollte glauben, man legte es recht absichtlich darauf an, den Kindern die Bibel [...] geringschätzig und gleichgültig zu machen.« (zit. n. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, München ²1987, S. 25f.).

¹¹ Zumal gegen Ende des 18. Jahrhunderts schmiedeten Fibelverfasser ABC=Knittelverse um die Wette, so Ludwig Friedrich Goebelbeckers: Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts von 1477 bis 1932. In quellenmäßiger Darstellung und theoretischer Beleuchtung, Kempten/Leipzig 1933, S. 34; diese nahm auch Jean Pauls *Leben Fibels* auf.

¹² Die alphabetische Ordnung des Wissens datiert (vorrangig) ins Barock: als Handhaben des Wissens, Zugriff und Erschließung durch Register und Indexe, vgl. Rieger: Speichern / Merken (wie Anm. 6), S. 82ff., 88, u. ö.; vgl. Frauke Bernd / Stephan Kammer / Waltraud Wiethölter: Zum Doppelleben der Enzyklopädik – eine historisch-systematische Skizze, in: dies. (Hg.): Vom Weltbuch bis zum World Wide Web. Enzyklopädische Literaturen, Heidelberg 2005, S. 1–51, hier S. 13, 22–26; vgl. Kilcher: mathesis und poesis (wie Anm. 6), S. 20f., 177–322, 390.

aus dem Gewürzladen, soll sich das ›Werk‹ Fibels hergeschrieben haben, eine »Le-sebibliothek« fürs »Vielwissen« nach dem Modell der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* des Aufklärers Friedrich Nicolai (seit 1765).¹³ Dies werden die Fundorte auch für den fiktiven Herausgeber der Papiere des *Leben Fibels* sein: Aus »Herings-Papiere[n]« (S. 388 ff.) wird es, seiner metapoetischen Fiktion zufolge, zusammen-geschrieben worden sein.¹⁴ Darf das ›Werk‹ Fibels als ein solches *enzyklopädischen* Wissens aufgefasst werden, in dem »alles« gefunden werde, »was man sucht«, und gibt es derart das »Beispiel«, wie »Humanisten« lesen sollten, »wie überhaupt alle Klassiker, besonders die alten, [...] behandelt werden können« (S. 490f.), so bezeichnet es doch zugleich die *Grenze* des Wissens. Denn der Jean Pauls *Leben Fibels* angeleitete Fibel-Text, auf den das *Leben Fibels als* vorausgehenden in Fußnoten hinweist, von dem es sich herschreibt,¹⁵ taugt als Übungs- und Experimentierfeld, um vorzustellen, dass jede Kopulation, sei es die von *Esel* und *Elle*, von *Sau* und *Scepter*, so kontingent das Prinzip ihrer Generierung, regiert vom Buchstaben E oder S,¹⁶ auch sei, nachträglich motiviert schwer sinn-voll sein kann. Das erinnert an die Kopulationen zum Witz und Wortspiel, die von der Sprache und deren Zufall zugetragen werden,¹⁷ so wenig blitzhaft genialisch die Kombinationen hier

¹³ Er wird »alles lesen, was er poetisches, juristisches, chemisches Gedrucktes aus dem Gewürzladen, seiner Lesebibliothek, vorbekam« (S. 388; vgl. S. 429). So »floß die Makulatur so schön auf Fibels Leben ein, wie eine zweite allgemeine deutsche Bibliothek und vertrat deren Stelle. Jene bildete ihn – da er vom Würzhändler Düten aus allen Fächern bekam – zu jenem Vielwiser, als welchen er sich im Abc-Buch überall durch Tierkunde, Erziehungs- und Sittenlehre, Poesie und Prose zeigt. Ebenso mögen aus Nicolais Bibliothek die jetzigen Viel- und Zuviel-Wisser hervorgegangen sein, bloß weil sie die Rezensionen aus allen und fremden Fächern nicht umsonst gekauft, sondern auch gelesen haben wollen« (S. 388 f.).

¹⁴ Seine *Fontes* hat auch der Herausgeber bei den Kaufleuten als »Ausschnitt Händler« (S. 371 f.). Auf den »gelehrten Nicolai« bezieht sich auch die »Vor-Geschichte« (S. 371), wie Jean Paul aus der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* Nicolais vieles ausge- und bezogen habe (vgl. Michael Will: Die elektronische Edition von Jean Pauls Exzerptheften, unter: <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg02/will.html> (03.03.2010). Wie weitere Quellen Fibels als entsprechend ›enzyklopädischer‹ Art gekennzeichnet sind (S. 412), – so die Jean Pauls (vgl. Kilcher: *mathesis und poesis* (wie Anm. 6), S. 282 f.).

¹⁵ Die ersten Worte des *Leben Fibels*: »Das Zähl-Bret hält der Ziegenbock« (S. 369) ist Zitat der sog. sieben ›letzten Worte‹ der *Fibel* (S. 562), die derart den Anfang gibt (vgl. S. 508).

¹⁶ Derart wären sie andere »matres et patres lectionis«, von denen die Fibel voll sei (S. 427); *matres lectionis* sind jene Buchstaben der hebräischen Schrift, die als Hilfszeichen fürs Lesen der Vokale eingefügt werden.

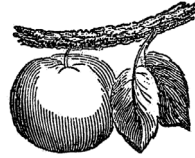
¹⁷ Der Zusammenhang mit den Kopulationen, die der Witz macht, der Jean Paul zufolge als »verkleideter Priester« »jedes Paar kopuliert« (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: SW, I,5, München 1996, S. 7–456, hier S. 173, vgl. S. 169), wird durch die Metaphern für die Kombinationen der Fibel gestützt: Einem Rezensenten fällt »bei der Xantippe das Hochzeitskarmen oder der Trauschein zweier Tiere auf, welche ohnehin in keiner Kryp-

auch sind. Den A-Einträgen »Affe«, »Apfel« – »Ein Affe gar possierlich ist, / zumal wenn er vom Apfel frißt.« (S. 555) – seien, heißt es, gar theologische Implikationen

A a Affe.



A a Apffel.



Ein Affe gar possierlich ist,
Zumal wenn er vom Apffel frißt.

abzugewinnen¹⁸ – zumal wenn in der Erzählung als ein fiktiver Ursprung (und dessen Verschiebungen) vorgegeben wird, dass der Affe als »homme postiche« in der Fibel einen anfänglichen Adam zu substituieren hatte.¹⁹ Er sei »recht gut« als dessen »gesandtschaftlicher Repräsentant« »gebrauchbar«, weil er im Unterschied zum ersten Menschen »in einem umgekehrten Anthropomorphismus in so vile Äpfel beißen [dürfe], als er will«. Dem fibel-gebräuchlichen Apfel essenden Affen²⁰ wird eine überwältigende und daher zugleich sich dementierende Motiviertheit nachgereicht, d.i. diesem Anfang voraus erzählt. Wo das ›Werk‹ Jean Pauls sich als Nach-Lese zu seinem Parergon, der anhängenden *Fibel*, schreibt, stellte die (umgekehrt) anthropomorphistische Lesart des Affen, der »possierlich« »vom Apfel frißt« und der dies so oft tun mag, »als er will«, auf der Matrix des verbotenen Apfelbisses eine moralisch bedenkliche Lizenz aus. Wer hier »[d]ie Idee einer adamitischen Ursprache, in der das Wesen der Dinge durch das Wort sich aussprach, [...] entfernt durch[klingen]« hören will,²¹ muss vergessen, dass nicht nur der »Affe« als ›Zerrbild‹ für die Wiederholung als Verfehlung ›im Anfang‹ antritt, sondern dass hier die »adamitische Ursprache« delegiert wäre an die, durch ^{Affe/}(Adam) the-

togamie leben, sondern von welchen die eine eheliche Hälfte die andere in die Welt gesetzt, den sogenannten Sündenbock der Juden« (S. 508f.; bezieht sich auf die Z-Verse von Ziege u. Ziegenbock).

¹⁸ Vgl. für viele Schmitz-Emans: Der verlorene Urtext (wie Anm. 8), S. 208, 215.

¹⁹ Hier und das Folgende S. 433f.: »[A]us meinen Dorf-Papieren« steuert der Herausgeber stolz die »ganz unbekannte Anekdote« bei, »daß Fibel auf folgende Weise anfang: Der Adam gar possierlich ist, / zumal wenn er vom Apfel frißt.« (Ebd.).

²⁰ Auch Gedikes »Kinderbuch« eröffnete: »Der Affe liebt den Apfel« (zit. n. Goebelbecker: Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts (wie Anm. 11), S. 131).

²¹ Schmitz-Emans: Der verlorene Urtext (wie Anm. 8), S. 208.

matisierte, dieser widerstreitenden *Substituierbarkeit* aller Elemente, die umgehend in Verkettungen »Affen, Bären und ein Camel« führen (S. 433). So komplex wird dieser Anfang der *Fibel*, dem in der von dem *Leben Fibels* angestellten Leseübung des topischen Anfangs von Adam und dem Apfel und der ebenso gebräuchlichen, wie damit verworfenen Sekundarität des Affen sein noch anfänglicherer nachge- reicht worden sein wird, dass alle Unterstellungen und Befestigungen der Hierarchie von Urbild und »Zerr-Bild«, Ursprung und Nachfolge, Werk und Kommentar, Primarität und Sekundarität so verwirrend wie planvoll über den Haufen geworfen sind.

Die ernsthafteste Erörterung der Sinn-Produktion aus dem Unsinn der Lettern gehört dem *Leben Fibels* ebenso an²² wie deren haltlose Albernheit – etwa, wenn die Arbitrarität der alphabetischen Zusammen-Fügung sich in Reimen manifestiert wie: »Die Sau im Koth sich wälzet sehr. / Das Scepter bringet Ruhm und Ehr«. Und dies wird nicht nur hinsichtlich des alphabetischen Gesetzes der Findung erörtert (S. 434), sondern diese »ungleichartige Zusammenstellung des 18.ten Gesangs« des fibelschen Werkes wird auch mehrfach »erklärt: «aus einer fürstlichen Saujagd-Partie« wie aus dem Kartenspiel (S. 495 ff.). Dieses weist Jean Paul in einem meta-poetischen Programm als andere generative Matrix fürs Kombinieren arbiträrer diskreter Elemente aus, das, Jean Pauls technischer Phantasie des Erfindens zufolge, dieses als ein Karten-Mischen oder Würfeln dem Zufall aussetzte.²³ Die »Nichtigkeit« oder Albernheit der Sinneffekte, die dem »Mittel, wodurch die Pointe [...] bewirkt wird«, zumal der buchstäblichen Fügung geschuldet ist,²⁴ wird gerne auf

²² Das *Leben Fibels* ist schon Metatext und inkorporiert sich die Epitexte: Rezensionen der *Fibel*, die »gelehrten Angriffe« einer Rezension aus »Oberdeutsche Literaturzeitung, No. 000001 *Pädagogik* Abcdefgh u.s.w. (von Herrn Gotthelf *Fibel*) [...]« (S. 502; die Rezension ist I.P. gezeichnet Jean Paul zugewiesen), u.a.; erörtert werden Für und Wider des »Literaturstreits« (S. 506, 502), die möglichen sexuellen, politischen, antisemitischen Implikationen der *Fibelschen* alphabetisierten Verse sowie die Kombinationen der Verse und der Verse und Bilder zu jedem Buchstaben (S. 504–509), Kritik und Anti-Kritik (S. 510 ff.).

²³ Wenn »Ideen aus allen Wissenschaften ohne bestimmtes gerades Ziel – weder ein künstlerisches noch ein wissenschaftliches – sich nicht wie Gifte, sondern wie Karten mischten und folglich, ähnlich dem Lessingschen geistigen Würfeln, dem etwas eintrügen, der durch Spiel zu gewinnen wüsste, was aber die Sammlung anbelangt, so hab ich sie und vermehre sie täglich« (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 17), S. 202 f., Fn.). Seine Exzerpte sind es, die dem Zufallsverfahren der Aleatorik des Kombinierens Raum geben (vgl. Bettine Menke: *Ein-Fälle aus Exzerpten*. Die *inventio* des Jean Paul, in: Renate Lachmann/Ricardo Nicolosi/Susanne Strätling (Hg.): *Rhetorik als kulturelle Praxis*, München 2008, S. 291–307).

²⁴ Werde das »Mittel, wodurch die Pointe [...] bewirkt wird«, »als nichtig, d.h. als an sich bedeutungslos *anerkannt*«, so bewirkt das die »völlige Lösung, d.h. die *Auflösung* [des Sinns] in *nichts*« – im Witz (Theodor Lipps: *Komik und Humor*. Eine Psychologisch-Ästhetische Untersuchung, Leipzig 1898, S. 95 f.).

den satirischen Charakter von Jean Pauls *Leben Fibels* verbucht,²⁵ der hier nicht interessieren soll. Denn im *Leben Fibels* stellt Jean Paul eines seiner Experimente »mit der Wissens- und Schreibform des Alphabets« an,²⁶ indem er die *Fibel* als ein solches liest. Wird zum einen das »enzyklopädische Wissen« des *Fibel*, und das in der *Fibel* zu lesende, aus der *Fibel* in mehrfacher Kontingenz zufallenden Bibliothek begründet, so erklärt die alphabetische Kombinatorik der *Fibel* alles dieser möglicherweise zu entnehmende Wissen, allen dieser abzugewinnenden Sinn für »nichtig«: aus der bloßen Buchstäblichkeit und arbiträren Ordnungen, Alphabet und Reim (wie der Witz)²⁷ generiert. Die *Fibel* ist, so enzyklopädisch sie gelesen werden mag, daher *kein* Fall »alphabetisierten Wissens« nach dem Muster der alphabetisch geordneten Enzyklopädie. Vielmehr wird die *Fibel*, die Lesen und Schreiben als buchstäbliche Kombinationen und Permutationen der Elemente vorstellt, wenn sie lehren können soll, was mit ihr gelernt werden soll, jeden Gehalt, jeden Satz und jedes Wort an ihre Zerlegbarkeit und derart an ihre sinnlosen Elemente verweisen.²⁸ »Das Alphabet schneidet buchstäblich durch die Silbe, den angeblichen Träger grundlegenden Sinns, und produziert sinnlose Bestandteile«²⁹ – und auf diese kommt es beim Alphabetisieren an. Hier wird jedes Wissen, das

25 Die Verbuchungen als Satire erfolgen oftmals periodisierend, parallel zur »Eindämmung des »gelehrten Witzes« ab 1790« (Peter Sprengel: Herodoteisches bei Jean Paul. Technik, Voraussetzungen und Entwicklung des »gelehrten Witzes«, in: JbJPG 10 (1975), S. 213–248, hier S. 243) oder als »Literatur-Satire« (Josef Fürnkäs: Aufklärung und Alphabetisierung. Jean Pauls »Leben Fibels«, in: JbJPG 21 (1986), S. 63–76, hier S. 64) oder als »satirische« »Parodie« des enzyklopädischen »Vorhaben[s]« (Kilcher: mathesis und poiesis (wie Anm. 6), S. 284).

26 Kilcher: mathesis und poiesis (wie Anm. 6), S. 287.

27 Jean Paul nennt den Reim zusammen mit »der Spielmarke des Wortspieles«, das durch den sprachlichen Zufall zugetragen werde, »zu leicht, als daß man es machen sollte, und wie dem Reim in Prose, hat man ihm mehr zu entlaufen als nachzulaufen« (Vorschule der Ästhetik (wie Anm. 17), S. 192).

28 *Dadurch* unterscheidet sich die *Fibel* noch vom alphabetisch geordneten Wissen (vgl. Berndt/Kammer/Wiethölter: Zum Doppelleben der Enzyklopädie (wie Anm. 12), S. 25); von der »Fibel als Inbegriff alphabetisierten Wissens« spricht Kilcher: mathesis und poiesis (wie Anm. 6), S. 390. Aber ihre »Kombinatorik markiert die Dominanz eines Sprachwissens, einer scheinbar simplen linguistischen Kompetenz, über das Weltwissen, das es erst möglich macht« (Ebd. S. 390 f.).

29 Michel Chaouli: Die »Verwandtschaftstafeln der Buchstaben« und das große Lalula der Romantik: Zur Produktion von Sinn und Unsinn in der Literatur, in: Bernhard J. Dotzler / Sigrid Weigel (Hg.): »fülle der combination«. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte, München 2005, S. 101–127, hier S. 115, S. 114–119. *Fibel* kümmere sich »nicht um die Bedeutung, auch nicht um die Buchstabierung der Wörter, die er benutzt, sondern lediglich um die Buchstaben selber, um das Alphabet« (Timothy J. Chamberlain: Alphabet und Erzählung in der »Clavis Fichtiana« und im »Leben Fibels«, in: JbJPG 24 (1989), S. 75–92, hier S. 85).

nach der Logik des Alphabets auftreten darf, zurückverwiesen an die Elemente, die kombiniert werden, an den Buchstaben, unter dem sie jeweils stehen. Es ist der eigentliche ›Sinn‹ der Fibel, dass aus den Worten, die auftreten dürfen, der Buchstabe ausgefällt werde, der gelernt werden solle: Das »A« ist es, das durch »Affe« wie »Adam« und »Apfel« bezeichnet wird.³⁰

So ist das *Leben Fibels* auf die Methoden der Alphabetisierung im 18. Jahrhundert bezogen, indem es sich zur durch diese verstellten Schriftlichkeit in Bezug setzt. Die *Bienrodische Fibel*, die nicht nur dem *Leben Fibels* zugrunde liegt (dem es anhängt), hat teil an der Geschichte »des ersten Leseunterrichts«:³¹ Den bereits zitierten »Knittelvers vom possierlichen Affen« wählte der »sachkundige Schulinspektor« Johann Ferdinand Schlez, der, so Goebelbecker, der 1933 diese Geschichte schreibt, »konsequenteste Vertreter der Bedeutungslautmethode und erste Phonomimiker«, »zur [bereits üblich gewordenen] Verhöhnung der Buchstabiermethode«. ³² – Für diese steht der Hahn, der in der *Bienrodischen Fibel* nicht die Aufgabe hat, das H vorzustellen, sondern als der sogenannte »Abchahn« im »Wappenschild« der Fibel (S. 502, 375) auftritt und noch die Träume Fibels heimsucht:

»[Fibel hatte] das Hahnen-Deutsch in Menschen-Deutsch zu übersetzen, bis er endlich herausbrachte, es klinge ha, ha. Es sollte damit weniger – sah er schon im Schläfe ein – der Name des Hahns ausgesprochen (das n fehlte), noch weniger ein Lachen oder gar jener Verwunderungs-Ausbruch [...] angedeutet werden, sondern als bloßes ha des Alphabets, welches h freilich der Hahn ebensogut he betiteln konnte, wie b be, oder hu, wie q ku, oder hau, wie v vau, oder ih, wie x ix.« (S. 426)

Es macht die als veraltet bereits abgetane »Buchstabiermethode« aus, dass sie durch die Nennung des Buchstaben bei seinem *Namen*, durch ein Wort, an den Buch-

³⁰ »Über jedem einzelnen Reim stehen dessen zwei Wortrepräsentanten nebst dem betreffenden Groß- und Kleinbuchstaben./ So über dem A-Reim:/ ›A a Affe. A a Apfel‹/« – beschreibt Goebelbecker die *Bienrodische Fibel* (ders.: Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts (wie Anm. 11), S. 219).

³¹ »Als Urheber wird gewöhnlich Rektor Klamer Heinrich Bienrod in Wernigerode, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts genannt. Mit Unrecht, und der glänzend gebaute, gemüts- und phantasiereiche Dichter=Pädagog Jean Paul Friedrich Richter (1763–1825), der Sohn eines Lehrers, der später Pfarrer wurde, sucht dies in seiner barocken Erzählung ›Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel. Von Jean Paul‹ (1812) humoristisch zu beweisen.« (Ebd. S. 219).

³² Beginnt Jean Paul mit einem fiktiven Buchfund, so liest sich Goebelbecker zu diesem »Buch der kleinen Anfänger des vorigen Jahrhunderts«, das wie »kein zweites« ihn »so sehr überrascht, [...] so innig gebannt [habe], wie die köstliche ›Bilder-Fibel‹ von Schlez« ihrerseits als Auf-Fund: »Abseits der breiten Heerstraße entdeckte ich sie durch Zufall Mitte Mai des Jahres 1932. Nie hatte ich zuvor sie gesehen, nirgends ein Lob über sie gelesen« (Ebd. S. 218; zu Schlez S. 208–219).

staben als solche festhält.³³ Dagegen will das um 1800 dominierende Lesekonzept mit dem *Lautieren* nicht nur auf die Übersetzung der un-sinnigen Elemente, der Buchstaben in den Lautwert hinaus, sondern auf deren ›natürliche‹ Auflösung in die sinnvolle Silbe, damit überhaupt auf die Überführung in den Sinn.³⁴ Wenn das von der Fibel angewiesene Lernen die »selbst=lau=ten=den Buch=sta=ben« und die »stum=men Buch=sta=ben« zu sprechbaren Silben zusammenfasst, dann zu den unsinnigen Kombinationen der Lesetabelle: »Ba, be, bi, bo, bu« usw. (S. 549f.) – nach der Technik »uralter Kombinationsspiele«, die (wie Friedrich Kittler pointiert) ›Unsinn auswirft; daher lautete die neue Vorschrift: »Zum Syllabiren wähle man nicht das Gedankenlose ab, eb, ib [...] sondern einsilbige Wörter, mit denen sich ein Begriff verbinden läßt: Bad, Brett, Hof, Teig [...]«. Es geht also um Beseitigung des Gedankenlosen, das im Materiellen und Kombinatorischen aller Schrift stets möglich und drohend ist.«³⁵ Fibels Fibel kennzeichnet nun nicht nur die Buchstabiermethode, die ihn » – mit dem Gefolge seiner unzähligen Abschützen hinter sich – ins Ab – Eb – Ib – «, ins ›Gedankenlose‹ führte (S. 430); die Einschätzung, es sei »kein Wunder daher, daß ein solcher Mann und Buchstabierer späterhin so bittere Feinde fand« (Ebd.), trägt ihm vielmehr der *typographische* Einsatz der »Teilungs-Striche« ein. Fibel »tut auf dem Papier keinen Schritt, ohne von einer Silbe zur andern auf zwei übereinanderliegenden Teilungs-Strichen wie auf einer Brücke überzugehen; aber auf die Weise eben schloß er sich an das lange Narren- und Weisen-Seil der Erfinder an, nämlich als der Erfinder der – Gedankenstriche« (Ebd.). Mit dieser Fehl-Historie des Gedankenstrichs akzentuiert Jean Paul die Typo-Graphie der Zerlegbarkeit der Worte. Diese wird durch die »– Gedankenstriche«, die Jean Paul (anderswo) als Brücke und Aufhalt der Trennung, Aus-Streichung und Operator usw. kennzeichnete, im (bezug auf den)

³³ Zur Funktion der Buchstabennamen für die historisch an die Erfindung der Buchdruckerkunst gebundene Buchstabiermethode vgl. Goebelbecker: Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts (wie Anm. 11), S. 17ff., 209ff., 218. Jean Paul unterstreicht das für die Fibel, die man »das Abecedeeefgehaikaelemenopequeresestheteuvauweixypsilonzet-Buch nennen« könne (S. 427). H. Stephani gibt die Buchstabiermethode als »Auswendiglernen von bloßen Wörtern, den Buchstabennamen« »der Lächerlichkeit preis« (Kittler: Aufschreibesysteme (wie Anm. 10), S. 37f.).

³⁴ Zur Etablierung der »Lautirmethode« gegen die »Buchstabiermethode« vgl. Goebelbecker: Entwicklungsgeschichte des ersten Leseunterrichts (wie Anm. 11), S. 17ff., vgl. 44, 63; Für die »Lautirmethode« (Ebd. S. 18f., 30f., 34f., 39) nach Basedow, Pestalozzi (Ebd. S. 35f., 40–58, 67–71, 76ff.) insb. Stephani (Ebd. S. 169–175; zum »Lesenlernen um 1800« vgl. Kittler: Aufschreibesysteme (wie Anm. 10), S. 33–58; zum Lautieren ebd. S. 37–41, 54f., 59ff., 89f.).

³⁵ Kittler: Aufschreibesysteme (wie Anm. 10), S. 52, vgl. 38; vgl. Stephanis Silbenliste, die übend im Ma-Ma »mündet« und den bruchlosen natürlichen Übergang zwischen Lauten und Sinn, der die Kulturation um 1800 zu sein hat, vorstellt (Ebd. S. 56–60).

Raum des schwarz auf weiß der Schriftlichkeit ausgeführt.³⁶ Anhand der Gedankenstriche, die wie (oder als) Auslassungszeichen³⁷ eine genuin schriftliche Funktion im Verhältnis zur buchstäblichen Schrift haben, wird eine Meta-Poetik vorgetragen, die die Schrift als Kombinationen von Lettern und Lücken, ihrer Fügung und Trennung nicht überspringt.

Wenn Fibel im *Leben Fibels* ein »angehender Schriftsteller« und »Autor« heißen darf (S. 427), so ist er doch mit seiner Anhänglichkeit ans Schreiben als solches,³⁸ an die sinnleere Buchstäblichkeit, den Atomismus der Kombinationen (wie derer des Witzes)³⁹ keineswegs Dichter im Sinne des »Aufschreibesystems 1800«,⁴⁰ deren »Werke« die Transparenz des Mediums behaupten, und die sinnlose Buchstäblichkeit schon immer vergessen gemacht haben. Fibels »Werk« verhaftet das Lesen an die Schrift.

Fibel »konnte ebensolcher Buchstaben über der Linie nicht satt werden, welche in der festen Ordnung in Reih und Glied, nämlich alphabetisch dastand«; »unter der Linie schrieb er nur die angewandte Buchstaben-Mathesis, oben die reine« – d.i. die Matrix seiner Produktion (S. 429). Wo Fibel die Buchstaben in einer Ordnung sieht, ist diese keine vom Sinn (in Worten und in Sätzen) regierte, sondern die »alphabetische« (wie ein Alphabet-Akrostichon oder »Psalmus abcdarius«, S. 393),⁴¹ die »noch nicht in einzelne Wörter versprengt und verrückt« sei (S. 429).

³⁶ Vgl. Jean Paul: Über die Schriftstellerei, in: SW, II.1, S. 424; zu Gedankenstrichen und denen Jean Pauls, vgl. Bettine Menke: – Gedankenstriche –, in: Bernhard Metz/Sabine Zubarik (Hg.): Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten, Berlin 2008, S. 161–190.

³⁷ Bernhard Siegert: [...] Auslassungspunkte, Leipzig 2003, S. 24.

³⁸ »Unermüdlich reihet der Text auf, wogegen die bürgerlichen Reformer polemisierten«, vor allem die »Verliebtheit« ins »daß des bloßen Schreibens« (Rüdiger Campe: Schreibstunden in Jean Pauls Idyllen, in: Fugen, Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik 1 (1980), S. 132–170, hier S. 134; vgl. Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls Leben Fibels, in: Martin Stingelin u.a. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 156–174, hier S. 162–166).

³⁹ »– seine Systeme gehen in Kommata hinein – er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung« (Jean Paul: Vorschule der Ästhetik (wie Anm. 17), S. 201).

⁴⁰ Demzufolge trat »anstelle der Bibel die Dichtung: von der Fibel bis zum Nationalbuch« (Kittler: Aufschreibesysteme (wie Anm. 10), S. 25 f.). Fürs Aufschreibesystem 1800 ist der Übergang vom asemantischen Element der Buchstabenschrift in den Laut entscheidend, der als unmittelbar sinnerfüllt imaginiert wird: durch die phantasmatische Rückbindung an Mütter-Münder. Das ist das Paradigma der Schrift-Vergessenheit des »hermeneutische[n] Lesen[s]« (Ebd. S. 115 ff.). Keineswegs werden *diesem* zufolge »bei Jean Paul aus ABC-Schützen nicht nur Enzyklopädisten, sondern aus Enzyklopädisten auch Dichter«, so aber Kilcher: mathesis und poesis (wie Anm. 6), S. 281.

⁴¹ Z.B. der 119. Psalm, dessen 22 Strophen mit den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets beginnen, vgl. Komm. I.6, S. 1271. »Der Abecedarius ist ein Akrostichon, das kein

Jede sinntragende Einheit und insofern jeder Sinn tritt demnach als deren Effekt in die Perspektive der ›Versprengung‹ und ›Verrückung‹ der »reinen Mathesis«, der buchstäblichen Zerstückelung⁴² und der »Bewegung« der Versetzung, durch die die »Buchstaben-Mathesis« re-kombinierend generativ wird: Was er »setzete«, und seien es »die geistlichsten Sachen«, das setzte er »zum Buchstabieren in Bewegung« (S. 431). – Das wird hier als das ›barocke‹ Gesetz des Hervorbringens, und zwar keineswegs nur der *Fibel*, anhand derer Jean Paul es erkundet, kenntlich. Was derart hervorgebracht wird, wird (und zwar ›alles‹) sich an dieses wieder verloren haben. Ausgewiesen hat Jean Paul dies als das Prinzip des Witzes, »– das *Anagramm* der Natur«; er »will nichts als sich und *spielt ums Spiel* – [...] er ist atomistisch, ohne wahre Verbindung«. ⁴³ Jean Paul, der nach des Witzes Prinzip der Zusammensetzung, das (wie *Fibel*) ein »Vielwissen« in Anspruch nimmt, ⁴⁴ selbst heterogene »enzyklopädische Werke« entwirft, die *alles* enthalten: ein »Wappen- oder ein Insektenwerk« wie »Idiotikon«, das auch »Lexikon homericum oder [...] ein Bündel Inaugural-Disputationen« oder der »allezeit fertige Kontorist« sein mag, ⁴⁵ hält diesem doch die Poesie entgegen, die beseele und daher »an Einheit ihrer Bilder gebunden« sei, »weil sie leben sollen«. ⁴⁶

Wort, keinen Satz, sondern das Alphabet ergibt; vielleicht ist er die ursprünglichste Form des Akrostichons.« (Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Bd.2, Berlin 1963, S. 82 (hier u.a. die *Fibel*, als exemplum der ABC-Verse eben die *Bienrodische Fibel*); *ABC-Dichtung*, ebd. S. 83–90).

⁴² Vgl. Der Schreckliche Sprachkrieg. *Horrendum bellum Grammaticale* von Justus Georg Schottelius (1673), hrsg. v. Friedrich Kittler/Stefan Rieger, Leipzig 1991, S. 184, 189.

⁴³ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 17), S. 201; vgl. S. 47. Auf die ›Natur‹, deren Anagramm er gebe, kann dann nur insofern ›zurückgeschlossen‹ werden (vgl. Schmitz-Emans: *Der verlorene Urtext* (wie Anm. 8), S. 207), als jede Zusammensetzung an die Zerlegung und Rekombinierbarkeit preisgegeben ist.

⁴⁴ Ein »gewisses Vielwissen« muss und darf der Witz zumuten (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 17), S. 205).

⁴⁵ So Jean Paul über seinen *Hesperus* in: SW, I.2, S. 22; vgl. auch die »Pestitzer Realblätter«, im »Komischen Anhang« des *Titan* 1800–1803, in: SW, I.3, S. 837; dessen Vorbild war das *Endopädische Journal* (1774). Jean Paul wird als »unsystematischer Enzyklopädist [gekennzeichnet], sein Schreiben als eine hochgradig willkürliche Datenverarbeitung [verworfen], bei der übermäßig viel gelesen wird, damit dann dieses Gelesene zu ebenso übermäßig zahlreichen und dicken Büchern verarbeitet werden kann«, »der schlicht ›alles‹ las, was ihm in die Hände, und alles« schrieb, was ihm in den Sinn kam« (Andreas Kilcher: *Enzyklopädische Schreibweisen bei Jean Paul*, in: Bernd/Kammer/Wiethölter: *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web* (wie Anm. 12), S. 129–147, hier S. 130, 146; vgl. ders.: *mathesis und poesis* (wie Anm. 6), S. 136 ff., 144 ff.; Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. *Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, hrsg. v. Peter Sprengel, München 1980, S. 166, 172).

⁴⁶ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 17), S. 186, vgl. S. 201; das ist die Ambiguität der Jean Paulschen Konzepte, vgl. Menke: *Ein-Fälle aus Exzerpten* (wie Anm. 23), S. 301–304).

2. Materialität und Kontingenz

Ist Jean Pauls *Leben Fibels* derart zum einen Erkundung der buchstäblichen Produktion in einer gleichsam experimentellen Anordnung, deren Prä- und Paratext wie Matrix die Fibel ist, so stellt es zum andern im »Vor-Kapitel«⁴⁷ die fiktive Szene der Auto-Graphie seiner schreibenden Praxis vor. Das Unternehmen des Autors, der sich derart als fiktiver Herausgeber, Ausschreiber und Kompilator modelliert, wird im »Vor-Kapitel«, das die »Vorgeschichte« der Hervorbringung des uns als *Leben Fibels* vorliegenden Buches erzählt, als gelehrtes und historisches Unternehmen, als eine Suche nach »historischen Quellen« entworfen, um den »wahren« Urheber der Fibel aufzuspüren (S. 369–376). Sie beginnt mit der Fiktion von einem erstaunlichen *Fund* auf der »verbotne[n] Bücher-Versteigerung« eines »getauften Juden«, die »anfangs aus 135 Bänden jeden Formats und jeder Wissenschaft, aber sämtlich (zufolge des Titelblattes) von einem Verfasser namens Fibel geschrieben«, bestand. Es handelt sich um eine metapoetische Fiktion, die mit *Ficciones* von Jorge Luis Borges,⁴⁸ Fiktionen der und aus den Bibliotheken, durchaus mitzuhalten vermag: »Vierzigjährige Literatoren wie ich können nicht genug darüber erstaunen über ihre sämtliche Unkenntnis eines solchen vielbändigen Verfassers. Fast aus Zorn erstand ich, was abends noch zu haben war, was aber bloß folgendes betrug [...]« (S. 373); aufgelistet werden zehn »fibelsche Schriften«, von denen der Kommentar zu sagen weiß, dass sie alle *tatsächlich*, und zwar anonym, erschienen seien.⁴⁹ Exploriert das *Leben Fibels* anhand der *Fibel* die Matrix und das Prinzip letteraler Produktivität, der Rekombinationen im Zeichen der Zerlegung,

⁴⁷ Von dem man nicht weiß, »ob man [ihn] dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn [...] zu *präsentieren*« (Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M. 2001, S. 9 ff.; für die möglichen Funktionen vgl. »Vorgeschichte«, S. 159 f.; »Warum zu lesen sei«, S. 192 f.; »Wie zu lesen sei«, S. 202 f., »Entstehung«, S. 203 f., »Fiktionsverträge«, S. 209 f.). Das *Leben Fibels* ist derart in vielfacher Hinsicht Verhandlung seiner Rand-Bedingungen; vgl. Till Dembeck: Texte rahmen, Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin 2007, u. a. S. 313 ff., der Grenz(en) von *ergon* und *parergon* und Aus-Spielung von beider Relationen.

⁴⁸ Wie etwa J. L. Borges *Pierre Menard, autor del Quijote* oder *La biblioteca de Babel* (beide in *Ficciones*).

⁴⁹ Zu den Kontrafakturen und intertextuellen Spuren vgl. Komm. I.6, S. 1270. Gerade im Parasitentum werden die Parameter von Autorschaft bestimmt: durch den Platz im Druckwerk, den Namen auf dem Titelblatt vor dem »Werk«; vgl. Pross: Falschnamenmünzer (wie Anm. 2), S. 86–109; Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene (wie Anm. 38), S. 169–174. Wir haben es zu tun mit der Erkundung der Konstituentien und Randbedingungen von Autorschaft, Literaturzeitschriften, Rezensionsorgane (S. 502), Messen und Messkataloge (S. 500), Titelblätter, die Zitierbarkeit, die auf diese angewiesen ist (S. 388).

so stellt das »Vor-Kapitel« das Produzieren aus der Vorgängigkeit von Exzerpten, ausgezogenen Teilstücken, die zusammengetragen, kompiliert, zusammengebastelt werden, vor.

Jean Paul Fr. Richter, der das »Vor-Kapitel« signiert (S. 377),⁵⁰ wird als Herausgeber von Vor-Gefundenem modelliert: der Spuren des Lebens Fibels, des »wahren Verfassers« der sog. *Bienrodischen Fibel*, die in den »Trümmer[n ...] von historischen Quellen«, den Über-Resten der aufgefundenen 40-bändigen Lebensbeschreibung,⁵¹ zuerst unter Resten: »Bücherschalen«, die einem anderen Gebrauch zugeführt werden sollen, aufgefunden worden seien:

»– und da fand ich nicht nur im ersten Bande noch anderthalb Ruinen Blätter, sondern unter diesen zum höchsten Erstaunen folgendes Titelblatt: ›Curieuse und sonderbare Lebens-Historie des berühmten Herrn Gotthelf Fibel, Verfassern des neuen Markgraffluster, Fränkischen, Voigtländischen und Kur-Sächsischen Abc-Buchs, mit sonderbarem Fleiße zusammengetragen und ans Licht gestellt von Joachim Pelz, der heil. Gottesgelahrtheit Beflissenen. Erster Tomus, so desselbigen Fata im Mutterleibe enthält. [...] Seid außer euch, ihr sämtlichen Literatoren dieser Zeit! – Und noch ganze 39 Bände waren da, welche den Teil seines Lebens *nach* der Geburt berührten, und in welchen oft über zwei bis dritthalb Bogen stehen geblieben.« (S. 374)

Die Schreibtätigkeit beginnt, indem das Extrahieren oder Exzerpieren wörtlich genommen wird, damit, die vorgefundenen »noch anderthalb Ruinen Blätter« dieser Lebens-Historie und dann »alles Gedruckte aus den Werken«, »in welchen oft über zwei bis dritthalb Bogen stehen geblieben« waren, »auszuziehen, nämlich auszureißen« (S. 374f.). Die Zerlegung der Bücher erfolgt nicht um des Ausgezogenen, sondern der verbleibenden leeren (Buch-)Schalen willen, die der Buchhändler weiterverkaufen will, wie sie nicht um des Textes, sondern des Papiers willen, das ausgerissen und verwendend zerstreut wurde, vorgenommen wurde:

»Die Marodeurs hatten die Lebensbeschreibung, diese herrliche historische Quelle für uns alle, zerschnitten und aus dem Fenster fliegen lassen und die besten Notizen sonst schlecht gebraucht. Aber zum Glücke für uns alle lasen [...] die guten Heiligenguter alle übriggebliebenen Quellen auf und verschnitten sie zu Papierfenstern, Feldscheuen und

⁵⁰ Der Kommentar weiß: »Datum und Unterschrift sind versehentlich stehengeblieben, da das Kapitel ursprünglich als Vorrede gedacht war« (I.6, S. 1270).

⁵¹ Der Topos des *manuscrit trouvé*, für den Cervantes *Don Quijote*, die Vorlage für Borges *Pierre Menard*, wie Potockis *Le manuscrit trouvé à Saragossa* (*Die Handschrift von Saragossa*), das berühmte Beispiel stellt, der konventionell fiktive Herausgeber einsetzt und Autoren als bloße Transkripteure einer Vor-Schrift modelliert, macht *Leben Fibels* zu einem Exemplar der Gattung »Philologenroman« (vgl. Andréas Pfersmann: *La secte de Autonotistes. Idées sur le roman annoté*, in: *Études Romanesques* 5 (1998), S. 75–86).

zu allem. – Daraus war immer etwas zu machen – wenigstens *ein* Buch aus den Vierzigern.« (S. 374 f.)

In der (wörtlich-genommenen) Schnitzeljagd wird der fiktive Herausgeber dem nachgehen; ins »Geburtsdorf[...] Fibels« wird der, der zum »fibelschen Lebensbeschreiber« zweiter Ordnung werden will, reisen, »mich da ein wenig anzusetzen, um wenigstens noch so viele aufzutreiben, als etwa nötig wären, um aus allen biographischen Papierschnitzeln geschickt« ein ›Werk‹ »zusammenzuleimen« (S. 375).

Die metapoetische Fiktion gibt die fiktive Szene einer multiplen Autor- und Beiträgerschaft, die als das Prinzip gelehrten Schrifttums von gelehrten Zeitschriften (u.a. die *Allgemeine deutsche Bibliothek*) wie wissenschaftlicher Akademien kenntlich gemacht ist (S. 371, 388 f.). Diese Produktionsgemeinschaft des *Leben Fibels* umfasst, neben dem Autor, der als Herausgeber, Aus- und Aufschreiber auf den Spuren des Fibel fingiert ist, und seinem (lausigen) Vorgänger, dem Verfasser der (fast) verlorenen Bücher, diejenigen, die sich als die wörtlicher Aus-Ziehenden betätigten, die Auf-Leser, Verschneidenden und Verwendenden, und die (Her-)Beiträgenden, die Zuträger des ab- und zusammenschreibenden Herausgebers:

»So wäre denn nun wieder durch Gesamt-Wirkung vieler das entstanden, was man ein Werk nennt, eine Lebensbeschreibung durch Jungen, zwei Beschreiber [sic] und der Vorgänger Pelz] und den Helden selber. Ja vielleicht stell ich im kleinen persönlich eine große Académie des inscriptions vor – weil die Jungen deren korrespondierende Mitglieder sind und ich zeitiger Präsident und beständiger Sekretär oder Erzschreihalter –; oder ich bin, will ich jenes nicht, doch jene Gesellschaft in Edimburg persönlich, welche Ossians Überbleibsel sammelt und prüft./ Das folgende Buch ist dennoch der treue Auszug aus den 40 bruchstücklichen Bänden des Christen-Judas und meiner Jünger, und das Dorf Heiligengut hebt sich zu einer biographischen Schneiderhöhle voll zugeworfener Papier-Abschnitzel.« (S. 376)

Und so sehr dies Fiktion ist, so ist doch die hier fiktiv verwörtlichend ausgeführte und derart ausgestellte Produktivität aus Exzerpten mehr und anderes als diese, nämlich die Schreib-Technik der Jean Paulschen Texte.⁵² Ausgesetzt wird Autorschaft – in der metapoetischen Phantasie dieser verwörtlichenden Ausführung einer Produktion aus Exzerpten – an Kontingenz.

Die Beiträgerschaft »namentlich« der »Schwein- Schaf- und Gäns-Hirten«, »welche zu Kompilatoren der im Dorfe zerstreueten Quellen tüchtig waren« (S. 376), entspricht mit deren kontingenter Ausstreuung der der *ver-wendeten* Papiere, die verschlagen wurden an die heterogensten Orte und Aborte. Was die »Knaben-

⁵² Vgl. Menke: Ein-Fälle aus *Exzerpten* (wie Anm. 23), S. 293–300; mit der grundlegenden Literatur zu Jean Pauls Technik der Datenverarbeitung.

Knappschaft täglich einbrachte«: die »guten (Heiligenguter) Papiere«, »Kaffee-Düten, Heringspapiere[...] und ander[e]«,⁵³ »Fidibus, [...] Stuhlkappen, Papier-Drachen und andere *fliegende* Blätter fiblischen Lebens (und mancher Wisch ist oft ein Kapitel stark)«, machen einerseits den Autor der »Vorgeschichte« des Schreibens »vermögend, gegenwärtiges Leben oder Buch anzufangen« (S. 376); »[d]araus war immer etwas zu machen – wenigstens *ein* Buch«. Wenn aber derart aus Resten ein Text zusammengebastelt, aneinandergeleimt wird – wie ein »Papierdrachen«, als den die zutragenden Jungen die »Geburt« des »sächsischen oder bienrodischen ABCbuchs« dem Herausgeber »an mein Fenster steigen ließ[en]«,⁵⁴ – dann hält sich andererseits der Text nicht wieder als *ein* »Werk« in »den Grenzen des Buches«. ⁵⁵ Denn der Text delegiert sich in diesem fiktiven Produktionsszenario im Parergon zum Werk an die Heterogenität seiner Herkünfte, an die Kontingenzen des Verbleibs der Überreste und die des Zu-Trags durch »meine[...] nackte[...] Pennypost« (Ebd.). Die Angewiesenheit des Textes auf das, was er nicht selbst ist und sich nicht verstehend integriert, worüber kein Autor verfügt, stellt der Erzähler vor, indem er das, »was man ein Werk nennt«, als exzerpierende Ab- und Zusammenschrift von wörtlich ausgezogenen, verstreuten, anderen Nutzungen zugeführten und aus der Verstreuung beigetragenen Überresten ausgibt. Jean Pauls *Leben Fibels* macht den Witz seiner Herkunft aus dem, worüber ein Autor nicht verfügt, explizit: aus »Exzerpten«, Auszügen, die als Abfälle und Überbleibsel vorgestellt sind. Diese geben zum einen noch die Reste eines vermeintlich »ursprünglichen Werks« und damit eines »Lebens« zu lesen, und sie lassen *als Reste* zum andern auch in ihrer Kombination zu einem Text noch mitlesen, wohin es sie verschlug und woher sie zugetragen wurden. Die Kapitelüberschriften binden den Text, der abgeschrieben von einem »Rest« (erneut) zum Teil des Werks würde, an die Orte zurück, an die es ihn verschlug, aus denen er zusammen- und herbeigetragen wurde. Was als papierenes »Haubenmuster« aus der »biographischen Schneiderhöhle voll zugeworfe-

53 Das 5. Kapitel, das nach der Herkunft der Vorlage »Heringspapiere« heißt, erzählt Fibels »Studien« in Papiertüten des Gewürzhändlers (S. 388 ff.); ebenso liest auch der (fiktive) Aufschreiber die Geschichte des Lebens Fibels aus jenen papierenen Überresten, die sich u.a. bei den »Kaufleute[n finden,] [...] Ausschnittändler mit *Büchern*, auch mit Handschriften; ihr Gewölbe ist das Invaliden-Hospital abgedruckter Bücher und der Magnetbruch von anziehenden Papieren.« (S. 371 f.) So schließt sich die Arbeit des fiktiven Verfassers an die Fibels an, wie die Jean Pauls an diesen.

54 Den Papierdrachen legt der Verfasser selbst als Allegorie aus: »so heben wir Autoren auf Papier uns sämtlich hoch genug.« (S. 425; vgl. auch den »Luftballon«, S. 375); zur Metapher vgl. Helmut Pfotenhauer: Das Leben schreiben – das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit, in: JbJPG 35/36 (2001), S. 46–59, hier S. 52.

55 Vgl. Armin Schäfer: Jean Pauls monströses Schreiben, in: JbJPG 37 (2002), S. 216–235, hier S. 220.

ner Papierabschnitzel« (Ebd.),⁵⁶ beigebracht wurde, lässt vom Ehestand der Mutter lesen (S. 381), und das »Leibchenmuster« enthält winterliche: mütterlich-wärmende Szenen (S. 384). So sehr die Herkünfte, die Ver-Wendungs-, Missbrauchs- wie Zufluchts-Stätten, Speicherorte und Reste-»Höllen« der »ausgezogenen« Überreste des zerlegt-entwendeten »verlorenen Textes« dem, was in den Papieren zu lesen war, kontingent äußerlich sind, so sehr schlägt der Zufall des Verbleibs der Überreste doch in das, was sie zu lesen geben, durch.

Der Text stellt sich in seiner Abhängigkeit von dem ihm Vorgängigen dadurch vor, dass seine Hervorbringung an die Kontingenz der Zuträgerschaft derjenigen delegiert ist, die ebenso wenig lesen können wie der beitragende Spitzhund der »Hundsposttage« im *Hesperus. Oder Hundposttage*. Von diesem Zutraug hängt ab, dass oder ob der Text und das erzählte Leben in ihm fortgehe oder, wo der Nachschub an Fragmenten und Überresten ausbleibt, aussetzen,⁵⁷ unvollendet bleiben oder als »Lebensbeschreibung der Lebensbeschreibung« in sich selbst kreisen muss.⁵⁸ Derart zeigt sich Jean Pauls *Leben Fibels* auf das ange- und zurückverwiesen, was nicht das »Werk« selbst ist und diesem nicht (verstehend) integriert werden kann, worüber kein Autor verfügt.

Das »Ende des Buches« begegnet hier nicht nur, mit Jacques Derrida, als »Anfang der Schrift«, sondern als der der Materialität, – nicht nur die der Lettern und ihrer Rekombinierbarkeit als bewegliche diskrete Elemente, sondern vielmehr auch die von deren sinn-fernen Träger, dem Papier selbst. Der Sinn ist mit seinem vermeintlich »bloßen Träger« dem ausgesetzt, was diesem in seiner Physis zustieß. Den »Zufall«, der das Buch als Objekt im Realen bestimmt, der »in der Überlieferungs-

⁵⁶ D. i. der »Kasten unter dem Tisch des Schneiders, in den die Tuchreste geworfen werden« (Komm. I.6, S. 1270).

⁵⁷ »Ich habe noch keine Antwort und auch noch kein zweites Kapitel: jetzo kommt es ganz auf den Spitzhund an, ob er der gelehrten Welt die Fortsetzung dieser Historie schenken will oder nicht.« (Jean Paul: *Hesperus*, in: SW I.1, S. 510) Es gibt vielfache, verschiedene Anordnungen Jean Pauls für diese Abhängigkeit von schriftlichem Material.

⁵⁸ Wo der Nachschub an Fragmenten und Überresten ausbleibt, bleibt das Leben Fibels unvollendet – oder dreht sich zirkulär in sich selbst zurück. Im 24. Kapitel holt die Erzählung sich selbst ein, es bleibt nichts, als »daß ich immer mehr den Lebensbeschreiber der Lebensbeschreiber mache« (S. 498f.). Diese Zirkularität ist so sehr rückwärts bestätigend wie selbst-dementierend; denn die Erzählung hindert sich derart fortgehend an der Erzählung des erzählten Lebens (Simon: Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls »Leben Fibels« (wie Anm. 2), S. 227). Diese Zirkularität wird im Erzählten gemildert wiederholt als jene Kreisbewegung, die der im Erzählten angetroffene fortlebende Fibel selbst als Leierkastendreher ausführt, und wo dieser sich der Bewegung der Drehorgel »und damit einem weiteren Durchlauf [des Lebens] überantwortet«, breche Jean Paul in Gestalt seines fiktiven Herausgebers und Erzählers »mit der prosaischsten aller Haltungen des Autor-Biographen gegenüber der Unendlichkeit der Schrift – einfach wegzugehen« ab (Ebd. S. 228).

geschichte« »herrscht«,⁵⁹ trägt die am Rande (vermeintlich rahmend) eingetragene Fiktion dieser Hervorbringung ein. Ist »die Verdrängung des Realen«, »eine fundamentale Operation unserer Schriftkultur«, »diejenige Operation, die allererst eine implizite Vollständigkeit von Texten herstellt, die die Hermeneutik immer schon voraussetzen muß«,⁶⁰ dann revidiert das *Leben Fibels* diese – und tut dies mit der erzählten Szene seiner Hervorbringung im Paratext (zum Buch) in der »unbestimmte[n] Zone« zwischen innen und außen.⁶¹ Der Zufall, der die Texte vor und jenseits ihrer Lesbarkeit in ihrer Materialität zuträgt und dem diese in ihrer Materialität ausgesetzt bleiben, wird hier als Kontingenz dessen, was sich zuträgt, modelliert. Wo das, was dem Papier, als vermeintlichem Träger in seiner Physis zustieß, den Sinn, das ›erzählte Leben‹ kontaminiert haben wird, ist dieser mit seinem Träger dem ausgesetzt, was das physische Material ausmacht: verwendet zu werden, zu zergehen, der Zeit, dem Verfall und dem Zufall preisgegeben zu sein.

⁵⁹ Martin Stingelin: »Dämmerpunkte« der Überlieferung – Autor, Text und Kontingenz, in: MLN 117 (2002), S. 650–660, hier S. 651; dgg. Schmitz-Emans: »Fibels Geschichte« sei die »eines [...] Kampfes der Schreibenden gegen den Zufall« (dies.: Das Leben Fibels als Transzendentalroman (wie Anm. 8), S. 166).

⁶⁰ Siegert: [...] Auslassungspunkte (wie Anm. 37), S. 24.

⁶¹ Genette: Paratexte (wie Anm. 47) S. 9 ff.

Menschliche Gestalt

Georges Bataille

VERMUTLICH AUS MANGEL an ausreichenden Hinweisen müssen wir uns darauf beschränken, eine einzige Epoche anzuführen, in der die menschliche Form aufs Ganze betrachtet als trottelhafte Verhöhnung all dessen hervorgetreten ist, was der Mensch an Großem und Gewaltigem ersinnen konnte. Mag er heute auch in ganz anderer Hinsicht ein schallendes, ebenso einfältiges wie schneidendes Gelächter hervorrufen, so ist der bloße Anblick jener (mittels der Photographie), die uns unmittelbar in der Bevölkerung dieses Landstriches vorangegangen sind, darum nicht weniger abscheulich. Einmal den traurigen Schlafzimmern entsprungen (wir sprechen über sie wie über den Mutterschoß), in denen alles von jenen eitlen Phantomen arrangiert wurde, den Geruch des ranzigen Staubs nicht ausgekommen, ist, so scheint es, unsere meiste Zeit darüber verstrichen, auch noch die kleinste Spur dieser beschämenden Abstammung auszulöschen. Aber so wie an-



Abb. 1: Hochzeit. Seine-et-Marne, um 1905.



Abb. 2 u. 3: Mademoiselle de Rigny; Mademoiselle Cécile Sorel.

dernorts die Seelen der Toten jene verfolgen, die auf dem Land vereinzelt leben und dabei das erbärmliche Aussehen eines halb verwesenen Kadavers annehmen (wenn sie auf den kannibalischen Inseln Polynesiens die Lebenden aufsuchen, dann um zu essen), so tauchen hierzulande, wenn ein unglücklicher junger Mann der seelischen Einsamkeit ausgeliefert ist, angelegentlich jeder außergewöhnlichen Begeisterung die Bilder jener auf, die ihm in der ermüdendsten Absurdität vorausgegangen sind und stellen den Makel ihrer Senilität den bezauberndsten Visionen entgegen, wobei sie die reinsten Lichtstreife des Himmels für was weiß ich für komische schwarze Messen in Dienst nehmen (bei denen Satan der Schutzmann aus einer Operette wäre und das Geheul der Besessenen eine Abfolge von Entrechats).

In diesem gespenstischen Handgemenge, das deprimierend ist wie kein anderes, steht jedes Gefühl, jedes Begehren in etwas trügerischer Erscheinung auf dem Prüfstand und es kommt nicht in Frage, hier eine Vereinfachung in Betracht zu ziehen. Die Tatsache selbst, dass man von Erscheinungen heimgesucht wird, die so wenig scheu oder grimmig sind, verleiht dem Schrecken und den Wutanfällen den Wert des Lächerlichen. Daher haben die verschiedenen Personen, die nach einem Ausweg gesucht haben, ihre Schwierigkeiten stets nur mehr oder weniger verschoben. Und wirklich kann eine Entscheidung auf diesem Terrain jenen nicht



Abb. 4 u. 5: Mademoiselle Langoix, vom Eldorado; Mademoiselle Boroni in »Le voyage dans la lune«.

zusagen, die ein Gespür für gewisse Integritäten haben¹ – die starrsinnig an eine Ordnung der Dinge denken, welche nicht vollständig solidarisch mit *allem* wäre, was bereits stattgefunden hat, die vulgärsten Absurditäten inbegriffen.

Geben wir hingegen zu, dass unsere äußerste Unruhe zum Beispiel in jenem Zustand des menschlichen Geistes *gegeben* wäre, den diese oder jene vor rund fünfundzwanzig Jahren fotografierte Hochzeitsfeier in der Provinz darstellt, so stellen wir uns außerhalb der etablierten Regeln insofern, als dies eine wirkliche Negation der Existenz der *menschlichen Natur* impliziert. Der Glauben an die Existenz dieser Natur setzt in der Tat die Beständigkeit gewisser hervorragender Eigenschaften und, allgemein, einer Seinsweise voraus, mit der verglichen die auf dieser Fotografie dargestellte Gruppe monströs ist, ohne dabei dement zu sein. Würde es sich um einen irgendwie gearteten pathologischen Verfall handeln, das heißt um einen Unfall, den [in seiner Bedeutung] einzuschränken und den auf

¹ Anm. d. Übers.: Bataille schreibt hier *intégrités*, was in seiner semantischen Weite, die er voll ausschöpft, im Deutschen nicht wiedergegeben werden kann: Makellosigkeit, Unversehrtheit, aber auch Integrität und Gesamtheit. All dies verbindet sich für Bataille in der von ihm bekämpften Idealvorstellung der überzeitlichen menschlichen Gestalt.

irgendetwas zurückzuführen möglich und nötig wäre, bliebe das Prinzip des Menschen geschont. Aber wenn wir, gemäß unserer Aussage, diese Gruppe als das Prinzip selbst unserer zivilisiertesten und gewaltigsten geistigen Aktivität betrachten und, wenn man so will, das Hochzeitspaar, unter anderen, als Vater und Mutter einer wilden und apokalyptischen Revolte, würde eine Aneinanderreihung von Monstern, die sich, untereinander inkompatibel, fortpflanzten, die angebliche Kontinuität *unserer* Natur ersetzen.

Es bleibt übrigens zwecklos, die Tragweite dieser seltsamen Unzulänglichkeit der Realität zu überzeichnen; denn sie ist nicht unerwarteter als jede andere, denn dem Umgebenden einen *Wirklichkeits*charakter zuzusprechen, ist nie mehr gewesen als eines der Zeichen jener vulgären intellektuellen Gefräßigkeit, welcher wir sowohl den Thomismus als auch die gegenwärtige Wissenschaft verdanken. Es besteht Anlass, den Sinn dieser Negation einzuschränken, die besonders das zweifache Fehlen einer Beziehung ausdrückt, wobei das Missverhältnis [*disproportion*],² das Fehlen eines gemeinsamen Maßes zwischen verschiedenen menschlichen Entitäten, in gewisser Weise einer der Aspekte des allgemeinen Missverhältnisses zwischen dem Menschen und der Natur ist. Letzteres Missverhältnis hat bereits, wenigstens in einem gewissen Maß, einen abstrakten Ausdruck erfahren. Es versteht sich, dass eine derart auf nichts zurückzuführende Präsenz wie jene des *Ich* in einem intelligiblen Universum keinen Platz hat, und umgekehrt hat dieses äußere Universum seinen Platz in einem *Ich* nur mithilfe von Metaphern. Doch sprechen wir einem konkreten Ausdruck dieses Fehlens der Beziehung größere Wichtigkeit zu: Betrachtet man nämlich eine Person, die wir rein zufällig aus den hier präsentierten Phantomen auswählen, bleibt ihre Erscheinung im Verlauf der ununterbrochenen Serien, welche in der Vorstellung des wissenschaftlichen Universums ihren Ausdruck finden, oder einfacher, an irgendeinem Punkt des Raums und der unendlichen Zeit des gesunden Menschenverstands, vollkommen schockierend für den Geist, ebenso schockierend wie jene des *Ich* im metaphysischen Ganzen, oder eher, um zur Ordnung des Konkreten zurückzukehren, wie jene einer Fliege auf der Nase eines Redners.

Man kann die konkreten Formen dieser Missverhältnisse nie genug betonen. Es ist zu einfach, die abstrakte Antinomie von Ich und Nicht-Ich zu reduzieren, und man hat sich die Hegelsche Dialektik ausdrücklich dafür ausgedacht, diese Operationen des Hinfortzauberns vorzunehmen. Es ist an der Zeit für die Feststellung, dass die himmelschreiendsten Revolten sich in jüngster Zeit oberflächlichen Sätzen ausgeliefert gesehen haben wie jenem, welcher das Fehlen der Beziehung für eine

² Anm. d. Übers.: Auch diese Überlegungen sind natürlich immer bezogen auf die idealen Proportionen der menschlichen Gestalt, wie sie in der abendländischen Tradition Gegenstand von Denken und Darstellung ist.



Abb. 6–8: Arlette Molier; Liane de Pougy; Réjane.

andere Form der Beziehung ausgibt.³ Dieses von Hegel entlehnte Paradox hatte zum Ziel, die Natur in die Ordnung des Rationalen hineinzuholen, indem jede widersprüchliche Erscheinung als logisch ableitbar ausgegeben wird, so dass, wenn man das Ganze zusammennimmt, für die Vernunft nichts Schockierendes mehr zu begreifen bliebe. Die Missverhältnisse wären lediglich der Ausdruck des logischen

³ Bereits 1921, als Tristan Tzara anerkannte, dass »die Abwesenheit des Systems immer noch ein System ist, aber das sympathischste«, konnte, obwohl dieses Zugeständnis an unbedeutende Einwände damals anscheinend ohne Auswirkungen geblieben war, die baldige Einführung des Hegelianismus ins Auge gefasst werden. Tatsächlich ist es leicht, den Schritt von diesem Bekenntnis hin zum Panlogismus Hegels zu vollziehen, denn er ist konform mit dem Prinzip der *Identität der Gegensätze*: Man könnte sogar annehmen, dass, nachdem diese erste Niederträchtigkeit gesichert [*acquis*] war, es kein Mittel mehr gab, dem Panlogismus und seinen grobschlächtigen Konsequenzen auszuweichen, d. h. den widerwärtigen Durst nach jeglicher makellosen Gesamtheit [*intégrité*], die blinde Heuchelei und schließlich das Bedürfnis jedwedem Bestimmten nützlich zu sein. Obwohl diese vulgären Neigungen, als sie einen Kompromiss mit einem diametral entgegengesetzten Willen eingegangen sind, auf ausgesprochen glückliche Weise die Rolle der heftigen Erregung jeder zugestandenen Schwierigkeit gespielt haben, besteht nunmehr kein Grund mehr, nicht auf die unnötige Niederträchtigkeit zurückzukommen, die von Tristan Tzara ausgedrückt wurde. Niemand wird nämlich jemals sehen, wie viel Systematisches die vorgefasste Meinung haben kann, sich wie ein Hohlkopf jedem System entgegenzustellen, es sei denn, es handelt sich um einen Kalauer und das Wort systematisch wäre im vulgären Sinn von Starrköpfigkeit aufzufassen. Aber zum Scherzen besteht kein Anlass und einmal zeugt der Kalauer im Grunde von trister Vergreisung. Man erkennt tatsächlich nicht den Unterschied zwischen der Demut – der geringsten Demut – vor dem SYSTEM – das heißt, kurz und gut, vor der Idee – und der Furcht vor Gott. Im übrigen scheint es so, als habe dieser jämmerliche Satz, wie sich's gehört, Tzara buchstäblich erdrosselt, der sich seitdem unter allen Umständen leblos gezeigt hat. – Dieser Satz wurde als Motto eines Buchs von Louis Aragon veröffentlicht, *Anicet* (Paris, 1921).



Abb. 9 u. 10: Mademoiselle Géraldine von den Folies-Bergère; Helène Petit in »L'Assommoir«.

Seins, das in seinem Werden durch den Widerspruch voranschreitet. In dieser Hinsicht muss man der zeitgenössischen Wissenschaft das Verdienst zugestehen, dass sie endgültig den ursprünglichen Zustand der Welt (und infolgedessen alle darauffolgenden Zustände, die dessen Konsequenz sind) als wesentlich unwahrscheinlich annimmt. Die Idee der Unwahrscheinlichkeit aber steht in unnachgiebigem und auf nichts zurückführbarem Gegensatz zu jener des logischen Widerspruchs. Es ist unmöglich, die Erscheinung der Fliege auf der Nase des Redners auf den angeblichen Widerspruch des *Ich* und des metaphysischen Ganzen zurückzuführen (für Hegel müsste diese willkürliche Erscheinung einfach auf die »Unvollkommenheiten der Natur« bezogen werden). Wenn wir dem *unwahrscheinlichen* Charakter des wissenschaftlichen Universums jedoch einen allgemeinen Wert beimessen, wird es möglich, zu einer Operation zu schreiten, die derjenigen Hegels konträr ist, und die Erscheinung des *Ich* auf diejenige der Fliege zurückzuführen.

Und selbst wenn man den willkürlichen Charakter dieser letzten Operation zugibt, die man für eine einfache logische Verhöhnung der umgekehrten Operation halten könnte, so bleibt es doch nichtsdestoweniger so, dass der Ausdruck, der am Ende des letzten Jahrhunderts dem menschlichen *Ich* gegeben worden ist, sich der hier formulierten Auffassung als in befremdlicher Weise adäquat erweist. Wahrscheinlich tritt diese verblüffende Bedeutung – in unseren Augen – subjektiv



Abb. 11 u. 12: Zulma Bouffard in: »Le voyage dans la lune«; Léonie Yahne (eine der Darstellerinnen von »Impressions d'Afrique« von Raymond Roussel, Théâtre Antoine, 1910).

in Erscheinung, aber es erscheint als hinreichend, zwischen der zeitgenössischen Interpretation und der unseren lediglich einen Unterschied an Klarheit einzuräumen. Denn auf eine allerdings wahrhaftig dunkle Weise haben die zu dieser Zeit *à l'euro péenne* lebenden menschlichen Wesen ein so wahnwitzig unwahrscheinliches Aussehen angenommen (es ist offensichtlich, dass die Transformation des körperlichen Aussehens nichts mit bewussten Entscheidungen zu tun hat). Diese Transformation hat deshalb nicht weniger an sich den Sinn, den wir heute klar und deutlich wahrnehmen. Und selbstverständlich steht allein der spezifische Charakter dieses längst vergangenen [*révolu*] menschlichen Aussehens hier zur Debatte. Es wäre noch heute möglich, manchen Personen, die man trifft, eine identische Bedeutung zu geben, aber in diesem Fall würde es sich um Tatsachen handeln, die allen Epochen mehr oder weniger gemeinsam sind; dem senilen Paradox und der unfreiwilligen widersprüchlichen Übertreibung wurde nur bis zu den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts freier Lauf gelassen und es ist niemandem verborgen geblieben, dass seitdem vom weißen Mann und der weißen Frau die hartnäckigsten Anstrengungen unternommen wurden, endlich wieder *menschliche Gestalt* zu erlangen. Die in den Speichern der Provinz verstreuten Wespenkorsette sind heute die Beute von Fliegen und Motten, das Jagdgebiet der Spinnen. Was die kleinen

Kissen angeht, die so lange dazu gedient haben, den fettesten Formen eine gewisse Emphase zu verleihen, so geistern sie nur noch durch die schrecklichen Gehirne schöner vertrottelter Greise, die – mit jedem Tag heftiger unter fremdartigen grauen Melonen mit dem Tode ringend – starrsinnig davon träumen, einem weichen Torso im sie umtreibenden Spiel der Korsettstangen und Bänder die Luft abzuschnüren... Und da ist wahrscheinlich ein erstickter, aber berausender Hahnenschrei in jenem Satz, wo der Erdball unseren Augen unter den Fersen eines blendenden amerikanischen Stars im Badeanzug erscheint.

Warum sollte man denn gegenüber einer so heftigen Faszination schamhaft sein? Warum verbergen, dass die wenigen berausenden Hoffnungen, die fortbestehen, von den schnellen Körpern einiger amerikanischer Mädchen beschrieben werden? Denn wenn etwas von all dem, was so kürzlich erst verschwunden ist, uns noch ein Schluchzen entreißen könnte, so ist es nicht mehr die Schönheit irgendeiner großen Sängerin, sondern allein eine verblüffende und widerwärtige Verderbtheit. Unseren Augen erscheinen so viele befremdliche Figuren, die nur zur Hälfte monströs sind, noch von den einfältigsten Bewegungen belebt, von so vielen unschuldigen Lastern in Aufruhr versetzt wie das Schlagwerk einer Spieluhr, von so viel schlüpfrigen Hitzewallungen, so vielen lyrischen Vapeurs... Dargestalt, dass es, aller gegenläufigen Obsession zum Trotz, absolut nicht in Frage kommt, auf diese widerliche Hässlichkeit zu verzichten, und dass wir uns dereinst noch dabei überraschen werden, wie wir absurderweise – die Augen plötzlich glasisch und angefüllt mit schändlichen Tränen – nach irgendwelchen Häusern in der Provinz rennen, in denen es spukt, die hässlicher sind als Fliegen, lüsterner und ranziger als Friseursalons.

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Quellennachweis des französischen Originaltextes: Documents, Nr. 4, Septembre 1929, S. 194–201. Übersetzung mit freundlicher Genehmigung der Éditions Gallimard Paris, die die Rechte an diesem Text halten: Wiederabdruck (ohne Abb.) in: Georges Bataille: Œuvres complètes, Tome 1, Premiers écrits 1922–1940, Paris 1970, S. 181–185.

Abb. 13 (rechte Seite): 1. Johann Strauss – 2. Samary und Got in »Le voyage dans la lune« (Foto Nadar) – 3. Dartois von den »Nouveautés« (Foto Nadar) – 4. Monsieur Godemare (Foto Nadar) – 5. Monsieur Kaiser (Foto Nadar) – 6. Capoul (der eine Frisur à la Capoul trägt) – 7. Monsieur Marx (Foto Nadar) – 8. Monsieur Loeb (Foto Nadar) – 9. Monsieur de Molin (Foto Nadar) – 10. Cléo de Mérode (Foto Nadar) – 11. Madame Grassot (Foto Nadar) – 12. Georg V., König von Hannover (Foto Nadar) – 13. Mounet-Sully in »Amphytrion« (Foto Nadar).



1



2



3



4



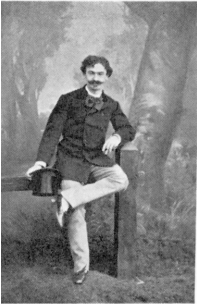
5



13



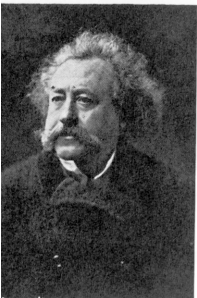
6



7



8



9



10



11



12

Kommentar zu Georges Batailles »Figure humaine«

Knut Ebeling

ENDE DER 1920ER JAHRE verwandelt sich Paris in ein Laboratorium der Zeitlichkeit; künstlerische, filmische und philosophische Experimente mit diversen Zeitlichkeiten waren die *ordre du jour*, was dazu führte, dass die historische Zeit nur noch als eine unter anderen erschien. Als das Erbe der Philosophie des 19. Jahrhunderts fragwürdig und die lineare Zeit der Geschichtsphilosophie zu einem geschwungenen Fragezeichen umgebogen wurde, räumte man auch die sichtbare Erbschaft dieser Zeit, wie Ernst Bloch 1928 titelte, ab: wie zum Beispiel die von Georges Bataille heraufbeschworene visuelle Kultur des 19. Jahrhunderts, die mit Hohn, Spott und allerlei Fiesheiten bedacht wird.

Abgerissen wurde 1924, als die surrealistische Bewegung gegründet wurde,¹ auch die *Passage de l'Opéra*, von Louis Aragons *Paysan de Paris* 1926 besungen, von Walter Benjamin übersetzt und zur Urszene seines Passagen-Projekts erkoren. Aragons Nachruf auf den todgeweihten Surrealisten-Treffpunkt enthielt auch den Hinweis darauf, dass sich »alle Denkgewohnheiten eines Viertels und vielleicht sogar einer Welt«² durch die Änderung eines Straßenzuges auswechseln ließen. Drei Jahre nach der Publikation des *Paysan* wird 1929 nach dem architektonischen also auch das visuelle Erbe des 19. Jahrhunderts abgeräumt. In der vierten Ausgabe der illustren Pariser Revue *Documents* veröffentlicht deren »secrétaire général« Georges Bataille einen Artikel namens *Figure humaine*, mit dem er, nach dem Urteil Michel Leiris', »die Karten auf den Tisch legte.«³

Die neuartige Bild-Text-Montage ruft sowohl die Bildlichkeit als auch die Zeitlichkeit des 19. Jahrhunderts auf; dabei wird die Argumentation nicht allein vom Text, sondern ebenso von der Bilddramaturgie getragen, die offenbar etwas

¹ Vgl. Georges Bataille: *Œuvres Complètes XI*, Paris 1988, S. 572. Vgl. Ines Lindner: *De-montage in Documents*, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.): *1929 – Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 111 ff.

² Louis Aragon: *Pariser Landleben. Le Paysan de Paris*, übers. v. Rudolf Wittkopf, München 1969, S. 19.

³ Michel Leiris: *De Bataille l'impossible à l'impossible »Documents«*, in: *Critique* 195–196, 1963, S. 685–694, hier S. 690.

zu zeigen vermag, was dem Text zu sagen verwehrt bleibt⁴ – selbst wenn Bataille Fotografien nach Meinung von Leiris nur aus dem Grund publizierte, weil sie »ausgefallen, grotesk und schrecklich«⁵ waren. Dagegen erscheint die Bebilderung des Artikels auf den ersten Blick harmlos: Gegenüber einer leicht verstaubten Hochzeitsgesellschaft aus dem Jahr 1905⁶ erscheint eine – heute würde man sagen – Fotostrecke, die eine engelsbeflügelte Damenreihe vor gemalten Kulissen zeigt. Die verträumten Feen und die ernste Hochzeitsgesellschaft bilden einen unauflösbaren Gegensatz,⁷ einen Un-Sinn, der »alle Denkgewohnheiten« in Frage stellt: Schließlich bestand die privilegierte Denkgewohnheit des 19. Jahrhunderts, die Dialektik, wie Bataille Hegel resümiert, im »Prinzip der Identität der Gegensätze«, nur dass der »wahre Gegensatz«, das war auch Benjamin 1929 aufgegangen, zwischen »Logik und Dialektik«⁸ bestand.

Weil die Widersprüche im Bild jedoch nicht aufgehoben werden, wird Hegels »Denkgewohnheit« durch die rätselhafte Bildstrecke durchaus strapaziert:⁹ Bataille präsentiert eine Bildmontage aus Ernst und Spiel, Schwere und Leichtigkeit, Schwarz und Weiß, Erde und Himmel. Gemäß der Dialektik werden die Gegensätze zwischen den »menschlichen Wesen« mit dem »wahnwitzig unwahrscheinlichen Aussehen« irgendwann austauschbar – der Ernst der Hochzeitsgesellschaft wirkt ebenso gespielt, wie es sich bei der gespielten Komik der Mademoiselles mit Engelsflügeln um ein ernstes Geschäft, nämlich das Schauspiel handelt. Doch die Widersprüche werden an keiner Stelle aufgehoben. Ohne Synthese entfaltet sich zwischen Spiel und Ernst eine Oszillation im Visuellen, ein auswegloses Hin und Her zwischen These und Antithese. Die Dialektik steht 1929 still. Ihre Energien werden jedoch gespeichert. An ihrer Umleitung wird gearbeitet.

Zwei Monate bevor am 1. April 1929 die erste Nummer von *Documents* erscheint, publiziert Benjamin einen Essay zu jenem »Sürrealismus«, dessen Dissidenz auch diverse Beiträge aus *Documents* entstammen. Zeitgleich zu *Documents*

4 Georges Didi-Huberman: *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, S. 23 f.; dt. *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München 2010, S. 36 f.

5 Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 692.

6 Vgl. ebd. S. 690; vgl. Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 59 f.

7 Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 690, spricht einerseits von einer »bouffonne galerie de créatures« – »qui pourraient être nos pères et mères«.

8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977, S. 1037.

9 Der Bildpolitik von *Documents* hat sich zuerst Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), zugewendet. Vgl. auch Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1), S. 114 ff. sowie Carolin Meister: *Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus*, in: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/M. 2004, S. 283–305.

fragte sein Aufsatz *Der Surrealismus. Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*¹⁰ nicht nur nach der visuellen, sondern auch nach der materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts: »Er [der Surrealismus] zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im »Veraltetem« erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszustorben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen.«¹¹

Wie sollte man in Benjamins »Veraltetem« nicht jenes von Bataille vorgeführte »unglaublich altmodische«¹² 19. Jahrhundert entdecken? Wie sollte man Bataille nicht das Anzapfen genau jener »revolutionären Energien« nachsagen, die Benjamin in »frühesten Photos« und Passagen entdeckt hatte?

Kurz vor dem Erscheinen der ersten Nummer von *Documents* hatte Benjamin deren methodisches Kalkül bereits erfasst – weswegen es umso erstaunlicher ist, dass Benjamin in Batailles Zeitschriftenlesesaal der Bibliothèque Nationale diese Revue, die zur Hälfte aus Exilberlinern wie Carl Einstein bestand, unbekannt bleiben konnte.¹³ Dieses verpasste Rendezvous ist umso verblüffender, als Benjamins Charakterisierung des surrealistischen Projekts eher auf die Dissidenz von *Documents* zutrifft als auf die surrealistische Kerngruppe um Breton, mit dem sich Bataille ausgerechnet in *Figure humaine* diverse Scharmützel lieferte.¹⁴ Wenn Benjamin beispielsweise schreibt, »dass es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung, wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt«¹⁵ – sondern um das, was Denis Hollier als »Gebrauchswert«¹⁶ aller publizierten Dokumente versteht –, so scheint er sich *undercover* als Autor einer Zeitschrift zu beteiligen, die er weder erwähnt noch zu kennen scheint.

Doch was war eigentlich der Speicher, der eine Lagerung von revolutionärer Energie ermöglichte? Benjamin sagt es nicht erst mit jenen »frühesten Photos«, sondern früher noch im Titel des Aufsatzes selbst: die »Momentaufnahme«, also die Fotografie, speichert, wie Eisenkonstruktionen, Fabrikgebäude oder aussterbende Gegenstände, »revolutionäre Energie«.¹⁷ Das neue Medium lässt Epochen

¹⁰ Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 295.

¹¹ Ebd. S. 299.

¹² Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 690.

¹³ Vgl. Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1).

¹⁴ Vgl. Leiris: *L'impossible à l'impossible* »Documents« (wie Anm. 3), S. 687f.; vgl. Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 55f.; vgl. Lindner: *Demontage in Documents* (wie Anm. 1), S. 125ff.

¹⁵ Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 297.

¹⁶ Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*, in: *Documents 1929–31*, Paris 1991, S. VII–XXXIV.

¹⁷ Über die medialen Rahmenbedingungen der visuellen Kultur 1929 informiert Lindner:

schlagartig altern und übernimmt im Gegenzug deren Energie. Mit diesem historisch-medienmaterialistischen Umschlag bringt er nicht nur ein halbes Jahrhundert vor Rosalind Krauss den Surrealismus auf seinen photographischen Nenner.¹⁸ Benjamin erkennt auch, dass jene »revolutionäre Energie«, die Hegel stets auf der Seite der Bewegung der Reflexion hielt, auf die Medien übergegangen war. Selbst dieser Abzapfvorgang geschichtsphilosophischer Energie wurde von Benjamin anhand von Bretons *Nadja* beschrieben: Dort greife »auf sehr merkwürdige Weise die Photographie ein«,¹⁹ wie Benjamin anmerkt und »zapft diesen jahrhundertealten Architekturen ihre banale Evidenz ab, um sie mit allerursprünglichster Intensität dem dargestellten Geschehen zuzuwenden.«²⁰

Benjamin belässt es bei der Beschreibung dieser Schubumkehrung, die das *Passagen*-Werk – dem der *Surrealismus*-Essay bekanntlich als »Paravent«²¹ diente – zur Entladung bringen sollte. *Documents* arbeitet hingegen ganz direkt an der Ablösung besagter »Denkgewohnheiten«: Wenn Medien Speicher von »revolutionärer Energie« sind, konnte man diese Energie auch gegen die erste Denkgewohnheit des 19. Jahrhunderts, die Dialektik, in Stellung bringen. Daher setzen Benjamin wie Bataille »Dokumente« und Fundstücke ein, um die Dialektik mit medialer Hilfe zum Entgleisen zu bringen: Bataille, indem er die visuellen Widersprüche und »Missverhältnisse« des 19. Jahrhunderts nicht aufhebt; Benjamin, indem er Aragons Passagen anfangs in eine Logik des Traums und nicht der Dialektik einspeist. Kurz: Batailles Bildstrecken führen nichts anderes als jene »Ruinen« vor, als die sich in Benjamins berühmtem Exposé fürs *Passagen*-Werk von 1935 »die Monumente der Bourgeoisie« zu erkennen geben, »noch ehe sie zerfallen sind«²².

An genau diesem Punkt, an der Schnittstelle zwischen Dialektik und Medien, Reflexion und Operation, Mensch und Maschine, der von Benjamin gedacht und von Bataille ausgeführt wurde, befand sich *Documents*: Deren Bilddramaturgie, die an Benjamins verschollenem Bildteil des *Passagen*-Werks zu messen wäre, ist schlichte Anti-Dialektik – die mit medialen Mitteln durchgeführt wird. Was einmal metaphorisch dialektische »Maschine« hieß, wird hier an technische Maschinen und Medien angeschlossen. Tatsächlich bedeutet die Ablösung von Dialektiken durch Medien eine ungeheure Positivierung; und wie man weiß, handelte es sich bei Benjamins *Passagen* um den erklärten »Versuch, das neunzehnte Jahrhun-

Demontage in *Documents* (wie Anm. 1), S. 110 ff.

18 Rosalind Krauss: Die photographischen Bedingungen des Surrealismus, in: dies.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden 2000, übers. v. Jörg Heininger, S. 129–162.

19 Benjamin: Gesammelte Schriften (wie Anm. 8), S. 1034.

20 Ebd.

21 Ebd. S. 1019.

22 Ebd. Bd. V, S. 59.

dert [...] durchaus positiv anzusehen«. ²³ Denkgewohnheiten wie Aragon durch Straßenzüge zu verändern oder wie Benjamin (und der gesamte Surrealismus) »der Seele weniger als den Dingen auf der Spur« ²⁴ zu sein, bedeutete eine vehemente Positivierung jeder philosophischen Methode. In *Documents* war es die Fotografie, die etwas sichtbar machte, was die Dialektik nicht denken konnte: und zwar jenen ungeheuren visuellen und materiellen Überschuss eines technisch implementierten 19. Jahrhunderts, der jede von Hegel angenommene Adäquation oder Repräsentation von Mensch und Natur, Welt oder Kosmos vereitelte; jene Ansammlung von absurden Engelsflügeln und liederlichem Kulissenzauber aus dem Repertoire der Gesten des 19. Jahrhunderts, die die »Menschliche Gestalt« zur albernen Fratze entstellte.

Was war das Problem an der dialektischen Deutung der menschlichen Gestalt? Die Fotografien, die von Bataille mit Schauern als monströse Larven jenes 19. Jahrhunderts vorgeführt werden, aus dem er selbst entstanden ist, stellen für ihn eine Idealisierung dar, die die wahre »nature humaine« negiere; doch allein in dieser rationalisierten und verkrüppelten Version finde das »Ich« Eingang in den Begriff des Menschen. Gegen diesen Skandal des »Hinfortzauberns« des Konkreten und Irreduziblen, gegen diese Idealisierung der menschlichen Figur ²⁵ richtete sich Batailles Revolte in Bild und Text: Schließlich zeigen die in *Documents* publizierten Bilder und Bildstrecken, dass die menschliche Gestalt keine rationalisierbare Form ist. Körper und Materien kommunizieren nur untereinander; dem Menschen und seinem Wissen sagen sie nichts. Denn während die Hegelsche Logik die sichtbaren Widersprüche zwischen Realem und Idealem, Körper und Vorstellung einebnet, zeigen die Bilder »die konkreten Formen dieser Missverhältnisse« – weswegen man auf diesen »konkreten Formen«, diesem »fröhlichen visuellen Wissen«, ²⁶ nicht genug »beharren« kann. Denn im Unterschied zu Benjamin führten Batailles »Operationen« diese Anfechtung – die einer der zentralen Begriffe in Batailles theoretischem Werk darstellt – direkt aus: Gegen die Eingemeindung der konkreten »materiellen Tatsachen (Didi-Huberman)« in Hegels Panlogismus half nur deren Veräußerlichung und Exteriorisierung. Gegen die glättende Bewegung der Dialektik wurde das gespreizte Gemetzel von Körpern und Gesten gesetzt. Diese Ausstülpung des subjektiven Innenraums, diese Exteriorisierung der logischen Kategorien, kurz: diese entrationalisierende, regressive Archäologie der menschlichen Gestalt, die Giorgio Agamben jüngst in seinem Methodenbuch als

²³ Ebd. S. 571.

²⁴ Ebd. S. 281.

²⁵ Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit* (wie Anm. 4), S. 50.

²⁶ Vgl. die Übersetzung des Buches von Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen* nach Georges Bataille, übers. v. Markus Sedlaczek, München 2010.

»das Paradigma jeder wahren menschlichen Aktion« bezeichnete,²⁷ wäre am Ende das, was den Geist quält – und woran Bataille bis zu seinem Hauptwerk von 1942, *L'expérience intérieure*, mit seinem Organon, der »Marter«, arbeitete.²⁸

Doch gibt es nicht, *après tout*, ein gewaltiges Gefälle zwischen Denken und Medien, Dialektiken und Maschinen? Und bestand nicht genau darin der Witz einer Dialektik, die sich gegen alle Anfälle und Angriffe der widersprüchlichen Materie verschanzt hatte? Auf die Einebnung dieses Gefälles hatte Bataille es mit seiner »procédure figurale«²⁹ abgesehen: Denn »wenn wir [...] diese Gruppe [die abgebildete Hochzeitsgesellschaft] als das Prinzip selbst unserer zivilisiertesten und gewaltigsten geistigen Aktivität betrachten«, d. h. wenn Bilder und Medien eingesetzt in unseren geistigen Apparat operieren, dann erlauben uns dieselben Medien, uns beim Denken zuzusehen. Dann vollzieht sich die Bewegung der Reflexion auch im Betrachten einer Fotografie – und erst dann können Bilder auch die Bewegung eines Denkens beerben, das sich wie Tristan Tzara in der identitätsstiftenden Dialektik verheddert hatte. Kurz: Wenn Fotografien Experimente mit dem Denken veranstalten können, wenn sie ihren Benutzern eine Falle³⁰ stellen können, dann operieren Medien ontologisch auf dem selben Feld wie die Reflexion, die sie beerben: eine epochale Einsicht, die Kunst und Theorie der zweiten Jahrhunderthälfte verändern wird.

27 Giorgio Agamben: *Signatura rerum. Zur Methode*, übers. v. Anton Schütz, Frankfurt/M. 2009, S. 134.

28 Georges Bataille: *L'expérience intérieure*, Paris 1943; dt. *Die innere Erfahrung*, übers. v. Gerd Bergfleth, München 1999.

29 Didi-Huberman: *La ressemblance informe* (wie Anm. 4), S. 36

30 Vgl. Knut Ebeling: *Die Falle – zwei Lektüren zu Georges Batailles »Madame Edwarda«*, Wien 2000.

Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar?

Sybille Krämer

1. Die Frage

Mit dem ›Botenmodell‹ haben wir einen medienphilosophischen Ansatz entwickelt, der sich als eine Alternative versteht zu Formen des ›Medienapriorismus‹.¹ Im Lichte dieses Modells – und es ist bedeutungsvoll, den *Modell*charakter der Idee des Boten dabei im Auge zu behalten – sollte gerade vermieden werden, Medien zu einer Instanz der Letztbegründung zu stilisieren und sie damit zu konstituierenden Bedingungen der Möglichkeit aller Kommunikation, Erfahrung und Erkenntnis zu (v)erklären.² Denn die Botenfigur verweist auf die grundlegende *Heteronomie* und eben nicht Autonomie von Medien. In der Konsequenz dieser Annahme einer Fremdbedingtheit und nicht Selbstbestimmtheit von Medien liegt eine Umwertung: Vorgänge des Übertragens, Übermitteln, Übersetzens werden hervorgehoben, demgegenüber erfährt das Konstituieren, Konstruieren und Erzeugen durch Medien eine Abschwächung.³ Denn – das ist ein Grundsatz der Botentheorie des Mediums – Medien vergegenwärtigen, was sie gerade *nicht selbst* hervorgebracht haben. Mit solcher Funktionsbestimmung der Übermittlung als Vergegenwärtigung sind nun zwei weitere Umakzentuierungen verbunden:

(i) Da ist einmal ein Primat des Wahrnehmbarmachens: Während gewöhnlich die *Kommunikation* die Urszene der Medialität zu stiften scheint, wird hier das

¹ Zum Botenmodell: Sybille Krämer: Die Heteronomie der Medien. Versuch einer Metaphysik der Medialität im Ausgang einer Reflexion des Boten, in: *Journal Phänomenologie* 22 (2004), S. 18–38; Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. 2008; Sybille Krämer: *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker / Alexander Roessler (Hg.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/M. 2008, S. 65–90.

² Dies impliziert auch eine Relativierung des eignen, auf die Konstitutionsleistung von Medien zentrierten Ansatzes: Sybille Krämer: *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren*, in: Stefan Münker / Alexander Roessler / Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie*, Frankfurt/M. 2003, S. 78–90.

³ Eine solche ›Abschwächung‹ u. a. auch bei: Hartmut Winkler: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*, Frankfurt/M. 2004.

Wahrnehmbarmachen als Primäraufgabe von Medien bestimmt: Medien ästhetisieren.⁴ Der Bote ›spricht‹ also nicht in jenem Sinne, den die Sprechakttheorie fokussiert: Denn er muss nicht meinen und glauben, was er sagt, und ist auch nicht verantwortlich für den Gehalt seiner Rede. Der Bote agiert somit nicht als Subjekt seiner Rede. Indem er im Namen eines anderen spricht, spricht er – genau genommen – nicht selbst, sondern macht ›nur‹ *sichtbar*, was ein Anderer ihm gesagt, mithin aufgetragen hat.

Es ist auch dieses *Wahrnehmbarmachen*, welches ein Band stiftet zwischen Bote und Spur, so dass es möglich ist, das unfreiwillige Botentum der Spur als die Rückseite der Botenfigur einzuführen; das Spurenlesen zeigt sich dann als Inversion des Botenganges und der Spurenleser verhält sich als Adressat von etwas, dessen Absender er allererst zu rekonstruieren hat. Durch die Verbindung von Botenfigur und Spur eröffnet sich dann auch eine ›Epistemologie der Medien‹, insofern das Spurenlesen eine Elementaroperation in Erkenntnis und Wissenschaft verkörpert.⁵

(ii) Da ist zum anderen der sich abzeichnende Unterschied zwischen Medien und Zeichen: Während oftmals Zeichen und Medien überblendet, Medien zumindest mit dem materiellen Zeichenträger identifiziert werden, zeigt sich mit dem Botenmodell eine entscheidende – allerdings nicht ontologisch misszuverstehende – Differenz zwischen Zeichen und Medien.⁶ Zum Slogan verkürzt: Zeichen repräsentieren, Medien jedoch *präsentieren*. Und diese Präsenzerfahrung verdankt sich just dem Prinzip der An-ästhetisierung der Medien in ihrem Gebrauch.⁷ Es zeichnet sich somit eine unterschiedliche Funktionslogik von Zeichen und Medien ab. Dem Umgang mit Medien ist – und zwar lange vor der Computerisierung – eine immersive Dimension eigen, eine Art von ›Eintauchen‹ seitens des Rezipienten und eine schwache Form von ›Epiphanie‹ seitens des Senders. Und dieser Präsenzbezug gründet in der unterschiedlich akzentuierten Funktionsweise: Während Zeichen in der Materialität ihrer Signifikanten sinnlich wahrnehmbar bleiben, wird die sinnliche Materialität von Medien im Gebrauch geradezu ausgeblendet. *Fremdvergegenwärtigung durch Selbstzurücknahme* haben wir diese den Me-

4 Krämer: *Medium, Bote, Übertragung* (wie Anm. 1), S. 261–275.

5 Diese epistemologische Dimension wird am Beispiel der Kartographie (in: ebd. S. 298–337) entfaltet.

6 Ebd. S. 33–36.

7 Auf den Entzug der Medien im Mediengebrauch verweisen: Dieter Mersch: *Wort, Bild, Ton, Zahl. Eine Einleitung in die Medienphilosophie*, in: ders.: *Kunst und Medium*, Bd. 3: *Gestalt und Diskurs*, Kiel 2002, S. 131–254, hier S. 132 ff.; Lorenz Engell/Joseph Vogl: *Vorwort*, in: dies./Claus Pias/Oliver Fahle/Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2000, S. 8–11, hier S. 10; Michel Serres: *Die Legende der Engel*, Frankfurt/M. 1995; Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 21 ff.

dien eigene Funktionsweise genannt.⁸ Dabei darf allerdings nicht vergessen werden: Zeichen und Medien bilden keine unterschiedlichen Klassen von Objekten, sondern markieren ›lediglich‹ wohl zu unterscheidende *Perspektiven*, innerhalb derer wir Differenzen im Umgang mit kulturellen Objekten verkörpertem Sinns beschreiben können.

Die Grundlinien des Botenmodells sind damit – wenn auch kursorisch – verzeichnet, allerdings unter Verzicht auf die Rekapitulation derjenigen Ansätze, die den Gedanken des Botenmodells vorbereitet und eingeführt haben.⁹ Denn dies ist an anderer Stelle bereits geschehen.¹⁰ Stattdessen wollen wir uns eine Frage stellen, die zu beantworten unseren roten Faden bildet; diese Frage markiert einen kritischen Angelpunkt des Botenansatzes, wenn nicht gar dessen ›Schwachstelle‹.

Die avantgardistischen Medientheorien haben über Jahrzehnte die konstituierende und determinierende Kraft der Medien für das, was sie übermitteln, hervorgehoben, um damit die bis dahin so gängige wie unhinterfragte Transparenz, Sekundarität und Marginalität von Medien zu kritisieren. Doch beim gegenwärtig erreichten Stand eines ›Medienbewusstseins‹ und im Gegenzug zu diesen medienfundamentalistisch orientierten Ansätzen, macht es jetzt zweifellos Sinn, den Übertragungs- und Vermittlungscharakter des Medialen herauszustellen. Und dies nicht zuletzt in Rückbesinnung auf die auch etymologisch verbürgte Position von Medien, nicht einfach als ›Mittel‹ und Instrument, vielmehr als Mitte und Mittler zu fungieren.¹¹ Doch wird mit der Betonung solcher medialen Übertra-

⁸ Zu diesem Begriff: Sybille Krämer: Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen, in: Barbara Gronau / Alice Lagaay (Hg.): Ökonomien der Zurückhaltung, Bielefeld vrs. 2010.

⁹ Beispielsweise: Hans-Dieter Bahr: Medien-Nachbarwissenschaften I: Philosophie, in: Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hg.): Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien- und Kommunikationsformen, Bd. 15: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Berlin / New York 1999, S. 273–281; Régis Debray: Transmettre, Paris 1997; Klaus Krippendorf: Der verschwundene Bote. Metaphern und Modelle der Kommunikation, in: Klaus Merten / Siegfried Schmidt / Siegfried Weischenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 79–113; Serres: Die Legende der Egel (wie Anm. 7); Bernhard Siegert: Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post, Berlin 1993; ders.: Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien, in: Horst Wenzel (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997, S. 45–62.

¹⁰ Krämer: Medien, Boten, Spuren (wie Anm. 1).

¹¹ Auf die Mitte und das Dazwischen als originärer ›Ort‹ der Medien verweisen: Christoph Hubig: Die Mittlerfigur aus philosophischer Sicht. Zur Rekonstruktion religiöser Transzendenzüberbrückung, in: Günther Abel (Hg.): Wissenschaft und Transzendenz, Berlin 1992, S. 49–56; Bahr: Medien-Nachbarwissenschaften I: Philosophie (wie Anm. 9); Georg Christoph Tholen: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt/M. 2002.

gungs- und Vermittlungsprozesse nicht das ›Kind mit dem Bade‹ ausgeschüttet, da die Prägekraft von Medien für das, was sie vergegenwärtigen, doch zugleich unübersehbar und irgendwie auch: unhintergebar ist? Liegt der mögliche Fallstrick der Rehabilitierung des Botengangs als Kernfunktion des Medialen nicht darin, den Punkt zu verabsäumen, an dem die *Eigenlogik* und *Eigenleistung* von Medien hervortreten kann? Wenn Medien auch vergegenwärtigen, was sie nicht selbst hervorgebracht haben, so ist doch in den Mechanismen eben dieser Vergegenwärtigung eine Determinationskraft angelegt, die im Bild der Medienaktivität als Übertragungsvorgang allzu leicht eingegeben wird. Wie also lässt sich im Rahmen des Botenmodells die unabweisbare Eigengesetzlichkeit und Erzeugungskraft von Medien angemessen erfassen, wenn doch zugleich die ›Selbstneutralisierung‹ und ›Selbstzurücknahme‹ zur Funktionslogik von Medien gehört? Wie sind Heteronomie und Kreativität von Medien, wie sind Übertragung und Erzeugung in ein Verhältnis zu setzen? Das ist die Frage, die wir hier zu beantworten suchen.

2. Inskriptionen

Wir wollen in der Beantwortung auf ein Phänomen zurückgehen, das auch im intuitiven Verständnis ein Medium par excellence abgibt: Es geht um die Linie, also den Strich auf einer Fläche als das grundlegende Aufbauprinzip von Inskriptionen. In der gegenwärtigen Debatte um die epistemischen Rollen der Visualisierung zeichnet sich die Einsicht ab, dass Erkenntnis und Wissenschaft undenkbar sind ohne den Graphismus der Lineatur.¹² Diese graphischen Artefakte – entstanden aus der Interaktion von Punkt, Linie und Fläche – bilden das Medium jener erkenntnistechischen Formgebungen, welche wir unter dem Sammelnamen ›Inskriptionen‹ bzw. ›das Diagrammatische‹ rubrizieren können. Damit ist das weite Feld einer ›operativen Bildlichkeit‹¹³ gemeint, auf welchem wir Darstellungsformen wie Schriften, Listen, Tabellen, Graphen, Diagrammen (im engeren Sinne) und vor allem Karten begegnen. Bei allen augenfälligen Unterschieden zwischen

12 Steffen Bogen / Felix Thürlemann: Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, S. 1–22; Horst Bredekamp: Die Erkenntniskraft der Linie bei Galilei, Hobbes und Hooke, in: Barbara Hüttel (Hg.): Re- Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte, Berlin 2002, S. 145–160.

13 Sybille Krämer: Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie? Reflexionen über erkennendes Sehen, in: Martina Hessler / Dieter Mersch (Hg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld 2009, S. 94–123.

diesen Modalitäten operativer Bildlichkeit haben diese doch etwas gemein: Sie verkörpern graphische Einschreibungen auf zweidimensionalen Flächen, die als Inskriptionen einfach zu handhaben, aufzubewahren und zu transportieren sind.¹⁴ Diese Inskriptionen – anders jedenfalls als Kunstbilder – sind zumeist unspektakulär in unseren Alltagspraktiken situiert, haben dafür jedoch einen Behauptungsanspruch und dienen keineswegs nur einer archivierenden Darstellung, vielmehr auch dem experimentierenden Gewinnen und Rechtfertigen von Erkenntnissen.

Obwohl es stets das Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche ist, welches den Graphismus hervorbringt, zentrieren sich die folgenden Überlegungen auf Phänomen und Funktion der Linie, um an diesem exemplarischen Medium das Verhältnis von Übertragung und Erzeugung zu erörtern.¹⁵ Der Rückgang auf die Linie bietet sich für eine medientheoretische Vergewisserung auch deshalb an, weil sie das Bildungselement von Inskriptionen ist, doch im Unterschied zu diesen noch nicht als Zeichen fungiert: Die Linie hat – natürlich gibt es Ausnahmen – als Strich noch keinen semiotisch spezifizierten Sinn.

3. Über das Ziehen einer Linie

Uns leitet die folgende Vermutung: Wenn wir das mediale Potenzial der Linie aufzudecken suchen, stoßen wir auf deren augenfällige Doppelnatur. Denn die Linie ist zugleich heteronom *und* autonom,¹⁶ sie ist sowohl Abbild bzw. Spur einerseits wie auch freie Gestaltung und Konstrukt andererseits. In einem ersten Schritt wollen wir dieses in der Linie verkörperte Doppelverhältnis von Spur und Entwurf anhand der Elementarsituation verdeutlichen, die im *Ziehen der Linie* besteht. Schon Kant erinnert uns daran: »Ich kann mir keine Linie, so klein sie auch sei, vorstellen, ohne sie in Gedanken zu ziehen, d.i. von einem Punkte aus alle Teile nach und nach zu erzeugen [...]«. ¹⁷ Wir wollen allerdings das Ziehen einer Linie nicht nur als mentalen, vielmehr als körperlichen Akt betrachten. Jedem Linienzug, den wir als ein visuelles Produkt simultan wahrnehmen können,

¹⁴ Dazu: Bruno Latour: Drawing things together, in: Michael Lynch / Steve Woolgar (Hg.): Representation in Scientific Practice, Cambridge, MA 1990, S. 19–68.

¹⁵ Eine der wenigen Studien zum Punkt: Wolfgang Schäffner: Punkt. Minimalster Schauplatz des Wissens im 17. Jahrhundert (1585–1665), in: Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardig (Hg.): Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Bd. 1: Theatrum Scientiarum, Berlin / New York 2003, S. 56–74.

¹⁶ Dazu auch: Georg Witte: Die Phänomenalität der Linie – graphisch und graphematisch, in: Wilhelm Busch / Oliver Jehle / Carolin Meister (Hg.): Randgänge der Zeichnung, Paderborn 2007, S. 29–54.

¹⁷ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, Leipzig 1971, B 203.

geht der taktile Akt ihrer sukzessiven Einschreibung voraus. Die Bewegung der Hand, die den Strich ausführt, hinterlässt die sichtbare Linie als Spur dieser Geste. Dem Ziehen der Linie eignet nun eine elementare Produktivität, die in mindestens vier Hinsichten bestimmbar ist:

(i) *Artifizielle Zweidimensionalität*: Flächen bilden gewöhnlich die Außenhaut eines voluminösen Körpers, sind also eine Oberfläche mit darunter liegender Tiefenstruktur; doch der Linienzug verwandelt Oberflächen in eine *Fläche ohne Tiefe*. Der Eintrag von Linien evoziert eine Formverwandlung dreidimensionaler Körperlichkeit in eine zweidimensionale Flächigkeit; Inskriptionen machen aus Oberflächen »Ebenen«; das aber sind durch und durch artifizielle Gebilde: Die Natur hält keine zweidimensionale Flächen – im strengen Wortsinne – bereit. Schon hier also, wo die Linie noch nichts ist als der fixierte Effekt der einzeichnenden Hand, stiftet sie die Metamorphose eines dreidimensionalen Körpers in eine zweidimensionale Fläche. Solche Sonderräume des Flächigen, eingelagert in den uns umgebenden dreidimensionalen Lebensraum, sind übrigens kognitive und ästhetische Werkzeuge von kaum zu unterschätzendem Potenzial. David Summers vermerkt: »Planar surfaces and variants of planar order are so pervasive and encompassing, so fundamental to our behavior and thought, that it is easy to think of them as natural. But far from being natural, they belong to the realm of human form.«¹⁸ Die Ubiquität im Vorkommen zweidimensionaler Flächen und die Selbstverständlichkeit ihres Gebrauches lässt uns deren kulturtechnische Prägekraft allzu leicht vergessen. Ist die Erfindung von Flächen für Inskriptionen vielleicht für die Mobilität des Geistes das, was die Erfindung des Rades für die Mobilität von Körpern bedeutete? Abwegig ist diese Frage nicht.

(ii) *Verräumlichung von Zeit*: Das Ziehen der Linie überführt die Sukzession einer Handlung in die Simultaneität einer räumlichen Struktur: Ein Verlauf in der Zeit wird »festgehalten« und sichtbar gemacht, indem er sich in einer räumlichen Figuration auskristallisiert. Die Übertragung von Bewegung in Figuration, die Übersetzung von Prozess in Struktur, bedingt eine elementare Verräumlichung von Zeit. Kann es sein, dass die epistemische Äquivalenz von Raum und Zeit als Anschauungsform anthropologisch keineswegs so selbstverständlich ist, insofern wir Wesen sind, die sich in »erster Linie« – wenn auch nicht vollständig – anhand räumlicher Ordnungen orientieren. Jedenfalls: dass wir Zeit gewöhnlich in räumlichen Termini benennen und beschreiben (Zeitpunkt, Zeitraum, Zeitpfeil, etc.), hat in dieser elementaren Übersetzung von Zeitverläufen in Raumverhältnisse mit Hilfe von Linien seine Wurzeln.

¹⁸ David Summers: *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York 2003, S. 343, der in seiner fulminanten Studie auf die Rolle dieser künstlichen, virtuellen Räume vor allem in ästhetischer Hinsicht verwiesen hat.

(iii) *Differenzsetzende Formatierung*: Das Ziehen einer Linie ist ein Akt von Differenzsetzung. Der Strich auf der leeren Fläche vollzieht eine elementare Aufteilung: Selber das Resultat einer kontinuierlichen Bewegung, diskretisiert und binarisiert der Strich die Fläche, indem er die Differenz von oben und unten oder von rechts und links oder – im Falle geschlossener Linien – von innen und außen, zentral und peripher hervorbringt. Nicht zufällig gibt George Spencer Brown die Anweisung: »Draw a distinction«. ¹⁹ Die Linie instantiiert also eine elementare Topologie, durch welche die Fläche zum orientierten, formatierten Raum wird. Der Strich macht aus der Fläche eine Matrix der Anordnung.

(iv) *Taktilität des Perzeptiven*: Das Ziehen der Linie ist ein handgreiflicher Akt, welcher auf Sichtbarmachung zielt: eine Motorik also, die dem Perzeptiven dient. Taktilität und Visualität verhalten sich dabei wie die Vorder- und Rückseite einer Medaille: Hand und Auge arbeiten einander zu. Der Druck der Hand wird etwa als Breite des Strichs sichtbar. Fühlbares wird wahrnehmbar gemacht. Gleichwohl – darauf hat Derrida mit Nachdruck verwiesen – ist der Moment der Einschreibung selbst »blind: »[...] in dem Augenblick, wo die Spitze an der Spitze der Hand (des Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärts bewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen [...] der Strich [...] entzieht sich dem Feld des Sehens«. ²⁰

Diese nur lückenhaften Hinweise auf phänomenale Aspekte, die mit dem Ziehen einer Linie verbunden sind, geben einen ersten Eindruck vom Ineinandergreifen zwischen Übertragung und Erzeugung. Als Spur einer Bewegung steht die Linie in einem mimetischen Verhältnis zum Akt ihrer Einschreibung; sie ist ein unselbstständiger Ausdruck, um nicht zu sagen: ein bloßer *Abdruck* von etwas, das selbst nicht von der Natur einer Linie ist. Die Linie wird durch ein ihr Äußerliches hervorgebracht. Als Spur einer Geste verkörpert die Linie somit das Potenzial, sich bestimmen zu lassen und Abbild zu sein von etwas. ²¹ Doch diese Fähigkeit zur Fremdbestimmung verdankt sich einer bemerkenswerten Metamorphose, insofern die Linie das Resultat einer Übertragung ist, die sich als *Transfiguration* vollzieht. Ein Zeitverlauf gerinnt zur Raumfiguration, ein Sukzessives verwandelt sich in Simultanes, eine Taktilität resultiert in Visualität. »Transfiguration« meint hier: etwas wird nicht bloß transportiert und wird auch nicht nur in etwas anderes transformiert, sondern in sein »ergänzendes Gegenteil« *transponiert*. Denn Bewegung einerseits und Struktur andererseits, oder Zeit und Raum, oder Sukzession

¹⁹ George Spencer Brown: *Laws of Form*, London 1977, S. 3.

²⁰ Jaques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen*, hrsg. v. Michael Wetzels, München 1997, S. 49.

²¹ Zur Medialität als sich-bestimmen-lassen: Martin Seel: *Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 46 (1998), S. 351–365.

und Simultaneität stehen zueinander in einer Beziehung »heterogener Komplementarität«.

Was solche Transfiguration in das heterogen Komplementäre bedeutet, können wir plastisch anhand eines Phänomens erläutern, auf das Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* zu sprechen kommt.²² Man kann ein Rechteck dadurch gewinnen, dass man zwei Dreiecke und zwei Parallelogramme zu einem Viereck zusammensetzt.

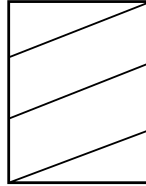


Abb. 1²³

Wittgenstein betont, dass ein Kind von solcher Formverwandlung überrascht sein würde: Denn wie können aus den schiefen Seiten von Parallelogrammen die geraden Seiten von Rechtecken entstehen, außer »durch Zauberei« oder einen »Trick«?²⁴ Ein Kind wird glauben, seinen Augen nicht trauen zu können: »Sie sehen nicht aus, als ob sie so zusammen passten.« Die Umwandlung folgt also nicht den Maximen visueller Ähnlichkeit. Wir kennen solches Experimentieren mit Formen aus dem Tangramspiel, bei dem ein aus sieben Teilen bestehendes Quadrat in eine Fülle völlig unterschiedlicher Gestalten auszulegen ist. Und der Witz dabei ist, dass aus der Ausgangsform eine von dieser in visueller Hinsicht ganz verschiedene, alternative Form zu finden ist.

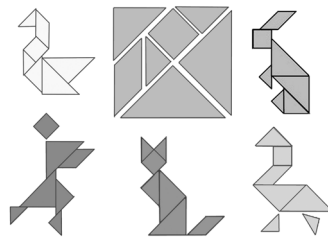


Abb. 2: Tangram

²² Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Frankfurt/M. 1984, S. 57.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

Diese Art von Transformation ist nur ein Beispiel für das, was eine Transfiguration ist. Wir wollen im Ausgang von Wittgensteins Überlegungen fünf Aspekte daran festhalten: (i) Obwohl Transfigurationen in und mit ganz unterschiedlichen Materialien realisiert werden können – mit Bauklötzen und zugeschnittenen Spielmarken zum Beispiel – bildet der Umgang mit Linien und damit das Graphische eine ›Urszene‹ und ist prädestiniert für transfigurative Verwandlungen: Denn mit Linien und Figuren auf Flächen ist einfach zu operieren. (ii) Eine solche Formveränderung ist durch – teilweise zeitaufwendiges – Probieren zu finden und hat also experimentellen Charakter. (iii) Bei diesem Experimentieren ist die visuelle Gestaltähnlichkeit kein Regulativ; ihr wird geradezu entgegen gearbeitet. Was die Hand macht im Versuch neuer Formgebung, wird vom Auge keineswegs nahe gelegt, sondern widerstreitet ihm geradezu. (iv) Bei dieser Formveränderung verändert sich also etwas – wie Wittgenstein es ausdrückt – seiner ›Natur‹ nach; ein Gegenläufiges nimmt in der zweiten Form Gestalt an. (v) Der Umfang der übertragenen Fläche wird bewahrt, ihre Konfiguration wird erneuert: Übertragung und Kreation verschwistern sich dabei.

Dieser Exkurs zu Wittgensteins Beispiel-Rechteck sollte uns den Begriff der Transfiguration – ein Begriff, den Wittgenstein selbst *nicht* verwendet! – erläutern. Wir kommen jetzt zurück auf unsere Frage nach der Kreativität des Übertragens und wollen dazu eine Hypothese formulieren: Sofern die Linie etwas ›überträgt‹, vollzieht sie dies verbunden mit einer Transfiguration. *Wenn wir die Zeugungskraft des Übertragens bestimmen wollen, müssen wir Übertragung als Transfiguration begreifen.* Was das bedeutet, gilt es nun zu untersuchen.

4. Hilfslinien und Operationslinien

Schon wenn wir sagen, dass die Linie eine Fläche in oben/unten, rechts/links, innen/außen teilt, ist klar, dass sie zwar diese Unterscheidbarkeit kraft ihrer Eintragung auf einer Fläche hervorbringt, aber demjenigen, was dabei unterschieden wird, selbst nicht angehört. Die Linie markiert die Grenze zwischen komplementären Seiten und gehört doch keiner von ihnen an, sondern markiert deren ›neutrale Mitte‹ – nicht anders als die auf einer Landkarte vermerkte Grenzlinie zwischen Ländern. Eine Mitte allerdings, die überhaupt erst in die Sichtbarkeit bringt, wovon sie die Mitte ist. Etwas zu ermöglichen, ohne selbst zu dem zu zählen, was ermöglicht wird, wird mit dem Begriff ›transzendental‹ in Zusammenhang gebracht. Die Urszene dieser Nomenklatur stiftet Kants Überlegung, dass Formen, welche beispielsweise Anschauung ermöglichen, wie etwa Raum und Zeit, selber nicht anschaubar sind: Solche Formen eröffnen empirische Erkenntnis ohne selbst empirisch zu sein.

Gelangen wir also in unserer Betrachtung der Linie an eine Nahtstelle, an der wir die Idee der Transzendentalität in ein »modernes« medientheoretisches Gewand kleiden können und stoßen so auf elegante Weise zum Kern einer »Philosophie der Medien« vor, da nun das Kantische erkenntniskritische Apriori als ein medienkritisches Apriori rekonstruierbar erscheint?²⁵ Die Sachlage so zu sehen, verkennt allerdings den kritischen Impuls gegenüber jeglicher Form von Letztbegründung, den eine am Botenmodell orientierte medienphilosophische Betrachtung zur Geltung bringen will.²⁶ Denn selbstverständlich ist die von Hand oder Maschine gezeichnete Linie durch und durch empirisch; dass sie ermöglichen kann, ohne selbst dem Ermöglichten anzugehören dokumentiert nur, wie stark ihr transfiguratives Potenzial ist. Worin nun besteht dieses Potenzial? Wir deuten schon an, dass der Grenzcharakter der Linie ihrer Positionierung in einem »Dazwischen« geschuldet ist. Wie ist dieses »Dazwischen« zu denken?

Das Linienbeispiel macht hinreichend deutlich, dass erst die reale Einschreibung, also die Interaktion von Linie und Fläche, die Möglichkeit topographischer Ordnung konstituiert, im Sinne einer Unterscheidung zwischen oben und unten, rechts und links etc. Wir können das auch anders ausdrücken: Das mit einer Unterscheidbarkeit gesetzte »Entweder-oder« kann seine Ordnungskraft nur entfalten, weil die Linie in ihrem Dazwischen wiederum ein »Sowohl-als-auch« verkörpert und genau damit den »Nullpunkt einer Unterscheidung« markiert. Dieser »Nullpunkt des Dazwischen« ist aber seinerseits empirisch, ist das Produkt einer konkreten Handlung der Inskription. Dass die Linie also Bedingung der Möglichkeit topographischer Ordnung ist, ohne Teil dieser Ordnung zu sein, wirft ein »prosaisches« Licht auf die Idee der Transzendentalität: Diese bleibt nicht länger gebunden an ein Jenseits des Empirischen, sondern ist – lediglich – einer besonderen Positionierung bzw. Lokalisierung geschuldet: zwischen zwei Seiten stehend, deren *gegenläufige* Lage damit allererst konstituiert ist. Können wir so weit gehen zu sagen, dass die Grundidee des Transzendentalen im Sinne der erfahrungsunabhängigen Bedingungen der Erfahrung im Zuge des graphematischen Umgangs mit der Linie »geerdet« werden kann?

Wir wollen diesen Gedanken »geerdeter Transzendentalität« präzisieren, indem wir exemplarisch von einer speziellen, aber epistemisch folgenreichen Linien-

²⁵ Einem solchen »medial turn« arbeitet zum Beispiel Reinhard Margreiter zu: Realität und Medialität. Zur Philosophie des »Medial Turn«, in: Medien Journal. Zeitschrift für Kommunikationskultur 23 (1999), S. 9–18.

²⁶ Auch Dieter Mersch hat sich gegen den Apriorismus in der Medientheorie gewendet und zwar im Horizont seiner »negativen Medientheorie«: Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 75–96; Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006.

konfiguration ausgehen. Es geht um das Koordinatensystem, welches – wenn auch noch nicht mit rechtwinkligen Achsen – von René Descartes im Zuge seiner Analytischen Geometrie zwecks Übersetzung von geometrischen Figuren in algebraische Formeln mathematisch eingeführt wurde.²⁷ Wir vernachlässigen dabei alle Besonderheiten der historischen Genese von Koordinatensystemen wie ihrer speziellen Cartesischen Verwendung und konzentrieren uns auf den schlichten und allseits vertrauten Tatbestand, mithilfe von Linien ein rechtwinkliges Koordinatensystem zu konstruieren und dieses für mathematische Operationen einzusetzen.

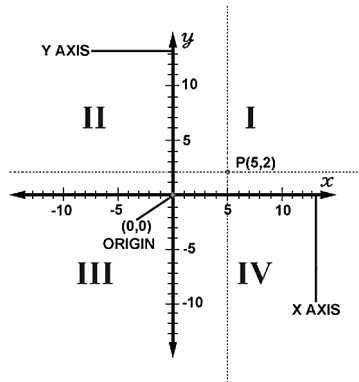


Abb. 3: Cartesisches Koordinatensystem²⁸

Indem sich kreuzende x- und y-Achsen auf ein Blatt Papier aufgetragen werden, erfährt die Papierseite die Umwandlung in eine mathematische Ebene. Diese Ebene ist – anders als das Papier selbst – ohne Tiefe, Farbe oder Geruch. Sie besteht aus ausdehnungslosen Punkten und ist damit kein raum-zeitlich situierter Gegenstand mehr, sondern ein Abstraktum. Die vertikal und horizontal verlaufenden Koordinaten sind gerichtet, meist angedeutet durch Pfeile und sie laufen ohne Begrenzung ins Unendliche, auch wenn die empirische Fläche diesem Verlauf Grenzen setzt. Durch das Achsenkreuz widerfährt der Ebene nicht nur eine Aufteilung, sondern auch eine Ausrichtung. Auf unsere geographischen Konventionen bezogen, können wir sagen: Das Blatt mit dem Achsenkreuz hat jetzt einen ›Osten‹, ›Westen‹, ›Norden‹, ›Süden‹. Einher geht damit, dass die mathematische Ebene in vier Quadranten eingeteilt ist, deren Reihenfolge – konventionell festgelegt – entgegen dem Uhrzeigersinn ist. Mithilfe des Koordinatenkreuzes, das hier als eine Hilfslinie fungiert, bekommt jeder Punkt der mathematischen Ebene

²⁷ René Descartes: Geometrie, übers. u. hrsg. v. Ludwig Schlesinger, Darmstadt 1981.

²⁸ Unter: www.madeasy.de/7/Cartesiancoordinates2D.JPG (12.04.2010).

eine definite Lage. Diese kann ermittelt werden, indem die Achsen diskretisiert und mit Zahlen versehen werden. Damit ist die topologische Ordnung (rechts, links; unten, oben) als eine numerische Ordnung ausdrückbar. Jedem Punkt entspricht genau ein Zahlenpaar – und umgekehrt. Strecken können dann durch die Angabe ihrer Endpunkte präzise benannt werden. Wir können uns die Ermittlung der Lage eines Punktes innerhalb des Systems auch so vorstellen, dass wir dabei eine *Bewegung* auf der Einschreibfläche vollziehen. Ein Punkt mit den Koordinaten $(5/7)$ bedeutet, dass wir auf der x-Achse fünf Schritte rechts und dann 7 Schritte nach oben zu ›gehen‹ haben. Ein Punkt mit den Koordinaten $(-5/-7)$ bedeutet, dass wir fünf Schritt nach links und dann 7 Schritte nach unten zu ›gehen‹ haben. Aus der Einschreibfläche ist somit ein Raum geworden, in dem sich Hand und Auge auf eine exakte Weise bewegen, in dem also präzise mathematische Operationen ausgeführt werden können. Ein Denk-Raum ist entstanden, der nicht nur Anschauungsraum, sondern auch Bewegungsraum ist, insofern er Auge-Hand-Bewegungen zulässt. Dieser Raum hat operativen Charakter.

Worauf es uns nun ankommt, ist eine augenfällige Unterscheidung im Funktionswert der in der Koordinatengeometrie verwendeten Linien. Denn die *im* Koordinatenraum eingezeichneten Strecken sind von anderer ›Natur‹ als die Linien, *aus* denen der Koordinatenraum gebildet wird. Wenn wir die Achsen als *Hilfslinien* bezeichnen, so können wir die darin eingetragenen Linien wiederum *Operationslinien* nennen. Im Rahmen der analytischen Geometrie sind die Hilfslinien die Bedingung der Möglichkeit von Operationslinien. Den Hilfslinien eignet die Kraft, eine Metamorphose zu bewirken: Denn es ist ihre Einschreibung, welche die reale Oberfläche in einen idealen Darstellungs- und Experimentierraum verwandelt. Die Einschreibfläche wird damit *zugleich* empirischer und virtuell-abstrakter Raum. Diese Doppelnatur der Fläche zugleich konkret und abstrakt, also real und ideal zu sein, ist das ›Geheimnis‹ ihrer kognitiv-operativen Bedeutung. Denn nichts weniger ist dadurch eröffnet, als dass Anschauung und Denken aufeinander beziehbar werden. Wir kommen darauf zurück.

Für uns ist wichtig, dass diese durch die Hilfslinien evozierte Doppelnatur der Fläche sich auf die Doppelnatur der Operationslinien ›vererbt‹: Denn Linie und Punkt sind einerseits handhabbare und beobachtbare Gegenstände und gelten zugleich als ideale mathematische Konstrukte: Ein faktisch stets zweidimensionaler Strich gilt als eine eindimensionale Linie, ein Punkt mit Ausdehnung gilt als ein Punkt ohne Ausdehnung. Hier stoßen wir auf eine für alles Bildersehen konstitutive Form der Wahrnehmung, die darin besteht ›*etwas in etwas*‹ zu sehen:²⁹ Wir

²⁹ Zu dieser für alles Bildersehen wichtigen Differenz im Anschluss an Richard Wollheim: *Objekte der Kunst*. Frankfurt/M. 1982; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 284 ff.

sehen *in* dem eingezeichneten Strich die eindimensionale Linie. Der anfangs diagnostizierte Doppelaspekt jeder Linie, zugleich Spur und Entwurf zu sein, findet sein Echo sowohl im Doppelcharakter der Papierfläche wie der inskribierten Figuren, zugleich empirisch und nicht empirisch zu sein. Denn dieses ›Zugleich‹ erweist sich als eine Modalität des Wahrnehmens, als Form einer taktilen Perzeptivität, bei der wir in einem empirisch Gegebenen ein ideales Objekt nicht nur *sehen*, sondern mit diesem idealen Objekt in Gestalt des realen Objektes auch handgreiflich umgehen können. In dieser Verwobenheit von Realität und Idealität liegt der ganze Kunstgriff, der die Erkenntniskraft der Linie im Zusammenhang der Koordinatengeometrie verstehbar macht. Wir sehen, dass damit ›intellektuelle Anschauung‹ und ›intellektuelle Operation‹ zugleich eröffnet wird.

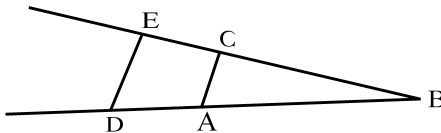
5. Innovation durch Übertragung: das Beispiel der Analytischen Geometrie

Den mathematischen Sinn, die mathematische Innovation zu verstehen, die mit der von Descartes entwickelten Analytischen Geometrie verbunden ist, heißt zuerst einmal: das Koordinatensystem als einen *Übersetzungsapparat* zu interpretieren. Seit Entdeckung der Inkommensurabilität in der griechischen Antike, seit der Einsicht also, dass das Verhältnis etwa von Diagonale und Seite eines Quadrats nicht als ein Verhältnis ganzer Zahlen, somit als Bruch darstellbar ist, gingen Geometrie und Arithmetik, die Figuren- und die Zahlenlehre getrennte Wege.³⁰ Descartes nun bereitet diesem ›Schisma‹ zwischen den Sphären des Messbaren und Zählbaren ein Ende, insofern es ihm mit Hilfe der Koordinatengeometrie gelingt, geometrische Figuren in arithmetische Formeln zu übertragen – und umgekehrt. Figur und Gleichung enthüllen ihre mathematische Verwandtschaft als zwar unterschiedliche, aber präzise ineinander überführbare Modalitäten von Quantifizierbarem. Die reziproke *Übertragung* einer geometrischen in eine numerische Quantität, die *Übersetzung* und *Abbildung* von Figuren in Formeln, bilden ein Verfahren, von dem kaum zu ermessende innovative Impulse ausgingen. Das Übersetzungsmanual der Koordinatengeometrie ist von grundlegend schöpferischer Natur.

Der Begriff ›Übersetzung‹ ist hierbei nicht zufällig gewählt. Denn tatsächlich schafft Descartes, damit ein Abbildverhältnis zwischen den visuell definitiv un-

³⁰ Dazu: Kurt von Fritz: The Discovery of Incommensurability by Hippasus of Metapontum, in: The Annals of Mathematics 46 (1945), S. 242–264; Sybille Krämer: Berechenbare Vernunft. Kalkül und Rationalismus im 17. Jahrhundert, Berlin / New York 1991, S. 7–85.

ähnlichen Gegenständen ›Figur‹ und ›Formel‹ überhaupt angenommen werden kann, erst einmal deren elementare Voraussetzung, welche darin besteht, die Geometrie selbst zu einer Art von visueller Sprache zu machen. Und wieder ist es die Linie als Aufbauelement von Figuren, die dabei von tragender Bedeutung wird. Seit der Antike galt das Homogenitätsprinzip, mit dem die Multiplikation eindimensionaler Strecken jeweils eine zweidimensionale Figur und die Multiplikation zweidimensionaler Figuren einen dreidimensionalen Körper ergibt. Die geometrische Bedeutung von Strecken bestand also im Sinne der klassischen Lehre darin, figürliche Aufbauelement von Flächen und Körpern zu sein. Descartes nun setzt diese Bedeutung – und damit das Homogenitätsprinzip – außer Kraft: Die Multiplikation von Strecken ergibt im Rahmen seiner analytischen Geometrie immer wieder ›nur‹ eine Strecke.



»Es ist z. B. AB die Einheit und es sei BD mit BC zu multiplizieren, so habe ich nur die Punkte A und C zu verbinden, dann DE parallel mit CA zu ziehen und BE ist das Produkt dieser Multiplikation.«

Abb. 4³¹

Es ist diese Kalkülisierung der Linie zum Alphabet der geometrischen Figurensprache, mit der die Übersetzung von Geometrie und Arithmetik überhaupt auf den Weg gebracht wird.³² Mehr noch: Descartes vermutet im Graphismus der Lineatur nicht nur eine *mathematische* Sprache, vielmehr eine *Universalsprache* des Geistes. Nachweisen lässt sich diese Universalisierung anhand von zwei Gedankengängen Descartes’.

(i) In seinen *Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft* argumentiert er dafür, dass ein Graphismus verschiedenartig angeordneter Linien ausreichend sei, um Differenzen *aller* sinnlicher Qualitäten, die unser Wahrnehmungsapparat aufnimmt, so ausdrücken zu können, dass deren Verschiedenheit dabei nicht verloren geht.³³

³¹ Descartes: *Geometrie* (wie Anm. 27), S. 2.

³² Zur Aufgabe des Homogenitätsprinzips: Sybille Krämer: Über das Verhältnis von Algebra und Geometrie in Descartes’ *Géométrie*, in: *Philosophia Naturalis* 26 (1989), S. 19–40.

³³ René Descartes: *Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft*, übers. u. hrsg. v. Lüder Gäbe, Hamburg 1979, S. 41.

Selbst Qualitätsunterschiede zwischen Farben können für Descartes als Unterschiede graphischer Muster präsent gemacht werden. So findet sich folgende Skizze in den *Regeln*.³⁴

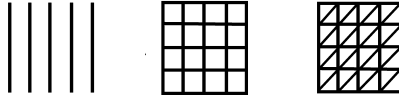


Abb. 5: Zur Darstellung von Farbdifferenzen durch grafische Muster³⁵

Dabei betont Descartes, dass die Besonderheit von Figuren prinzipiell darin besteht, dass diese sowohl berührt wie auch gesehen werden können.³⁶ Der Graphismus der Lineatur ist für ihn also nicht nur ein visuelles, vielmehr auch ein taktil-operatives Medium. Descartes Vermutung nun ist, dass unser Wahrnehmungsapparat realiter genau so arbeitet, dass vielfältige sinnliche Qualitäten als graphische Differenzen repräsentiert werden. Zugespitzt formuliert: Unser Wahrnehmungsvermögen arbeitet mit einem Zeichenstift, der eine Umschrift von Qualitätsdifferenzen in Differenzen graphischer Muster vornimmt.

(ii) So wundert es nicht, dass Descartes in seinen fragmentarisch gebliebenen Überlegungen zu einer ›mathesis universalis‹ auch die Vision einer allgemeinen Figurensprache entwirft, die – analog der symbolischen Algebra – als ein zugleich visuell darstellendes und taktil operatives Medium aller Wissenschaften dient, soweit diese von quantifizierbaren Gegenständen handeln.³⁷ Lange also ehe der reife Descartes als Metaphysiker die Körperlichkeit durch ›Ausdehnung‹ definiert, hat der junge Descartes ›figura et extensio‹ als Eigenschaften seiner *Symbolsprache* eingeführt, mit der Körperliches universell darstellbar und handhabbar ist. Metaphysische Eigenschaften von Körpern lassen sich somit als Projektion von Eigenschaften rekonstruieren, die für Descartes ursprünglich seiner Symbolsprache zur Darstellung von Körpern zukam. Und genau hier, wo Descartes' figurative Liniensprache die Aufgabe übernimmt, die vielen singulären Dimensionen, in denen Quantitäten auftreten, über ›einen Leisten zu schlagen‹, also in eine *einzig*, *universelle* Figurensprache zu übersetzen und damit zu homogenisieren, erweist sich das Übertragungsgeschehen als eminenten Erzeugungsakt. Das, was dabei erzeugt wird, ist die Idee der ›allgemeinen Größe‹, der ›magnitudo in genere‹, die unabhängig gedacht wird von der je konkreten dimensional Verkörperung

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd. Regel XII.

³⁶ Ebd. S. 40: »[...] weil nichts müheloser in die Sinne fällt als die Figur, man berührt und sieht sie nämlich [...] der Begriff der Figur [ist] so allgemein und einfach, daß er in jedem Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung steckt.«

³⁷ Ebd. S. 60 ff.

des Quantifizierbaren. Entsprechend der seit der Antike überkommenen Spaltung zwischen dem Zählbaren – *multitudo* – und dem Messbaren – *magnitudo*, fehlte ein allgemeiner und *dimensionenunabhängiger* Begriff von Quantität. Indem Descartes die Vision einer universellen Übersetzbarkeit aller konkreten Größen in eine einheitliche visuelle Sprache quantifizierbarer Körperlichkeit verfolgt, kristallisiert sich im Zuge eben dieser Übertragungsverfahren dann als Referenzobjekt dieser operativen Symbolsprache bzw. Figurenschrift der Begriff der »*magnitudo in genere*« aus.³⁸ Einen solchen Begriff der »Größe im Allgemeinen« geschaffen zu haben, ist eine der folgenreichsten Neuschöpfungen der dem Graphismus der Lineatur verpflichteten Cartesischen »*mathesis universalis*« und der Koordinatengeometrie. Der Aufschwung der neuzeitlichen Wissenschaft ist ohne diesen von aller konkreten Dimensionalität abgelösten Begriff der »allgemeinen Größe« undenkbar.

6. Zusammenfassung

Ziel dieses Essays ist es, in der Perspektive des Botenmodells der Medialität, sich mit dessen möglicher Schwachstelle auseinander zu setzen, welche darin besteht, dass das Übertragen durch Medien auf Kosten ihrer originären Erzeugungskraft zu einseitig betont wird. Leitende Hypothese ist, dass der schöpferische Charakter von Übertragungsvorgängen sich genau dann enthüllt, wenn wir Übertragung als *Transfiguration* begreifen. Dabei haben wir »Transfiguration« als eine Art von Formveränderung begriffen, die mit der Metamorphose einer Form in ihr komplementäres Gegenstück verbunden ist. Das Feld zur Untersuchung des Verhältnisses von Übertragung und Kreation gab die Linie ab, sowie – als Konkretion für die Erkenntniskraft der Lineatur – die Koordinatengeometrie.

Das, was bezogen auf die Koordinatengeometrie ineinander übertragen wird, sind geometrische Figur und arithmetische Formel. Das Neue, das dabei entsteht, ist ein ganzer Zweig der Mathematik (Analytische Geometrie), der Zahl und Figur synthetisiert sowie neuartige arithmetische Lösungs- und Beweistechniken für geometrische Sachverhalte bereitstellt. Darüber hinaus entsteht erstmals der Begriff einer dimensionslosen Quantität, welcher im Verein mit den Methoden der Berechenbarkeit den Aufschwung neuzeitlicher Wissenschaft inauguriert. Doch alles dies ist gruppiert um die Entdeckung eines Übertragungsverfahrens, welches die lange gespaltene Domäne des Zählbaren und Messbaren wieder ineinander überführbar macht.

³⁸ Ebd. S. 62 u. 63.

Argumentative Gelenkstelle bildet die Einsicht, dass mit der Fläche der graphischen Inskription ein artifizierlicher zweidimensionaler Sonderraum mit ›Doppel-leben‹ entstanden ist, in dem alle Inskriptionen janusgesichtig sind, insofern sie zugleich empirisch bearbeitbarer Eintrag und ideeller Gegenstand sind. Dass wir in den konkreten Inskriptionen abstrakte Gegenstände sehen und dann auch handhaben können, dass im artifizierten Raum inskribierter Flächen Anschauung und Denken eine Synthese eingehen, ist der Grund für die kognitive und epistemische Bedeutung, die der Linie zukommt. Sie macht aus einem Stück Papier einen Experimentier- und Denkraum, in welchem es möglich wird, abstrakte Gegenstände nicht nur dem Register der Sinnlichkeit zuzuführen, sondern auch mit diesen zu operieren und an ihnen Erfahrungen zu machen. Die Mathematik, die doch vom bloß Denkbaren zu handeln scheint, zeigt sich unmittelbar angewiesen auf die taktile Perzeptivität und visuelle Mobilität ihrer Gegenstände, und das gilt eben nicht nur für die Figur, sondern auch für Lineatur der Formeln. Für Figur wie Formel ist die Linie – auf jeweils andere Art – formbildend. Die Transfiguration von Anschaulichem in Denkbarem und von Denkbarem in Anschauliches ist die epistemische Grundfunktion der Linie.³⁹ Ideen werden dadurch berührbar, Kontemplation wird operativ und das Funktionale figurativ gemacht.⁴⁰ Im Horizont dieses transfigurativen Potenzials enthüllt sich eine elementare Produktivität des Übertragens.

³⁹ Zum Verhältnis von Anschauung und Denken in den Diagrammen der Mathematik: Pirmin Stekeler-Weithofer: *Formen der Anschauung*, Berlin / New York 2008.

⁴⁰ Dazu: Gilles Châtelet: *Figuring Space. Philosophy, Mathematics and Physics*, Dordrecht 1999, S. 1–8.

»Unter die Haut der Welt«¹

Philosophical Toys, Metatechnik und transanthropologischer Raum

Frank Hartmann

AN MEDIEN KOMMT PHILOSOPHIE nicht mehr vorbei. Als keineswegs mehr unbekannte Objekte der Theorie sind Medien eine Bezugsgröße im Diskurs geworden, deren Theoretisierung wiederum eine eigene Problematik erzeugt – sofern man gewillt ist, die akademischen Überbietungsgesten in Beantwortung der Frage »Was ist ein Medium?« überhaupt ernst zu nehmen. Verführt sie nicht dazu, die konkrete Form der Medialitätsforschung zu vernachlässigen oder anderen Disziplinen wie der Soziologie zu überlassen?² Nach all dem aufgeregten Palaver um den Computer als Medium und die gönnerhafte akademische Begleit-
rhetorik zum Internet scheint es nun an der Zeit zu sein, erneut die Frage nach der Leistung von Medienphilosophie zu stellen. Hier soll dies in Form einer medienanthropologischen Vergewisserung gemacht werden. Was ist das Neue an unserer Lage?

1. Die Kränkung der Philosophie

Mit dem Aufbruch in die Moderne musste die Philosophie eine narzisstische Kränkung verarbeiten, die mit einer Bewegung der kognitiven Fähigkeiten vom Text zum Bild, vom Skriptoralen zum Figuralen zusammenhängt. Nicht nur wurde mit Fotografie, Film, Fernsehen und dem Internet das Begriffliche zugunsten von Bildlichkeit relativiert, sondern auch die menschliche Urteilsfähigkeit zugunsten von Wahrscheinlichkeit und Berechenbarkeit durch statistische Maschinen distanziert. Als mit den Seekabeln ab Mitte des 19. Jahrhunderts die

¹ Max Bense: *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine* (1951), in: ders.: *Schriften*, Bd. 2, Stuttgart 1998, S. 441. Der Verweis auf Max Bense im Titel dieses Beitrags ist nicht allein dessen hundertstem Geburtstag geschuldet, sondern vielmehr der Radikalität, mit der er in einem Land der Kulturapokalyptiker die damals so genannte *Technische Existenz* zu seinem Thema gemacht hat.

² Vgl. etwa Manuel Castells: *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford 2002.

gesamte Welt verkabelt wurde, gab es noch keine Theorie der Telekommunikation – die neuen Technologien wurden von den Ingenieuren einfach realisiert. Einzig die neue »culturhistorische Begründung der Erkenntnislehre« von Ernst Kapp lässt alle spekulative Philosophie hinter sich und wendet sich den Materialitäten der Kommunikation zu. Diese zu Unrecht vergessene Technikphilosophie wartet mit einer quasi-evolutionären These auf: Neue Werkzeuge und Instrumente entstehen demnach nicht auf dem geistigen Boden, nicht durch Theorie, Geistesblitze oder Erfindungen, sondern durch langwierige Optimierungsschritte in der technischen Praxis selbst.³ Kapp war der erste Philosoph, der sich ausführlich dem Thema der neuen Technik unter Bedingungen von telegraphischer »Weltcommunication« gewidmet hat – ohne Resonanz im Hoheitsgebiet der Philosophieprofessoren zu erfahren.⁴ Für Kapp war Technik eine spezifische Form der Organprojektion – man kann darin eine Vorwegnahme von Marshall McLuhans Auffassung von Medien als *Extensions of Man* erkennen. Tatsächlich aber sind solche Parallelisierungen von Organizität und Technizität auf das koevolutionäre Verhältnis von Mensch und Technik zu beziehen.

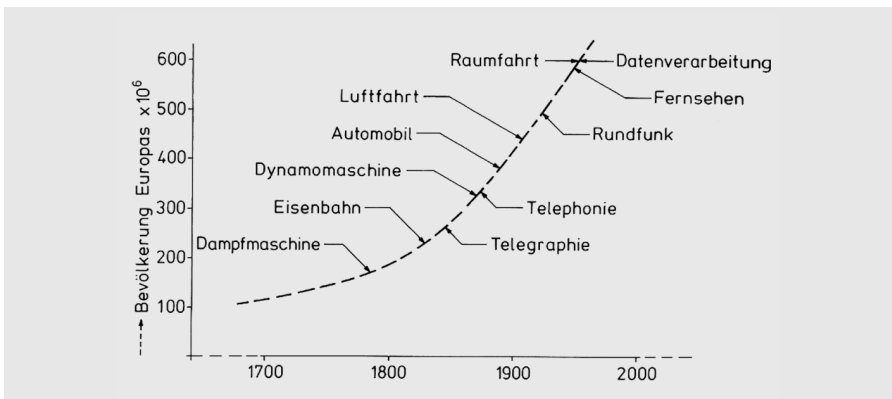


Abb. 1: Demographische Entwicklung in Europa in den vergangenen zwei Jahrhunderten und (medien)technische Innovationen

- ³ Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten, Braunschweig 1877, S. 33. Gerade die Telegraphenkabel, deren Kapazitätsberechnung erst mit Oliver Heavisides neuen mathematischen Methoden nachgeliefert wurde, sind ein Paradebeispiel für die ein Jahrhundert später in anderem Kontext formulierte Einsicht: »Erfolgreiche Praxis geht ihrer eigenen Theorie voraus«, so Gilbert Ryle: Der Begriff des Geistes, Stuttgart 1969, S. 32.
- ⁴ Zur Diskussion siehe Frank Hartmann: Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien, Wien 2006, S. 79–89.

Die westliche Kultur hat sich seit dem 19. Jahrhundert nicht nur demographisch und politisch gewaltig verändert, sie hat auch ihre philosophische Perspektive verschoben. Was traditionell im begrifflichen Rahmen von Bewusstsein (Kant), später von Sprache (Herder, Humboldt) und symbolischen Formen (Cassirer) verhandelt wurde, nahm gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts die Form eines *mediological turn* an. Darin kommt ein Perspektivenwechsel zum Ausdruck, der die Aufmerksamkeit von der Philosophie als Kunst der Bildung, Erfindung und Herstellung von Begriffen (Gilles Deleuze) auf die medialen Technologien des Präsentierens, Übertragens, Verarbeitens und Speicherns von Informationen lenkt – kurz: der nicht auf den Theoriegegenstand »Medien« abzielt, sondern auf Prozesse der technischen Mediatisierung.⁵

In einem weiteren Sinne ist hier eine Medientheorie entstanden, die seit McLuhan als eine Art Begleitdiskurs für den dramatischen Aufbruch ins Jenseits der Schriftkultur fungiert, beginnend mit Fotografie und Fernsehen bis hin zur Popularisierung des Internet durch die *Social-Web*-Anwendungen. Seit in den 1950er Jahren im Fernsehbild mit all seiner »ontologischen Zweideutigkeit« (Günther Anders) und seit den 1990er Jahren im Internet mit seinen neuartigen Visualisierungen des Online-Seinzustands findet das »Drama der Explizitmachung menschlicher Existenz durch technische und symbolische Ergänzungen« seine zeitgenössische Form.⁶ Die Technologien des Übertragens und des Berechnens aber, so die hier vertretene These, öffnen mit einer kybernetischen Technik, die als »Erweiterung unter die Haut der Welt« geht,⁷ einen neuen, *transanthropologischen* Raum, der nach einer Analyse des Mensch-Weltverhältnisses jenseits sprachlicher oder typografischer Ordnungen verlangt. Gegenüber einer hermeneutisch voreingenommenen Philosophie, der das *Zur-Welt-Kommen* des Menschen stets ein *Zur-Sprache-Kommen* bedeutet, bedarf es nun einer medienphilosophischen Aufwertung von Medienwelten und ihren posttypografischen Erkenntnisangeboten. Entsprechend den medientechnischen Revolutionen stellt sich die Herausforderung auf Ebene des alphabetischen Codes (durch fotografische Realaufzeichnung) sowie auf Ebene einer materialen Ästhetik (der durch Telekommunikation und Kybernetik transformierten Kategorien von *Raum* und *Zeit*). Auf diesen Ebenen fand in der Medienmoderne eine jeweils epochale und das Ideal einer *Lesbarkeit der Welt* (Hans Blumenberg) transzendierende Veränderung im Verhältnis von *Mensch* und *Welt* statt.

⁵ Vgl. Frank Hartmann: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003, S. 89ff.

⁶ Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M. 2009, S. 524.

⁷ Max Bense: *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine* (1951), in: ders.: *Schriften*, Bd. 2, Stuttgart 1998, S. 441ff.

2. Drei Überschreitungen

1. Zunächst zur Transzendierung des alphabetischen Codes. Flusser hat diesen Schritt bekanntlich nicht mit dem Computer, sondern bereits mit dem Fotoapparat in Zusammenhang gebracht. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die fotografischen Techniken u.a. von Niépce und Daguerre (heliographische Realaufzeichnung) und Talbot (fotografische Reproduktion) entwickelt. Philosophisch schien diese Medienevolution zunächst kein Thema zu sein. Noch 1931 konnte Walter Benjamin einigermaßen überrascht feststellen, dass die Philosophen sich fast ein Jahrhundert lang nicht für diese Veränderung des Imaginären interessiert haben.⁸

Eigenartig, denn mit der fotografischen Technik tauchte eine neue, philosophisch brisante Form von Wahrnehmung auf. Als Wilhelm von Humboldt in Paris 1839 die ersten Daguerreotypien sah, schrieb er nach Deutschland, hier würden sich die Gegenstände selbst »in unnachahmlicher Treue malen« und so Verstand und Einbildungskraft »unaufhaltsam« ansprechen.⁹ Die Fotografie wurde als ein Medium der Objektivität verstanden, das unabhängig von menschlicher Sinngebung die Gegenstände so aufzeichnet, wie sie »an sich« sind. Das betont noch Henry Fox Talbot, wenn er 1844 seine Fotopublikation mit *The Pencil of Nature* betitelt – denn hier zeichnet tatsächlich keine Menschenhand mehr, sondern der Zeichenstift der Natur als *Heliographie* (Schreiben mit Licht). Und ebenso wie in der Phonographie ist dieses Schreiben kein alphabetisches mehr, sondern eine Realaufzeichnung, ein technisches Speichern analoger Signale.

Technische Exaktheit ersetzt die menschliche Urteilskraft im Prozess der Wahrnehmung und der Informationsverarbeitung. »Das Kameraobjektiv bringt Subjekte, die sich noch in kantischer Tradition verstehen wollen, in Turbulenzen.«¹⁰ Dass diese neue Objektivität selbst auch Produkt einer bestimmten Konvention ist, hat Jonathan Crary in Form einer Geschichte der Techniken und Apparaturen des Beobachters rekonstruiert.¹¹ Für Kant lag die erkenntnistheoretische Problematik darin, das Mannigfaltige der Wahrnehmung in eine Einheit zu bringen (es zu synthetisieren). Es ist höchst eindrucksvoll, wie der Philosoph in seiner *Kritik*

⁸ Tatsächlich traten die ersten Medientheoretiker (wie Bela Balasz, Rudolf Arnheim oder Siegfried Kracauer) erst als Zeitgenossen Benjamins auf. Vgl. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Medienästhetische Schriften, Frankfurt/M. 2002, S. 300.

⁹ Zit. nach Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt/M. 2001, S. 227f.

¹⁰ Ebd. S. 239.

¹¹ Jonathan Crary: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, Mass. 1990.

der reinen Vernunft diese Synthesis begrifflich als eine apriorische deduziert hat. Allein, die wenig später entwickelten Techniken perzeptueller Synthesis (Fotokamera, Stereoskop, Serienfotografie, Kinematographie) machen es nötig, die apriorischen Kategorien different zu begreifen. Das reflektierende Subjekt – Kants »Ich denke« – prägt der Welt seine Einheit nicht mehr isoliert von einer medientechnischen Umwelt auf, steht dieses Subjekt doch immer schon im Verhältnis zu Medien- und Kulturtechniken, das heißt zu historisch kontingenten Formen der Visualisierung und der Repräsentation.¹²

Erst in Flussers *Philosophie der Fotografie* – wiederum ein halbes Jahrhundert nach Benjamin – wird aufgezeigt, wie sich die Kategorien des Apparats auf die Kulturbedingungen legen.¹³ Fotografie ist demnach keine objektive Abbildung von Realität, sondern generiert mit den technischen Bildern ihre ganz eigene Apparatewirklichkeit. Die Revolution spielt sich auf der Ebene des Codes ab und hier öffnen sich neue semantische Räume der visuellen Kommunikation, die sich nicht ausschließlich begrifflich-reflexiv (und das heißt: *kritisch*) erschließen. Fotografie ist die Grundlage für eine Proliferation der Bilder und begründet zusammen mit Phonographie und Funk (Elektromagnetismus) eine Kultur der medialen Nicht-schriftlichkeit im 20. Jahrhundert.

2. Die Transzendierung der ästhetischen Kategorie *Raum* war eine Leistung der Telekommunikation, also jener Medien, die vom Boten losgelöste Botschaften und damit das Zirkulieren von Datenströmen ermöglichten. Von transatlantischen Kabelprojekten um 1860 und dem daran anschließenden Siegeszug der Telekommunikation von Telegraphie und Telefonie über das extraterrestrische Medien-Signal des Sputnik bis hin zu den ersten TV-Liveschaltungen und den Anfängen des Internet (Computervernetzung) verging gerade mal ein Jahrhundert.

Telekommunikation festigte die politische Hegemonie des britischen Empire und erzeugte wirtschaftliche Prosperität, da sie die Handelsmärkte mit der Internationalisierung von Angebot und Nachfrage neu definierte und mit dem Nachrichtenmarkt eine neue Ökonomie der Aufmerksamkeit erzeugte. Der schnellere Informationsfluss bedeutete eine unmittelbarere Angleichung von Preisen. Der Telegraph lieferte aktuelle Informationen über den Zustand der verschiedenen Märkte und erlaubte entsprechend rasche Reaktionen. Kommunikation rechnete sich; das heißt die Medienentwicklung folgt stets auch politisch-ökonomischen Interessen, was kulturalistische Medientheorien gerne unterschlagen. Die Teletechnologien fügten sich mithin in das Konzept liberalistischer Wirtschaftstheorien, in denen – wie seit Adam Smith belegt – die Wichtigkeit von Kommunika-

¹² Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002, S. 21 ff.

¹³ Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 32.

tion, also guter Transportmöglichkeiten von Waren und Botschaften, als Entwicklungsbedingungen für den Markt hervorgehoben wurde. Die Existenz einer funktionierenden Kommunikationstechnologie war essentiell für die Herausbildung von flexiblen Märkten ohne festen Marktort. Erst indem Weltmarkt und Weltverkehr, die Kommunikations- und die Handelswege technisch durchrationalisiert wurden, konnte ein globaler kapitalistischer Geldmarkt entstehen. Die Seehäfen des Welthandels, wie San Francisco, New York oder London waren auch die wichtigsten Relaisstationen der entstehenden Weltkommunikation.

Aber die Formierung eines *Global Village*, einer unbedingten Synchronwelt, in der nichts und niemand mehr sich dem generalisierten Vermittlungszwang entziehen kann, hat die Philosophie merkwürdiger Weise nicht interessiert, obwohl es doch ein würdiger Ausgangspunkt für eine Theorie des gegenwärtigen Zeitalters wäre, die Medienpraktiken als transportierende und transformierende Techniken für Weltkommunikation einerseits, als multimediale Techniken der Präsentation und Synchronisierung von Kulturleistungen andererseits zu denken. Und so gelangt man unschwer zur Überzeugung, dass es hier neuer Anstrengungen bedarf, um ein Modell für die Kritik global-kultureller Formbildungen zu gewinnen – jener »zweiten Ökumene [einer] realvernetzten, themenbewegten Verkehrsmenschheit«.¹⁴

Zur neuen Ästhetik der gedehnten Raum- und Zeiterfahrung gesellte sich eine neue Logik des Speicherns und Übertragens in Datenbanken und Computernetzen. Hierin verflüssigt sich, was bislang nur in Form von Werk und Dokument als Kulturprodukt galt, zu Konstellationen im permanenten Datenstrom. Angesichts dieser Verflüssigung kulturstiftender Praktiken ist es kein Zufall, dass jenseits der *Gutenberg-Galaxis* das Zeitalter einer *Kultur ohne Schrift* in Aussicht gestellt wurde.¹⁵ Ihr wesentliches Element sollte die Automatisierung oder Informatisierung als Grundlage neuer Medienwelten sein. Damit kommen wir, nach Realaufzeichnung und Telekommunikation, mit der Informatik zum dritten Schritt.

3. Es schien für staunende Philosophen Mitte des 20. Jahrhunderts an der Zeit, die Welt noch einmal neu zu entdecken: »Die Welt, die wir bewohnen, ist eine technische Welt«, wie Max Bense um 1950 diagnostizierte. »Diese Welt ist keine bloße Möglichkeit, kein aufschiebbarer Entwurf, erdichtet auf einem Blatt Papier, sie ist unwiderlegliche Realität und nur Realität.«¹⁶ Was war geschehen? Technik, seit jeher ein Begriff für Fertigkeiten und Verfahrensweisen, trat mit neuem Gesicht auf. Es war nicht mehr eine Technik der Werkzeuge und Maschinen, die im

¹⁴ Peter Sloterdijk: *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt/M. 2005, S. 224.

¹⁵ Marshall McLuhan: *Culture without Literacy*, in: *Explorations. Studies in Culture and Communication I* (1953), S. 117–127.

¹⁶ Max Bense: *Technische Existenz*, Stuttgart 1949, S. 191

überschaubaren Rahmen Produkte lieferten. Etwas schien undurchsichtig geworden und zugleich verzerrt, künstlich, schwer zuordenbar zu sein.

Für die einen war es eine Fratze, die sie erschrecken ließ und vor der sie warnen wollten.¹⁷ Für die anderen war es eine Maske, hinter der sich eine neue Wahrheit verbarg. Eine Oberfläche, unter der »ein Netz von sichtbaren und nicht sichtbaren Funktionen und Relationen, Strukturen und Aggregaten«¹⁸ die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit abermals in Frage stellte. Beobachtung und Wahrnehmung wurden auf die Probe gestellt, denn nun trat eine Apparatur in Erscheinung, welche das enge Wahrnehmungsfenster der menschlichen Sinne erweitern konnte. Es ging um mehr als um das von Benjamin angesichts der fotografischen Möglichkeiten beschworene optisch Unbewusste, es ging um eine neuartige Technologik:

»Natürlich interessiert Sie die *Eniac* besonders. Ich verrate Ihnen, dass diese Maschine einen Raum mit 150 m Kantenlänge einnimmt, dass sie mit 15000 Röhren (Radioröhren) arbeitet, auf 150 Kilowatt läuft, 30 Tonnen wiegt und 320 Kilometer Draht aufweist. *C'est tout*. – Die jüngsten elektronengesteuerten Maschinen [...] arbeiten mit einem Ja-Nein Prinzip, machen also vom Grundsatz der chrysippischen und russellschen Aussagenlogik Gebrauch, danach eine Aussage ein Gebilde ist, das die Eigenschaft hat, entweder wahr oder falsch zu sein. D. h. logische Prinzipien sind in technische umgesetzt worden!«¹⁹

Benses ontologische Theorie des Computers bezog sich auf den 1946 an der Universität von Pennsylvania fertiggestellten ENIAC, den ersten vollelektronischen Digitalrechner (*Electronic Numerical Integrator And Calculator*) für ballistische Tabellen. Im deutschen Sprachraum gab es noch kein Wort für *Computer*, was im Englischen eine Berufsbezeichnung für Menschen war, die besondere Kalkulationen durchzuführen hatten. Computers oder »Compters« – das waren bis dahin Menschen, keine Maschinen.²⁰ Das macht den Text von Bense ja so interessant: Für das, worüber er schreibt, gab es weder eine Terminologie, noch durfte er im Land der Dichter und Denker auf Verständnis für die neuen Technologien hoffen. Mit ENIAC und den Nachfolgemodellen entstand der Universalapparat, der alle Apparate in sich aufhebt und der – was Günther Anders als den »Triumph der Appa-

¹⁷ Zwei prominente Beispiele sind Lewis Mumford: *Technics and Civilization*, New York 1934; Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, 2 Bde., München 1956/1980.

¹⁸ Bense: *Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine* (wie Anm. 6), S. 472.

¹⁹ Ebd. Bense schrieb diese Zeilen 1949 an Hans Paeschke, den Herausgeber der Zeitschrift *Merkur*, um ihn zur Veröffentlichung seines Essays *Metatechnik einer Maschine* (1951) zu bewegen.

²⁰ Vgl. David A. Grier: *When Computers Were Human*, Princeton 2007.

ratewelt« denunzierte – »den Unterschied zwischen technischen und gesellschaftlichen Gebilden hinfällig und die Unterscheidung zwischen den beiden gegenstandslos gemacht hat.«²¹ Diese schon vor einem halben Jahrhundert diagnostizierte Hybridisierung von Sozialem und Technischem hat im soziologischen Gegenwartsdiskurs erneut Konjunktur.²²

3. Metatechnik

Seit Galileis Zeiten wurden Vorgänge in der Natur zunehmend nicht mehr direkt beobachtet, sondern abstrahiert und als Zusammenspiel mathematischer Bezugsgrößen analysiert. Aus dieser *Abstraktion* wurde eine numerische *Simulation*, sobald für die aufwendigen Kalkulationen Rechenautomaten zur Verfügung standen. Die mathematische Physik (Welt der Berechnungen) und die technische Physik (Welt der Experimente) geben der Philosophie eine neuartige Kultur zur Betrachtung und Analyse vor, eine Kultur zwischen den Ideen und den Artefakten: Pläne, Konstruktionen und schließlich Gleichungen, die vom Papier auf die Chips, von einer Ebene der Mechanik in die der Elektronik wandern.

Hier wiederholt sich die Geschichte: Tauchten zuvor schon Fotografie und Telekommunikation nicht im Problemhorizont der Philosophie auf, so tat es diese neue technische Logik ebenfalls nicht. Die verschlungenen Wege einer Implementierung von Logik in Technik, von Gottfried Wilhelm Leibniz und Charles Babbage über Charles Boole und Alan Turing zu John von Neumann und Norbert Wiener – in den philosophischen Studierstuben trafen sie auf kein Interesse. Zugeständenermaßen ist auch nicht leicht begreifbar, was damals in der Welt der Ingenieure vor sich ging: der Schritt von mechanischen zu elektronischen Formen des Schaltens sowie von analogen zu digitalen Formen des Rechnens. Man sieht buchstäblich nicht mehr (wie einst Vannevar Bush vor seinen Analogrechnern), wie dieses technische Rechnen vor sich geht – wie in Elektronenröhren gehaltene Spannungsmuster Zahlen repräsentieren, entzieht sich der sinnlichen Wahrnehmung. Die Interface-Problematik taucht auf. Im Zeitalter der Kybernetik entwickelt sich derart eine Metatechnik der Maschine, für die zunächst noch die Worte fehlen: Um Metaphern ringend, schrieb Bense, eine solche Metatechnik gliche einer »feinnervigen Telefonzentrale«. Tatsächlich scheint es ernste terminologische Differenzen mit den Herausgebern des feingeistigen *Mercur* gegeben zu haben, auf

²¹ Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1980, S. 110.

²² Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M. 2007.

die Bense antwortete: »Man muß heute gedrängt schreiben. Es geht nicht anders. Man muß auch im Technischen Worte voraussetzen, einfach hinnehmen können vom Fachmann. Philologisch und geistesgeschichtlich mutet man ohne weiteres alles zu, [...] technisch will man es nicht.«²³

Die terminologische Irritation ist nicht unerheblich für den medienphilosophischen Diskurs. In der Philosophie glaubt man ja, es mit exakten Begriffen zu tun zu haben, doch wie kommt diese Exaktheit zustande? Noch die bis in die 1990er-Jahre aufgelegten Übersetzungen von McLuhans Schriften sprachen vom »Elektronengehirn«, wo im Original vom *Electric Computer* die Rede ist – fast alle informatischen Begriffe sind in den 1960er-Jahren falsch oder unzureichend ins Deutsche übersetzt worden. Man sieht, was die entsprechende Rezeption interessanter zeitdiagnostischer Ansätze erschwerte und die heutige medienphilosophische zu einer nachholenden Debatte werden ließ. Es geht dabei um mehr als bloß um richtige Begrifflichkeiten, es geht auch um die technische Ausdrucksmodalität jenseits der Gegenüberstellung von Texten und Bildern.

Sprach McLuhan von *Automation* und *Cybernation* als einem Prozess, so meinte er damit jene Befreiungsgeste, die aus der gegenseitigen Abhängigkeit des Menschlichen und des Technischen resultiert; die elektronischen Medien nannte er »Technology of explicitness«.²⁴ Epochale Techniken der Explizitmachung sind für McLuhan Alphabet, Druckerpresse und schließlich Elektrizität bzw. Elektronik. Diese Kulturraum (Umwelten) schaffenden Technologien verfolgen ein nicht-subjektivistisch gedachtes Konzept vom *Sich Zeigen*. Dabei geht es weniger um zwischenmenschliche Kommunikation als um die Übertragungs- und Präsentierungsleistung von Medien.²⁵ Heute wird nach dem Zwischenspiel intersubjektiver Ansätze in der Medientheorie wieder mehr an Aktanten²⁶ als an Subjekte gedacht, mehr an die Gesten als an Kommunikationen, mehr an das Milieu als an das Medium. Eine solche Theorie funktioniert nur jenseits des sprachwissenschaftlichen Paradigmas und jenseits des damit verbundenen Kritikmodells, das subjektive Reflexion durch beschreibenden Nachvollzug und Einübung in Terminologien und diskursive Hierarchien verordnet. Die medienphilosophische Herausforderung besteht darin, die Kategorien einer technischen Explizitmachung zu begreifen.

²³ Bense: *Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine* (wie Anm. 6), S. 441 bzw. S. 472 f.

²⁴ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964, S. 57.

²⁵ Vgl. Frank Hartmann: *Kommunikation als »Ideologie«*, in: Birgit Mersmann/Thomas Weber (Hg.): *Mediologie als Methode*, Berlin 2008, S. 79–99.

²⁶ Aktant ist »ein semiotischer Begriff, der gleichzeitig Menschen und nicht-menschliche Wesen umfasst« und der von seiner Performanz her gedacht wird. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M. 2001, S. 285.

Der Computer ist kein Diskurs, sondern eine kulturelle Tatsache. Ist Logik in Technik erst einmal implementiert, dann arbeitet der Apparat nach den Vorgaben seiner programmierten Steuerung, womit »für die maschinenmäßige Reproduktion bestimmter intellektueller Aktionen unseres Bewusstseins«²⁷ nur die Beherrschung elektromechanischer Vorgänge entscheidend ist. Diese Technik ist von einer neuen Qualität, da sie nicht die Welt und ihre Objekte bearbeitet wie das vorindustrielle Werkzeug oder die industrielle Maschine, sondern indem sie in jene Feinstrukturen eindringt, in Mikroverläufe der Zeit, »die durch menschliches Handeln oder Denken nicht ausgenützt werden können.«²⁸ In seiner Diagnose der technischen Transformation vom Mechanischen zum Informatischen nennt Bense sie daher *Metatechnik*: »Die kybernetische Erweiterung der neuzeitlichen Technik bedeutet also ihre Erweiterung unter die Haut der Welt.«²⁹

4. Informational Turn

Bekanntlich war Bense der Überzeugung, dass auch Kunst und Kultur sich ihrer Vereinnahmung durch diese Metatechnik nicht entziehen können – eine damals für viele Zeitgenossen inakzeptable Zumutung. Metatechnik verwischt die Grenzen zwischen materiellen Objektbereichen und nicht-materiellen Bereichen des Symbolischen. Das Seinsverhältnis dieser Metatechnik entspricht nicht mehr jenem der klassischen Dingwelt, aber sie ist auch nicht abtrennbar vom Menschen als ihrem Schöpfer und Programmierer: Es ist technische Existenz. Damit barg das restrukturierte Verhältnis von Mensch und Technik durchaus die Möglichkeit einer neuen Anthropologie, die das technisch Hybride nicht verleugnet. Inzwischen wurde – als Feststellung oder als Imperativ? – die technische Existenz als *Being digital* (Nicholas Negroponte) reformuliert und in der (angloamerikanischen) Philosophie ein *informational turn* vollzogen. *Sein* scheint nicht mehr in der Lichtung der Sprache durch – die Existenz einer informatischen Natur als *It from Bit*, Seiendes aus Informationseinheiten (John A. Wheeler) begründet eine digitale Ontologie mit erkenntnistheoretischen Implikationen jenseits der sprachlichen Ausdrucksmodalität.³⁰

²⁷ Bense: *Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine* (wie Anm. 6), S. 440.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Nicholas Negroponte: *Being Digital*, New York 1995; weiter Luciano Floridi: *Philosophy and Computing, An Introduction*, London 1999; zu Grundlagen der informatischen Natur siehe auch John A. Wheeler/Kenneth Ford: *Geons, Black Holes and Quantum Foam. A Life in Physics*, New York 2000.

Eine Medienkultur der Infosphäre synchronisiert zunehmend die Zeitverhältnisse, entlokalisiert die Raumverhältnisse, schafft neue Wechselbeziehungen zwischen der menschlichen Welt und der Welt der informierten Dinge. Es ist nicht länger so, dass das Organische und das Technische nur im Konfrontationsverhältnis zu sehen sind oder in jener Form, dass das Technische in die unschuldige Welt des Lebendigen hereinbräche. Immer wieder wurde über die Organizität des Technischen nachgedacht (z.B. in Ernst Kapps Erörterung von Technik als unserer »artefactischen Außenwelt«), nun aber ist die Frage nach der Hybridizität zu stellen: Nicht weil wir ständig *Online* sind, bilden sich »connected informational organisms«,³¹ sondern weil wir in einer Infosphäre leben, in der die menschlichen und die nicht-menschlichen Interaktionen tendenziell gleichwertig sind, weil die Sozialität als *Infosozialität* sich zunehmend auf algorithmische Organisationsgrundlagen bezieht.³² Im »Cyberspace« hat es der *infogene Mensch* ebenso mit informatischen Dingen zu tun wie mit Software-Agenten, die etwas tun oder etwas ausführen und an die Entscheidungen delegiert werden können. Die Emergenz hybrider Agenten ist derzeit zu beobachten: Dachte man sich diese Welt bislang im Stile des techno-organischen *Cyborgs*, so bedeutet der *informational turn* in einem medienphilosophischen Sinn eher die Re-Ontologisierung der Infosphäre. Während die Interfaces herkömmlicher Maschinen und Apparate diesen eine Funktion in der menschlichen Lebenswelt zuweisen (wie die Waschmaschine, die ein technisches Interface für unsere Kultur der Hygiene darstellt), öffnen digitale Interfaces den Menschen die Pforten zur Infosphäre und erlauben ihnen neue Formen eines *Zur Welt Kommens* in Umgebungen zweiter Ordnung. Die Bedeutung der Medienphilosophie wird daran gemessen werden, welche Beobachtungssprache sie dafür entwickeln kann.

5. Transanthropologischer Raum

Technisch-informatische Existenz folgt nun eben nicht – wie die Social Software *Second Live* – dem Modell der Verdoppelung in Form primitiver grafischer Doubletten, sondern dem Modell einer medialen Poiesis, einer Erweiterung existenzieller Optionen im Informatischen. Von solchen Erweiterungen können bestehende *Social Networks* wie *Facebook* wohl erst eine Vorahnung geben. Was wir derzeit erleben, sind emergente Formen einer Visualisierung von Synchronisierungs- und Präsentierungsleistungen. Die diachronische Logik von Schriftkultur

³¹ Luciano Floridi: A look into the future impact of ICT on our lives, in: *The Information Society* 23/1 (2007), S. 59–64.

³² Manfred Faßler: *Der infogene Mensch. Entwurf einer Anthropologie*, München 2008.

wird durch neue visuelle Formen der Explizitmachung (wie *social graphs*) überboten, so wie diese einst die Logik oraler Kulturen überboten hat. Zwar haben Sozialanthropologen stets davor gewarnt, hier einen allzu scharfen Trennstrich zu ziehen.³³ Dennoch ist der Umbruch auf funktionaler Ebene von enormer Brisanz für unser Weltbild, wenn mit Heidegger gesprochen der »Grundvorgang der Neuzeit die Eroberung der Welt als Bild ist«, wobei Bild »das Gebilde des vorstellenden Herstellens« bedeutet.³⁴

In diesem Konzept des *vorstellenden Herstellens* wendet sich das Subjekt nicht einfach den Objekten zu, sondern ist zu einem Welten erzeugenden Wesen geworden. Jenseits von Heidegger, die medialen Technologien berücksichtigend, scheint eine Bewegung *vom Subjekt zum Projekt* unvermeidlich.³⁵ Weil aber der Charakter des Projektiven die Dimensionen des *Simulakrums* (im Sinne eines bei Jean Baudrillard zutiefst kulturpessimistisch gedachten »Hyperrealismus«) übersteigt und eine posthumane Existenz im Maschinenverbund (à la Hans Moravec) dem Denken keine Alternative ist, entspricht jener Bewegung wahrscheinlich mehr eine Theorie des transanthropologischen Raumes.

Ausgangspunkt ist die von Nelson Goodman ausgeführte Überlegung, dass Bilder nicht Spiegelungen der Welt sind, sondern Projektionen oder »Weisen der Welterzeugung«.³⁶ Durch Bilder und Visualisierungen bekommen wir Zugang zu den Dingen, zu Ereignissen und zu Praktiken – wir können jedoch die Bilder nicht hinter uns lassen, »um eine authentischere Beziehung zum Sein, zum Realen oder zur Welt zu entwickeln«.³⁷ Tritt mit der Fotografie die mediale Realaufzeichnung neben die Schrift als dem Medium der grafischen Repräsentation von Sprache, so ändert sich die gesamte kulturelle Ausdrucksmodalität in Richtung der visuellen Kommunikation. Daran konnte sich – vom *linguistic turn* bis zum *iconic turn* – die Philosophie des 20. Jahrhundert tatsächlich begrifflich abarbeiten. Die kybernetische Erweiterung der Maschine zur Metatechnik aber macht ihr immer noch Schwierigkeiten sowohl auf Ebene der Beobachtung wie der Beschreibung.

Wir können uns zwar phänomenologisch auf Oberflächen konzentrieren, sie beschreiben und sogar »unter Verdacht« stellen. Unter der Oberfläche darf dann das Relikt eines geschichtsphilosophischen Subjektes vermutet werden.³⁸ Wir

³³ Vgl. Jack Goody: Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft, Frankfurt/M. 1990, S. 293.

³⁴ Martin Heidegger: Zeit des Weltbildes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1977, S. 94.

³⁵ Vgl. Vilém Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung, Schriften 3, Düsseldorf 1994.

³⁶ Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M. 1978.

³⁷ W.J.T. Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München 2008, S. 12 f.

³⁸ Vgl. zum einen Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, Mün-

können auch bequem zwischen *Sein* und *Schein* im Sinne *eigentlicher* Wirklichkeit und *uneigentlicher* Medienwirklichkeit unterscheiden. Diese Möglichkeiten jedoch lassen sich mit einem unbequemen Hinweis von Günther Anders quittieren: Seine Diagnose der *Antiquiertheit des Menschen* hält fest, dass Medienbildern eine »ontologische Zweideutigkeit« eigen ist, die eine einfache Auflösung ihres Scheins im Sinne einer Kritik an der Illusion oder Simulation unterläuft.³⁹ Selbstverständlich will das Fernsbild nicht als Repräsentation von Wirklichkeit, sondern als Medienereignis wahrgenommen werden. Die Existenz dieses medialen Eigensinns legt folglich nahe, dass die strikte Trennung zwischen Lebenswelt und Technik hinfällig ist. Die Frage nach dem transanthropologischen Raum ist damit eine Frage nach den Orten ihrer Ko-Existenz (Lebenswelt und unbemerkte technische Infrastruktur, Gedächtnis und Datenbanken, subjektive Bedeutung und semantische Technologien, etc.).

Die strukturelle Komplexität eines Zeitalters zu erfassen, in dem Bewusstseinsfunktionen (technische Entscheidungsprozesse) von Maschinen mit im mechanischen Sinn unvorstellbaren Sortierleistungen erbracht werden können, ist ein medienphilosophisches Desiderat. War eine auf den Rückkopplungen von Bewusstsein und Dingen, eine auf den Kausalnexus von Subjekt und Objekt gebaute Ontologie stets darauf angewiesen, die Störung der metaphysischen Symmetrie von Denken und Sein kategorisch auszuschließen, so lässt sich im Zeitalter der *transklassischen Maschine* (Gotthard Günther) oder der *Metatechnik einer Maschine* (Max Bense) die Aristotelische Logik nicht mehr fortschreiben, da mit dem *Informatischen* ein Drittes, eine kybernetisch interpretierte Wirklichkeitskomponente zu den Subjekt/Objekt-Verhältnissen hinzugetreten ist. Mit diesem dreiwertigen Identitätsprinzip kündigt sich eine Kulturstufe an, in welcher der Kausalnexus nicht mehr das einzige Realitätsschema ist, nach dem Wirklichkeitsvorgänge sortiert werden.⁴⁰

chen 2000; zum anderen Friedrich Kittler, dessen Strategie der Implementierung eines anti-hermeneutischen Diskurses in der deutschen Medientheoriebildung sich strikt, aber mit ironischem Unterton *versus* jede Form soziologischer Diskussion und *pro* »Identifikation mit dem Aggressor« – und das heißt technische Schaltungen, Hardware, Betriebssysteme – ausrichtet; vgl. Rudolf Mareschs Gespräch mit Friedrich Kittler, in: ders. (Hg.): *Am Ende Vorbei. Gespräche*, Wien 1994, S. 127.

³⁹ Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen* (wie Anm. 20), S. 131.

⁴⁰ Vgl. die Studien zu epistemischen Triaden bei Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt/M. 1983; Gotthard Günther: *Das Bewußtsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik*, Krefeld 1957; Vilém Flusser: *Vom Subjekt zum Projekt*, Düsseldorf 1994; Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt/M. 1987; und aktuell Michael Giesecke: *Triadische Medien- und Informationstheorien und die Koevolution von Medien und Sinnen*, in: ders.: *Die Entdeckung der kommunikativen Welt*, Frankfurt/M. 2007.

6. Tertium datur

Petitio principii dieser »Sortiervorgänge« ist: Fortschritt entspringt keiner Reflexion, sondern Kulturen des Gebrauchs. Diese stehen mit den Formen der informatischen Technik in einem Verhältnis der Gegenabhängigkeit. Vereinfacht gesagt stehen Subjekte in ihrer Lebenswelt nicht im Konfrontationsverhältnis mit Technik und Medien, da letztere ein Milieu bilden, in dem historisch kontingente Ausprägungen gebildet werden. Verfahren des Umgangs mit medientechnischen Optionen werden kollektiv erbracht und können unerwartete Formen annehmen. Daher treten Anwendungen wie derzeit Weblogs, *Facebook* oder *Twitter*, die neue Kommunikationsformen anbieten, eher ungeplant und in ihrer Akzeptanz unvorhersehbar auf. Niemand vermag zu prognostizieren, was einer *Community* von *Usern* wichtig genug erscheint, um es durch ihre aktive Beteiligung zur allgemeinen Aufmerksamkeit anwachsen zu lassen.

Die bisherige Privilegierung der traditionellen Betrachtungsweise von Medien als Vermittler oder gar als Boten hat die Einsicht in den von der technischen Entwicklung vorgegebenen Weg aus der Subjektphilosophie heraus verhindert. Um eine Denkfigur von Michel Serres zu paraphrasieren: Das erkenntnistheoretische Dispositiv der Differenz von Subjekt und Objekt produziert den *ausgeschlossenen Dritten*, der sich jedoch mit den bewusstlosen *Technologies of explicitness* gerade auch im Sinne alternativer Narrative zurückmeldet: »Die alten kognitiven Fähigkeiten, die wir für persönlich und subjektiv hielten, werden durch die neuen Technologien kollektiv und objektiv.«⁴¹

Es gibt im Bereich der neuen Technologien viele Metaphern, die genau darauf hinweisen, »Emergenz« ist nur eine von vielen. In der Kybernetik sprach Norbert Wiener von einem virtuellen Regler, den ein Gesamtsystem bilden kann, der mehr ist als die Summe der Teilregler und der in keinem der einzelnen Systemteile exakt lokalisiert werden kann. Bei vielen Problemen der Organisation würden wir »einer übertriebenen Tendenz nachgeben, eine scharfe Lokalisierbarkeit der jeweiligen Funktionen anzunehmen«.⁴² Wer mag, nur nebenbei bemerkt, in diesem Sinne definieren, wo die Grenze zwischen Mensch und Kommunikationssystem verläuft? Ist das möglicherweise mit ein Grund, warum die Definitionen und Begriffsbestimmungen der deutschen Medientheorie – mit ihrer einmalig künstlichen Frage: Was ist ein Medium? – so seltsam ins Leere laufen? Weil sich das kategorial Andere der Informationstechnologie nicht aus den »Diskursen«, aus

⁴¹ Michel Serres: Der Mensch ohne Fähigkeiten, in: Detlev Schöttker (Hg.): Mediengebrauch und Erfahrungswandel, Göttingen 2003, S. 215; vgl. auch Michel Serres: *Le Tiers-Instruit*, Paris 1991.

⁴² Norbert Wiener: *Futurum Exactum*. Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie, hrsg. v. Bernhard Dotzler, Wien 2002, S. 233.

seiner Theoretisierung erschließt, sondern aus der schwer zugänglichen Praxis der Ingenieure und Programmierer, den Algorithmen, den vielfältigen Kulturen des Gebrauchs und einer neuartigen Ästhetik der Verteilung?⁴³

Das Stichwort »virtueller Regler« führt zur Einstiegsüberlegung zurück: Neben der Fotografie gab es in den 1830er Jahren eine kleine, ganz unscheinbare Erfindung, das sogenannte *Thaumatrope*. Diese Wunderscheiben wurden bald ungemein populär und von Zeitgenossen wie Charles Babbage nicht ganz zu recht *Philosophical Toys* genannt: aus zwei Bildern auf den beiden Seiten einer Scheibe, die mechanisch in Drehung versetzt wird, entsteht ein technoimaginäres drittes Bild.⁴⁴ Dieses heutzutage banal wirkende Spielzeug sagt vielleicht mehr aus über die Entstehung eines transanthropologischen Raums als jede raunende Theorie über Relais und Schaltungen, Hardware und Datenspeicher. Denn sie zeigt den Menschen als den, der er ist: einer, der dauernd nach neuen Geschichten und Bildern verlangt. Das erklärt auch den Hang zu neuen Narrativen, die in eigentümlicher, aber nicht unberechtigter Weise den nach Aristotelischer Logik »ausgeschlossenen Dritten« rehabilitieren. Daraus resultierende, kategorial unterschiedliche Implikationen für die Medienphilosophie werden abschließend genannt. Erinnerung sei:

- an Gotthard Günthers Transzendentalidentität, die neben Seins- und Reflexionsidentität tritt. Der kybernetisch interpretierte Dritte ist *Information*, jene Wirklichkeitskomponente, die im Zeitalter der transklassischen Maschine zu jener von *Subjekt* und *Objekt* hinzutritt.⁴⁵ Medienphilosophie muss mit dem Modell des Boten und der Transmission/Vermittlung brechen, denn hier äußert sich die angesprochene Komplexität einer neuen Kulturstufe, in welcher (frei nach Günther) der Kausalnexus nicht mehr das einzige Realitätsschema ist, in dem sich Wirklichkeitsvorgänge ereignen.
- an das Phänomen der *Third Record* aus der gegenwärtigen DJ-Kultur; dieser Begriff steht für eine Manifestation dessen, was entsteht, wenn ein DJ zwei Platten mixt. Das ist eine zeitgenössische und akustische Variante jener historischen *Philosophical Toys*, die lange vor dem digitalen Zeitalter eine Medienwirklichkeit jenseits des Dualismus von Sein und Schein erzeugen konnten. Medienphilosophie muss den Entstehungskontext einer *sampled culture* dringend über ihr heimliches Ideal der Lesbarkeit, ja über das Regime von Visualität hinausgehend rekonstruieren.⁴⁶

⁴³ Vgl. Geerd Lovink: *Zero Comments. Elemente einer kritischen Internetkultur*, Bielefeld 2008, S. 289.

⁴⁴ Vgl. Charles Babbage: *Passagen aus einem Philosophenleben (1864)*, Berlin 1997, S. 129.

⁴⁵ Vgl. Günther: *Das Bewußtsein der Maschinen* (wie Anm. 39), S. 33 ff.

⁴⁶ Vgl. zum Ansatz einer »sampled culture« Paul D. Miller: *rhythm science*, Cambridge, Massachusetts 2004; zur Frage einer posttypografischen Ästhetik des Interface siehe

- an die Ingenieurskunst der algorithmischen Artefakte, welche von Optionen und Variationen zu Operationen führt, von der Formallogik zu technisch implementierter Statistik und Wahrscheinlichkeit; sie erzeugt generative Systeme, »die ihre Inhalte erst im Moment der Befragung unvorhersehbar hervorbringen. Diese sind imstande, nicht nur ihr Publikum, sondern auch ihre Autoren zu überraschen.«⁴⁷ Medienphilosophie muss sich mit statistischen Maschinen und generativen Systemen beschäftigen und neue Quellen jenseits der kanonischen Texte erschließen,⁴⁸ und sie muss dabei nicht zuletzt methodische Berührung mit performativen Praktiken aufnehmen, wie sie gegenwärtig im Kunstkontext (*artistic research*) verhandelt werden.

Bildnachweis:

Die Abbildung ist entnommen aus Volker Aschoff: Nachrichtentechnische Entwicklungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Geschichte der Nachrichtentechnik, Bd. 2, Berlin 1989, S. 250.

www.reactable.com, ein immer noch anregendes Beispiel zur Entwicklung eines intuitiven DJ-Interface.

⁴⁷ Vgl. paradigmatisch, obwohl nur auf Textgeneratoren bezogen, David Link: Poesiemaschinen/Maschinenpoesie. Zur Frühgeschichte computerisierter Texterzeugung und generativer Systeme, München 2007.

⁴⁸ Vgl. Michael Buckland: Vom Mikrofilm zur Wissensmaschine. Emanuel Goldberg zwischen Medientechnik und Politik, hrsg. von Frank Hartmann, Berlin 2010.

Der schöpferische Austausch im digitalen Medium

Pierre Lévy

ANLIEGEN DIESES TEXTES ist es, die Funktionsweise wie die Möglichkeiten zur Optimierung des schöpferischen Austausches zu untersuchen, aus dem unsere kollektiven Intelligenzen – insbesondere in der neuen, auf digitalen Trägermedien basierenden Kommunikationsumgebung – emergieren. Die erste Hauptthese, die der Text dabei verfolgt, betrifft die Untrennbarkeit von kollektiver¹ und persönlicher Intelligenz. Diese artikuliert sich auf einer praktischen Ebene in der dialektischen Interdependenz von sozialer und persönlicher Verwaltung des Wissens, d.h. von sozialem und persönlichem Wissensmanagement. Zweitens geht es mir darum, die zunehmend wichtige Rolle des schöpferischen Austauschs in der Explikation, Akkumulation und Organisation von Wissen innerhalb der von den Wissensgemeinschaften geteilten Speichergedächtnisse [*mémoires*] hervorzuheben. Der Text schließt mit einem dritten grundlegenden Gedanken: Die technischen und sozialen Bedingungen der kollaborativen Konstruktion des Speichergedächtnisses im World Wide Web zwingen uns, die traditionellen Organisationsformen des Archivs radikal zu überdenken. Das Speichergedächtnis jenseits der Erfahrung des World Wide Web bedarf eines neuen symbolischen Mediums zum schöpferischen Austausch, einer semantisch offenen, universellen, demokratischen und berechenbaren Sphäre.²

1. Reflexive Explikation und Verteilung von Wissen

1.1 Persönliches und soziales Wissensmanagement

Die meisten von uns leben nicht mehr, wie noch unsere Vorfahren, nur in einer einzigen Sippe. Heutiges soziales Leben bedeutet gemeinhin, an einer Vielzahl von Gemeinschaften teilzuhaben, die jeweils über eine eigene kulturelle Tradition

¹ Vgl. Pierre Lévy: Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace, Mannheim 1997; vgl. Mark Tovey (Hg.): Collective Intelligence. Creating a Prosperous World at Peace, Oakton, VA 2008.

² Vgl. Pierre Lévy: The IEML Research Program. From Social Computing to Reflexive Collective Intelligence, in: Information Sciences. Special issue on collective intelligence, hrsg. v. Epaminondas Kapetanios und Georgia Koutrika 180/1 (2010), S. 71–94.

oder ein unterschiedliches Ökosystem von Wissensformen verfügen. Da wir an tausend Netze [*mille réseaux*], Organisationen und Arbeitsgruppen angeschlossen sind, gehören wir mehr als nur einer kulturellen Gemeinschaft an: Wir sind zugleich Familienmitglieder, Sprecher einer Sprache, Bürger einer Stadt oder einer Nation, Gläubige einer bestimmten Religion, Angehörige eines wissenschaftlichen Fachs, Personen, die eine Technik erlernen, Liebhaber einer Kunst oder Meister in dieser, Mitarbeiter eines Unternehmens oder einer Verwaltung, Fans einer Fernsehserie oder eines Videospiele.³ *Unter einem kognitiven Blickwinkel betrachtet*, konstituieren sich diese Gemeinschaften in einem autopoietischen Prozess der Konstruktion, Reproduktion und Transformation von Ökosystemen des Wissens. Es handelt sich um »Arbeitsgemeinschaften« in Informationsökonomie oder, wenn man so will, um Unternehmen sozialen Lernens. In kreativem Austausch sammeln, verwalten und filtern sie *Speichergedächtnisse*, auf deren Grundlage sich kollektive und persönliche Identitäten wechselseitig definieren und in denen die Fähigkeit zu reflexiver Interpretation und informierter Handlung einander entsprechen. Hauptsächliches Anliegen jeder dieser Gemeinschaften ist die Pflege und Verwertung ihres Wissenskapitals, kurz: das Wissensmanagement.

Da ich hier zum ersten Mal in diesem Text den heute bereits klassisch zu nennenden Begriff »Wissensmanagement« (auf Englisch kurz: *KM* für *knowledge management*) verwende, möchte ich von vornherein Missverständnissen und falschen Anschuldigungen vorbeugen.⁴ Selbstverständlich sind Daten, und insbesondere digitale Daten, das einzige, was man auf objektive und rationale Art verwalten kann. Es ist jedoch auch möglich, wengleich beschwerlicher, die (finanziellen, technischen, sozialen, affektiven) *Bedingungen* eines schöpferischen Austauschs zu verwalten, dessen Teilnehmer in Ausübung dieser Bedingungen ein sich weiterentwickelndes kollektives Gedächtnis erzeugen, diskutieren, veranschaulichen, filtern und internalisieren. Diese zweite Form des Managements ist natürlich weit aus subtiler als die erste, denn sie impliziert heikle Vorstellungen wie geteilte Ansichten, auf vertrautem Umgang beruhende Beziehungen, Vertrauen und Kreativitätsanreize. Schließlich kann man das aktuelle Wissen weder von den Bewusstseinen trennen, in denen es sich jeweils in der Gegenwart spiegelt, noch von *individuellen Lernprozessen*, aus denen es hervorgeht und in die es wieder münden wird. Diese subjektive Wissensdimension kann ganz offenkundig nicht von einer beliebigen veräußerten Autorität »verwaltet« werden wie eine objektive Sache oder

³ Vgl. insbes. Henry Jenkins, der in *Convergence Culture* eindrücklich die kollektive Intelligenz von Fangemeinschaften untersucht hat, die sich besonders im online stattfindenden schöpferischen Austausch entfaltet: Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York 2006.

⁴ Einen allgemeinen Überblick über das Thema verschafft: Kimiz Dalkir: *Knowledge Management in Theory and Practice*, New York 2005.

Situation. All dies spielt sich im Innersten ab, d.h. es hängt vom *Wunsch* ab zu lernen und das Erlernte miteinander zu teilen, von der *Arbeit* des Individuums *an sich selbst* oder der *autonomen Disziplin* der Person. Dies einmal klargestellt, wird es mir gleichwohl unterlaufen, dass ich im umgangssprachlichen Sinn von »Wissensmanagement« spreche, so wie man sagt, dass die Sonne aufgeht, wohl wissend, dass nicht sie, sondern die Erde sich dreht.

Die Frage des Wissensmanagements wird noch komplizierter, wenn man den derzeitigen Erfolg des *persönlichen Wissensmanagements* (kurz: PKM für *personal knowledge management*) in Betracht zieht.⁵

Im neuen, allgegenwärtigen digitalen Umfeld sind die Individuen derart vielfältigen und reichhaltigen *Informationsflüssen* ausgesetzt, dass sie lernen müssen, diese systematisch zu verarbeiten. Der Gesamtzyklus des persönlichen Wissensmanagements lässt sich in mehrere voneinander getrennten Etappen unterteilen.

Zunächst muss das Individuum lernen, seine Aufmerksamkeit zu kontrollieren: Es muss also seine Interessen definieren, seine Prioritäten hierarchisieren, seine vorhandenen Kompetenzonen abstecken und herausfinden, welches Wissen und Know-how es sich aneignen will. Ist das hinreichend geklärt, muss der Verwalter oder die Verwalterin persönlichen Wissens, d.h. der oder die PKM-Praktizierende, sich darin üben, sich auf seine resp. ihre Ziele zu *konzentrieren*, ohne sich von der Unmenge von Informationsflüssen ablenken zu lassen, die sein/ihr Bewusstseinsfeld durchqueren. Aber diese Fokussierung darf das Individuum weder daran hindern, offen zu bleiben, noch daran, die vorrangigen Gegenstände seiner Aufmerksamkeit gewinnbringend im *globalen Kontext* zu situieren, der ihnen erst Sinn verleiht! Ebenso muss es fähig sein, zu Personen in Kontakt zu treten, die andere Prioritäten verfolgen als es selbst. Diese Balance zwischen Offenheit und Selektivität ist eine heikle Übung, mit deren Verfeinerung wir beständig beschäftigt sind.

Sobald die Prioritäten feststehen, muss man sich für die Informationsquellen entscheiden, aus denen sich unser Wissen speisen soll. In den zeitgenössischen Sozialen Medien sind vorrangig Personen diese Quellen. Es ist also notwendig, Zeit darauf zu verwenden, die von den Individuen verbreiteten Informationsflüsse zu durchforsten, um jene auszuwählen, die am besten unseren Zielen entsprechen. Genauso muss man die Institutionen, Unternehmen, Forschungszentren, Netzwerke und jedwede Einrichtung ausmachen, die die *für uns* relevantesten Informationen anbieten. Es versteht sich von selbst, dass die Entscheidungen der Per-

⁵ Vgl. u.a. David Pauleen: Personal knowledge management: putting the »person« back into the knowledge equation, in: Online Information Review 33/2 (2009), S. 221–224. Natürlich ist im Übrigen klar, dass das persönliche Wissensmanagement keine Erfindung dieser Tage ist, allein die Bedingungen und Instrumente sind neu.

sonen, mit denen wir unsere Interessen teilen, die Weichen für unsere eigenen Entscheidungen stellen können und müssen, sei es auf automatische (die Systeme kollaborativer Empfehlungen sind auf dem Vormarsch) oder manuelle Weise.

Unabhängig von ihrem Herkunftsort müssen die Informationsflüsse aus jeder identifizierten Quelle so an einem einheitlichen Platz zusammengefügt bzw. -getragen werden, dass man sie auf möglichst praktische Weise filtern kann. Werkzeuge oder *tools* dieser *Zusammenstellung* können RSS-Feeds abonmierter Internetseiten oder Blogs sein, ebenso die Beiträge eines Mitarbeiters bzw. von Experten oder Institutionen, deren Follower man auf Twitter oder anderen Social Media-Seiten ist, sowie die Mitgliedschaft in Onlineforen und diverse automatische Benachrichtigungssysteme. Zwar setzt die Quellenauswahl den ersten Filter. Aber selbst die Informationsflüsse aus unseren bevorzugten Quellen müssen oberflächlich bewertet und kategorisiert werden, um schnellstmöglich jede redundante Information zu tilgen. Die nicht gelöschte, verbleibende Information muss danach einer expliziten Kategorisierung unterzogen werden (*tag*, Kommentar, Name der Quelle etc.). Die *tags* erlauben eine flexible und emergente Kategorisierung auf Basis von frei wählbaren Etikettierungen (*social tagging*), sowie die Bildung von Netzwerken zum Austausch von Verweisen und Quellenangaben (insbesondere unter Forschern). Im Allgemeinen können ausschließlich kategorisierte Informationen im kollektiven Kurzzeitgedächtnis (wie Twitter oder Facebook) oder im Langzeitgedächtnis (wie Youtube, Flickr, Delicious oder CiteULike), wo sie akkumuliert werden, Verwendung finden. Man kann aber nicht klassifizieren, ohne dafür über ein Klassifikationssystem zu verfügen, und zwar gleichgültig, ob dieses System implizit und unbewusst ist oder explizit und mit Bedacht konstruiert. Es liegt im eigenen Interesse jedes einzelnen, sein Klassifikationssystem zu explizieren, und sei es nur, um es verbessern und sich ein feineres und effizienteres Speichergedächtnis anlegen zu können.

Ist die Information einmal gefiltert, kategorisiert und gespeichert, muss es möglich sein, eine kritische und kreative Zusammenschau zu erstellen. Nur so können wir uns die Information aneignen und sie in persönliches Wissen umwandeln. Diese im Prinzip periodisch erfolgende Zusammenschau kann auf einem Blog erfolgen, in Form eines Artikels, als Verbesserung eines Wiki-Eintrags, als Video, durch Einbau in ein Computerprogramm und auf jede andere erdenkliche Weise. Entscheidend ist dabei, diese Zusammenschau zu veröffentlichen, d. h. sie *in die offenen Prozesse des schöpferischen Austauschs einer Gemeinschaft oder eines Personennetzwerks einzuspeisen*. Auf eine solche kreative Zusammenschau kann in den Sozialen Medien hingewiesen werden, sie kann von einem RSS-Feed verbreitet werden, Arbeitsprozesse eines gemeinsamen Open-Source-Projekts vorantreiben, sie ist durch Suchmaschinen auffindbar und wird ausgehend von der sozialen Online-Aktivität, die sie generiert, von Benachrichtigungssystemen oder automatischen

Empfehlungen indiziert. Diese Synthese wird folglich notwendigerweise der Kritik und dem Kommentar einer Gemeinschaft von Personen ausgesetzt sein, die sich für dieselben Themen interessieren.

Fassen wir zusammen: Das Individuum empfängt die Informationsflüsse, sammelt, kategorisiert, filtert sie, erstellt eine Zusammenschau und teilt diese mit anderen; danach durchläuft es, stets mit kritischem Blick auf seine eigenen Methoden und Werkzeuge, abermals schöpferisch diesen Zyklus. Es geht also darum, nicht in einmal erworbenen Reflexen einzurasten oder sich blind an die verfügbaren Werkzeuge zu heften. Nachdem man im schöpferischen Austausch ein Feedback erhalten hat, heißt es, regelmäßig seine Prioritäten neu zu befragen, seinen Kontext neu abzustecken, neue Quellen zu suchen, einige der alten zu tilgen, seine Filter- und Klassifikationsinstrumente zu optimieren, neue Weisen der Überblicks-erstellung zu finden und sich an neuem schöpferischen Austausch zu beteiligen. Damit helfen die einzelnen PKM-Praktizierenden nicht nur sich selbst, sondern ebenso den anderen Individuen, mit denen sie verbunden sind und die sich der gleichen Disziplin unterwerfen.

Man darf die gerade erwähnten Werkzeuge, die ja nur eben heute, im Jahr 2010, die avancierteste Technik darstellen, nicht als das Maß aller Dinge festschreiben. Es ist gut möglich, dass sie in nur wenigen Jahren durch neue Werkzeuge ersetzt werden oder dass neue, derzeit noch völlig unbekannte technische Umgebungen – beispielsweise neue Browsertypen – alle Aspekte des persönlichen Wissensmanagements übernehmen. Wie dem auch sei, die persönliche Disziplin des Sammelns, Filterns und der kreativen Verbindung (zwischen Informationen, zwischen Personen, zwischen Personen und Informationsflüssen) wird noch lange Zeit aktuell bleiben. Techniken kommen und gehen, die kognitive Funktion bleibt. Ohne dabei die Wichtigkeit der kollektiven Strategien und der sie tragenden geteilten Ansichten zu bestreiten, sind mehr und mehr Beobachter der Ansicht, dass das *soziale Wissensmanagement als eine aus dem schöpferischen Austausch zwischen PKM-Praktizierenden erwachsende Ebene* gedacht werden muss. Eine der wichtigsten Funktionen des Unterrichts, angefangen bei der Grundschule bis hin zur Graduiertenschulung, wird fortan darin bestehen, bei den Schülern und Studenten den nachhaltigen Ausbau der Fähigkeit zu fördern, eigenständig das persönliche Wissensmanagement zu beherrschen. Und diese persönliche Verwaltung des Wissens muss von Beginn an als der elementare Prozess begriffen werden, aus dem die Prozesse verteilter kollektiver Intelligenz hervorgehen können, aus denen sie sich wiederum speist.

1.2 Die Rolle der Explikation im sozialen Wissensmanagement

Machen wir einmal eine Bestandsaufnahme des Gedächtnisinhaltes einer Wissensgemeinschaft. Es handelt sich zunächst um das Ensemble der *Signifikanten*, welche die Gemeinschaft speichert und mit denen sie umgeht: Im Allgemeinen sind das Texte, Bilder, Klänge, multimodale Zeichen, Computerprogramme ... Des Weiteren muss man die Sprachen [*langages*] oder die symbolischen Strukturen berücksichtigen, die die *Signifikate* organisieren und es erlauben, die Dokumente zu lesen: Jargons, Klassifikationen, Thesauri, Kodes, Korrespondenzen zwischen verschiedenen Systemen ... Man muss drittens die »abstrakten Maschinen«⁶ hinzufügen, die Handlungsweisen, die *pragmatischen Regeln*, nach denen die Dokumente, symbolischen Strukturen und interpersonellen Beziehungen aktiviert oder behandelt werden: Methoden, Gewohnheiten, Know-how, Kriterien und Konventionen jeglicher und oftmals impliziter Art. Diese Regeln umfassen insbesondere Methoden des Messens, der Evaluierung und der Beurteilung, aus denen die formal quantifizierten oder qualifizierten Daten hervorgehen, die im Gedächtnis der Organisation einlagern. Nur bei Beherrschung dieser Methoden ist es möglich, die Dokumente ihren Referenten zuzuordnen. Man muss schließlich einen vierten Aspekt des symbolischen Gefüges [*agencement*] einer Wissensgemeinschaft einbeziehen, der nicht auf der gleichen logischen Ebene angesiedelt ist wie die anderen und ihre autoreferentielle Schließung gewährleistet. Ich meine hier die reflexive Konkretisierung, die Selbstmodellierung, die es der Gemeinschaft erlaubt, sich selbst ihre eigenen, emergierenden kognitiven Prozesse in der Zusammenschau vor Augen zu führen. Man kann sagen, dass eines der Ziele des Wissensmanagements die Unterstützung dieser autoreferentiellen Modellierung ist. Dies begünstigt die Optimierung der Prozesse kollektiver Intelligenz und erleichtert den Individuen die Bestimmung ihrer eigenen Rolle (und die der anderen) in der Bildung und Pflege des Wissens der Gruppe, der sie zugehören. Ob es nun darum geht, nützliche Dokumente anzulegen, die symbolischen Strukturen, die man teilt, herauszuarbeiten und zu verbessern, die effizientesten Methoden und Praktiken zu verbreiten oder eine sowohl individuelle als auch kollektive Bewusstwerdung der sich herausbildenden Erkenntnis einer Gemeinschaft zu fördern – man wird fast immer einem Problem der *Explikation von Wissen und impliziten Prozessen* gegenüberstehen. Die Unterscheidung zwischen *explizitem und implizitem Wissen* knüpft an andere dialektische Oppositionspaare gleichen Typs an, wie beispielsweise die Gegenüberstellung von objektivem Wissen und subjektiv-vertrautem Umgang oder die von formalem Wissen und praktischer Kompetenz. Es beschleicht mich

6 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie 2: Tausend Plateaus*, Berlin 1992.

das Gefühl, dass der Gegensatz von implizitem und explizitem Wissen die sehr alte philosophische Unterscheidung zwischen theoretischem und empirischem Wissen in einem neuen Kontext wiederbelebt.

Die Explikation des Wissens ist insbesondere vom Vater des zeitgenössischen Wissensmanagements, Ikujiro Nonaka,⁷ erforscht und in ihrer Bedeutung erkannt worden. Für das kognitive Leben von Organisationen hat er ein zyklisches Modell vorgeschlagen. Diesem SECI getauften Modell zufolge (S.E.C.I. für Sozialisierung, Externalisierung, Kombination und Internalisierung) existiert das Wissen zunächst in *impliziter* Form in den individuellen Praktiken. Zur Eingliederung in die Organisationskulturen werden diese Praktiken zunächst auf informelle Art sozialisiert und geteilt (S). Laut Nonaka ist der sich anschließende *Übergang von implizitem zu explizitem Wissen* (E) die kritische Phase des Wissensmanagements von Organisationen. Diese Externalisierung nimmt ihren Anfang in einer Befragungs- und Dialogpraxis, die sich nur in einer von Vertrauen geprägten Atmosphäre entfalten kann. Sie besteht in erster Linie darin, so viel von den informellen Praktiken und der sie umgebenden (Wissens)Kultur wie möglich in Form von schriftlichen Dokumenten, Programmen oder Datenbanken darzustellen. Die Explikation des Wissens hat mehrere Vorteile: Sie erlaubt es, die Information zu *dekontextualisieren*, d.h. flächendeckend zu verbreiten und zu teilen, kritisch den Zustand der Kenntnisse zu prüfen und eventuell sogar die Umsetzung dieser Kenntnisse zu automatisieren. Die Externalisierung von Wissen nimmt die Form expliziter Begriffe, Klassifikationen oder informatischer Ontologien, methodologischer Dokumente, Regeln, Algorithmen oder Programme an. Das einmal in Begriffen und Regeln formalisierte Wissen kann im Informationssystem des Unternehmens verbreitet, (eventuell automatisch) mit den Datenströmen, die den internen Zustand oder das Umfeld der Organisation anzeigen, kombiniert (C) und auf diese angewendet werden. Die persönliche Lernleistung bleibt nicht unberücksichtigt, denn die Resultate der Explikations- und der Kombinationsphase müssen von den Mitarbeitern *übernommen* oder internalisiert (I) werden, um umgesetzt, getestet und vielleicht in der Praxis verändert werden zu können. Dies leitet einen neuen Zyklus aus Sozialisierung, Befragung, Dialog, Formalisierung, Rekombination etc. ein. Das Wissen der Organisation *ist* der soeben in groben Zügen nachgezeichnete Lebenszyklus – und nicht etwa die eine oder andere künstlich herausgegriffene Phase seines Ablaufs. Dieses Modell bietet der Organisation einen allgemeinen begrifflichen Rahmen, um sich selbst ihr eigenes kognitives Funktionieren vor Augen zu führen.

⁷ Ikujiro Nonaka und Hiro Takeuchi: *The Knowledge-creating Company: How Japanese Companies Create the Dynamics of Innovation*, Oxford/New York 1995.

Das SECI-Modell wurde zu einer Zeit entwickelt, als das Internet zwar bereits existierte, das World Wide Web jedoch noch kaum geboren und die Sozialen Medien nur wenigen Pionieren der virtuellen Gemeinschaft bekannt waren. Wie ich weiter oben nahegelegt habe, beruht unsere heutige Vorstellung von Wissensmanagement viel mehr auf Netzwerken kollaborativen Lernens, deren Grundlage die Nutzung der Sozialen Medien ist, als auf der Administration zentraler Informationssysteme, deren Beherrschung Spezialisten vorbehalten ist. Es gilt daher, Organisationskulturen und technische Umgebungen zu fördern, die sowohl die Transparenz und flexible Reorganisation von Kompetenznetzwerken als auch die kontinuierliche gemeinschaftliche Schaffung unmittelbar nutzbaren Wissens begünstigen. Deswegen verliert aber die Dialektik von Sozialisierung, Veranschaulichung, Kombination und praktischer Integration nichts von ihrer Relevanz für das Verständnis dafür, wie der schöpferische Austausch von Wissen nachhaltig funktioniert.

Die neu entstandene Disziplin des Wissensmanagements hat uns gelehrt, dass es keine systematische Nutzung des Wissenskaptals einer Gemeinschaft ohne explizite Modellierung ihres eigenen intellektuellen und sozialen Funktionierens geben kann. Die drei nun folgenden Kommentare erläutern die wichtigsten Beziehungen, die – meiner Ansicht nach – Wissensgemeinschaften, die sich um ein gemeinsames Speichergedächtnis versammeln, mit jenen Modellen verbinden, die das Funktionieren dieses Gedächtnisses explizieren.

Zuerst möchte hervorheben, dass ein Wissenskapital nicht mit seiner expliziten Modellierung verwechselt werden darf. Die Karte ist nicht das Territorium.⁸ Ein Gesetzbuch umfasst nicht das lebendige System der Sitten und Bräuche einer Nation. Ein Wörter- und Grammatikbuch der englischen Sprache ist nichts weiter als ein ausschnittartiges Standbild einer in vielgestaltiger Evolution befindlichen Sprache, die von einer über fünf Kontinente verstreuten Sprecherpopulation gesprochen wird. Ein explizites Modell ist *weniger* als das lebendige Wissenskapital, dem es erlaubt, sich zu reflektieren und zu verbreiten. Es stellt nur eine Abstraktion – und ich füge hinzu: eine der möglichen Abstraktionen – dieser Realität dar.

Mein zweiter Einwurf verhält sich in gewisser Weise komplementär zu diesem ersten Kommentar: Es gibt kein Modell, das nicht an der Erzeugung der Realität, die es modelliert, mitwirkt. Die Karte lässt dort ein Territorium entstehen, wo es zuvor nur Erfahrungen der Bewegung und Erinnerungen an zurückgelegte Strecken gab.⁹ Durch seine perlokutionäre Kraft¹⁰ transformiert das Gesetzbuch die

⁸ Vgl. Alfred Korzybski: *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, San Fransisco, CA 1933.

⁹ Bruno Latour: *Les vues de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques*, in: *Culture technique* 14 (1985), S. 4–30.

¹⁰ John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, übers. v. Eike von Savigny, Stuttgart 1989.

Sitten und Bräuche einer Nation. Wörter- und Grammatikbücher beeinflussen den Schulunterricht und den gebildeten Gebrauch der Sprache.¹¹ Das Modell ist ein *Faktor* der Realität, die es expliziert.

Drittens determinieren die zur reflexiven Wissensmodellierung verwendeten Typen der technischen Informationsträger oder der Medien die Identität ihrer Referenten auf grundlegende Weise. Die alten handgeschriebenen Portulane der Seefahrer des Mittelalters, die nach dem geometrischen Prinzip der Mercator-Projektion gedruckten Karten, die dynamischen Online-Kartographien, welche GPS, Satellitenbilder, schwindelerregendes *zoom in* und *zoom out* auf dem Display eines Mobiltelefons oder eines Tablet-PCs vermengen – sie alle strukturieren die Beziehungen zu Raum und Reise auf je verschiedene Weise. Ein Wissen [*savoir*], das sich über epische Gesänge reflektiert und über diese weitergegeben wird, hat nicht den gleichen Geschmack [*saveur*] wie ein Wissen, das sich in der Schrift logisch formalisiert. Und wenn Wissen in Form von online zugänglichen Datenbanken und Computerprogrammen auftritt, die die Denkweisen automatisieren, haben wir es mit einer dritten, nochmals anderen Figur zu tun. Das *Medium* des Modells artikuliert nicht nur das Modell selbst, sondern überdies den verteilten kognitiven Prozess, den es modelliert.¹²

Um ihr gemeinsames Speichergedächtnis zu reproduzieren, zu optimieren und auszubauen, muss jede beliebige Unternehmung sozialen Lernens über eine explizite Modellierungsmethode der Zyklen kognitiver Operationen verfügen, die sie über die Datenströme ausübt. Aus den Signifikanten, Begriffssystemen und pragmatischen Regeln, die in ihre Operationen eingreifen, muss sie ein (multimediales) Bild erstellen. Jeder an dieser Unternehmung Beteiligte muss die in ihrem technischen Speichergedächtnis sich akkumulierenden Daten filtern, wiederfinden, synthetisieren, analysieren und kommentieren können. Wie bereits erwähnt, ist es einer der hauptsächlichen Effekte der Explizierung der Wissensbestände, ihre ›Verteilung‹ über die geographischen und sozialen Kontexte hinaus, denen diese Kenntnisse entspringen, zu ermöglichen. Letztendlich muss das Wissen so vergegenständlicht und mediatisiert werden, dass es besser *teilbar* wird. Von seinen

¹¹ Sylvain Auroux: La révolution technologique de la grammatisation. Introduction à l'histoire des sciences du langage, Liège 1994.

¹² Die Rolle der Kommunikationsmedien in der Bildung von symbolischen Gefügen wird hier nicht im Detail behandelt. Angesichts einer enormen Masse an wissenschaftlichen Publikationen zu diesem Thema verweise ich hier beispielhaft auf McLuhans und meine eigenen Arbeiten: Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, übers. v. Max Nännny, Düsseldorf 1968; ders.: Die magischen Kanäle, übers. v. Meinrad Amann, Düsseldorf 1992; vgl. Pierre Lévy: Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique, Paris 1990; ders.: Die kollektive Intelligenz (wie Anm. 1); ders.: Cyberculture, Paris 1997 (auf Englisch erschienen unter dem Titel: Cyberculture, Minneapolis, MI 2001).

Diensten kann also eine umfassendere Gemeinschaft profitieren als jene (vielleicht lokale oder begrenzte), aus der das Wissen hervorging. Weitaus eher als seine Einlagerung in Silos und seine Balkanisierung innerhalb kleiner in sich abgeschlossener Gemeinschaften sind die Durchlässigkeit, Austauschfähigkeit und Kommensurabilität von Wissen ganz offenkundig die erklärten Ideale des sozialen Wissensmanagements. Ein intelligentes Kollektiv oder ein Netzwerk des kollaborativen Lernens verfügt nur in genau dem Maße über ein wirklich *gemeinsames* Speichergedächtnis, wie dieses im schöpferischen Austausch seiner Mitglieder in einem *vereinenden Medium* aufgebaut und modelliert wird.

Letztendlich bilden die Prozesse des schöpferischen Austauschs die Schnittstelle zwischen den (impliziten) *aktuellen* Wahrnehmungs- und Aktionsprozessen einerseits und einem (expliziten) *virtuellen*,¹³ geteilten Speichergedächtnis andererseits, das sich dem fließend Unbeständigen der unmittelbaren Gegenwart entzieht. Der schöpferische Austausch stellt sich folglich als das ursprüngliche Milieu oder die Quelle des Individuationsprozesses¹⁴ der Wissensgemeinschaft dar. In der Bewegungsrichtung vom Aktuellen zum Virtuellen transformiert er das implizite, opake, ganz in das Handeln eingesenkte Wissen in ein gemeinsames, geteiltes Gedächtnis. In Richtung vom Virtuellen zum Aktuellen wiederum wandelt er das akkumulierte gemeinsame Speichergedächtnis in die effektive Sensomotorizität der individuellen Mitglieder der Gemeinschaft um.

2. Das symbolische Medium des schöpferischen Austauschs

2.1 Zur Frage des symbolischen Mediums

Die bisherige Analyse, die sich auf den idealen schöpferischen Austausch bezieht, könnte glauben machen, dass es mit der digitalisierten Welt zum besten stünde. Aber das ist nicht der Fall. Tatsächlich sind wir heute denkbar weit davon entfernt, über ein symbolisches Medium – und die von diesem abgeleiteten intellektuellen Technologien – zu verfügen, die es uns erlauben würden, die verteilten schöpferischen Austauschprozesse, welche ihre Speichergedächtnisse im World Wide Web akkumulieren, in der bestmöglichen Form zu nutzen. Das Problem ist ein dreifaches. Es hat damit zu tun, dass sich Personen transversal im Verhältnis zu den Gemeinschaften, Gemeinschaften transversal gegenüber digitalen Umge-

¹³ Vgl. Pierre Lévy: *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris 1995 (auf Englisch erschienen unter dem Titel: *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*, New York 1998).

¹⁴ Zum Begriff der Individuierung vgl. Gilbert, Simondon: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble 2005 (zuerst veröffentlicht unter dem Titel: *L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris 1964).

bungen und schließlich auch die Wissensbestände transversal im Verhältnis zu verschiedenen, von den Gemeinschaften akkumulierten Speichergedächtnissen bewegen.

Erstens nimmt *ein einziges Individuum* im Allgemeinen *an mehreren sozialen* oder professionellen *Netzwerken* teil, d.h. an verschiedenen Wissensgemeinschaften. Die Individuen spielen derart die Rolle von ›Bestäubern‹ zwischen mehreren kognitiven Ökosystemen. Nun verwenden die Gemeinschaften verschiedene Sprachen, Konzeptualisierungsweisen und verschiedene Metadatenysteme. Das Problem rührt daher, dass ein System persönlichen Wissensmanagements sich automatisch¹⁵ mit Information versorgen und im Gegenzug die Onlinespeichergedächtnisse der Wissensgemeinschaften, denen das Individuum zugehört, anreichern können müsste. Davon sind wir heute aber weit entfernt. Nicht nur sind die Datenformate dieser Speichergedächtnisse oft untereinander inkompatibel,¹⁶ sondern auch – in noch größerem Ausmaß – ihre Metadatenysteme (ihre begriffliche Organisation bzw. Klassifikationen). Darüber hinaus reichen, nach allgemeiner Ansicht, die automatischen Sprachübersetzungssysteme zwar sicherlich aus, um einen schnellen Eindruck vom Inhalt eines Textes oder der Bedeutung eines einzelnen Wortes zu liefern, jedoch können sie nicht ohne eine von Menschenhand vorgenommene, gründliche Nachprüfung verwendet werden, um eine Information von einer Sprache in eine andere zuverlässig und – bezüglich der Qualität der gebotenen Lektüre – zufriedenstellender Weise zu übertragen. Tatsächlich hat die Mehrzahl der französischen, amerikanischen oder brasilianischen Internetbenutzer keine Ahnung vom Inhalt der chinesischen Blogosphäre oder der japanischen Twittersphäre – und umgekehrt.

Zweitens durchzieht *eine einzige Wissensgemeinschaft* oftmals *mehrere Webanwendungen* und digitale Umgebungen. So kann eine universitäre Seminargruppe beispielsweise Delicious verwenden, eine Facebook- und eine Twittergruppe gründen; eine über die Berufspraxis definierte Gemeinschaft kann ein Forum auf LinkedIn und Diigo verwenden sowie über ein Blognetzwerk verbunden sein usw. Man hat es hier mit den gleichen Problemen zu tun, die sich bereits für die Transversalität von Personen stellten. Es muss jedoch festgehalten werden, dass sich, die Interoperabilität zwischen verschiedenen, den schöpferischen Austausch stützen-

¹⁵ Diese Automatisierung beinhaltet sowohl die individuell kontrollierte als auch die kollaborative Filterung, die die Relevanz von Informationen festlegt.

¹⁶ Die wachsende Übernahme des XML-Codes und die ungleich schwieriger zu bewerkstellende Übernahme des RDF-Codes (beides vom WWW-Consortium hervorgebrachte Normen) sowie die Verwendung anderer Datenaustauschformate wie JSON sollten im Prinzip – mit der Zeit – das Hindernis der Inkompatibilität von Datenformaten beheben.

den Diensten dank offener Programmierschnittstellen (API)¹⁷ und Zusatzanwendungen für Datentransfers weiterentwickelt, die gegenüber den beiden bis dato inkompatiblen Programmen eine dritte, vermittelnde Rolle spielen. Um dies an zwei einfachen Beispielen zu erläutern: Wenn ich auf Twitter eine Nachricht poste, wird sie auch auf meinen Facebook-, Friendfeed-, LinkedIn- und jeglichen anderen von mir verwendeten Flows veröffentlicht. Genauso wird, wenn ich auf Delicious ein Lesezeichen anlege, dessen URL auf meinen Profilen bei Friendfeed, Facebook, Plaxo usw. angezeigt. Jedoch sind wir noch weit von einer transparenten Zirkulation zwischen verschiedenen Anwendungen des online-Wissensmanagements oder vom Abbau der Schranken zwischen konkurrierenden Sozialen Medien entfernt, insbesondere was die semantische Ebene der Kategorisierungsprozesse anbelangt.

Drittens gibt es natürlich *mehrere Gemeinschaften*, die in die Lage versetzt werden sollten, *ihre Speichergedächtnisse zu verbinden*, insbesondere dann, wenn die Gesamtheit oder auch nur bestimmte Teile dieser Speichergedächtnisse die gleichen Themen berühren. Wiederum jedoch erschwert der disparate Charakter der Klassifikationen und der Metadatenysteme, ganz zu schweigen von der Sprachvielfalt, die Automatisierung dieser Verbindung bzw. überhaupt den Vorschlag zur Verbindung.

Das webbasierte Wissensmanagement ist noch zu sehr *kollektiviert*, d.h. zwischen verschiedenen konkurrierenden Diensten, verschiedenen Sprachen und Ontologien balkanisiert. Und in großen Firmen und öffentlichen Verwaltungen ist die Lage oftmals noch viel schlimmer, da es diesen nicht gelingt, ihre Datenbanken untereinander kommunizieren zu lassen. Abgesehen vielleicht von Blogs, ist der Großteil persönlicher Instrumente für das Wissensmanagement paradoxerweise zentral bei großen, auf Social Media-Anwendungen und Suchmaschinen spezialisierten Firmen konzentriert. Ebenso wie die Informatik in den 1980er-Jahren mit der allgemeinen Verbreitung von PCs eine wahre Revolution erlebte, ist es gut möglich, dass auch das Wissensmanagement im Laufe des 21. Jahrhunderts eine dezentralisierende Revolution erfahren wird, so dass selbstorganisierten Personen und Gruppen mehr Macht und Autonomie eingeräumt wird. Ermöglicht werden kann dies aber nur durch die Einrichtung eines *gemeinsamen Protokolls*, das es erlaubt, semantische Metadaten auszudrücken und so den schöpferischen Austausch von jenen Grenzen befreit, die ihm die großen zentralen Akteure des World Wide Web auferlegen.¹⁸ Dank eines solchen semantischen Protokolls, das als Werkzeug

¹⁷ API ist die Abkürzung für *Application Programming Interface*. Dahinter verbirgt sich eine Schnittstelle, die von einem bezogen auf eine andere, zentrale Anwendung externen Programm verwendet werden kann. Diese Schnittstellen erleichtern den Datentransfer und bilden die Grundlage für die Interoperabilität verschiedener Dienste.

¹⁸ Ich meine hier nicht ein Protokoll, das sich auf Daten- und Metadaten-*Formate* bezieht

zur gemeinsamen Explikation und Modellierung funktioniert, könnte der schöpferische Austausch sein transversales Potential voll und ganz aktualisieren: Personen könnten ohne weiteres mehreren Gemeinschaften angehören, Gemeinschaften auf transparente Weise verschiedene Anwendungen benutzen, Informationen würden zwischen den Speichergedächtnissen verschiedener Gemeinschaften ausgetauscht und sich untereinander verbinden. Vor allem jedoch würde die Einführung einer gemeinsamen semantischen Metasprache es ermöglichen, sich einem *sozialen* Wissensmanagement anzunähern, das ohne größere Umstände aus den autonomen Praktiken *persönlichen* Wissensmanagements emergieren und letztlich in deren Diensten funktionieren würde. Kann das Internet heute ganz offensichtlich auf *technischer* Ebene als *das* vereinende Medium der materiellen Kommunikation von Nachrichten gelten, verfügen wir dennoch nach wie vor über kein *symbolisches* Medium bzw. keine gemeinsame Sprache, die es uns – mit allen Vorteilen, die uns auf der Ebene der menschlichen Entwicklung wohl daraus erwachsen würden – ermöglichen würde, auf berechenbare und transparente Weise Wissen zu teilen und so einen schöpferischen Austausch in globalem Maßstab zu erleben. Von *expliztem online-Wissen* als einem *Gemeingut*,¹⁹ das gemäß den jeweiligen Zielen und Sichtweisen aller Gemeinschaften von allen und jedem genutzt werden kann, werden wir jedoch streng genommen erst unter der Bedingung sprechen können, dass uns ein solches symbolisches Medium zur Verfügung steht.

2.2 Wie kann der schöpferische Austausch das digitale Speichergedächtnis organisieren?

Die Klassifikations- und Indexierungssysteme, die es Bibliotheksbenutzern ermöglichen, die von ihnen gesuchten Dokumente zu finden, funktionieren gut. Warum sie also nicht auch für das World Wide Web nutzen? Warum stattdessen eine neue Metasprache entwickeln, obwohl es bereits ein Überangebot an bewährten Systemen gibt?

Welche Form die Software des Speichergedächtnisses hat, hängt stark von ihren materiellen und technischen Trägern ab. Die im Lauf des 19. und 20. Jh. erarbei-

– diese Arbeit verfolgen heute das World Wide Web Consortium (W3C) und andere Normierungsorganisationen. Vielmehr spreche ich hier von einem symbolischen System, einer *Sprache* im vollen Wortsinn, die speziell dafür zu entwerfen ist, Berechnungen und semantische Verschaltungen zu begünstigen.

¹⁹ Vgl. Elinor Ostrom/Charlotte Hess (Hg.): *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*, Cambridge, MA 2006; vgl. Yochai Benkler: *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, CT 2006.

teten und perfektionierten Indexierungsmethoden und Dokumentationsprachen wurden entworfen, um auf der Ebene physischer Einrichtungen oder bestenfalls noch auf der Ebene nationaler Netzwerke solcher Einrichtungen die Recherche gedruckter Dokumente oder materieller Medientypen zu verwalten. Die Existenz einer Vielzahl verschiedener Klassifizierungs- und Indexierungssysteme rund um den Planeten stellte kein größeres Problem dar, solange jede Bibliothek bzw. jedes Dokumentationszentrum de facto durch ein einheitliches System organisiert wurde. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts jedoch digitalisieren mehr oder minder alle Bibliotheken, Museen und Archive nicht nur ihre Kataloge und stellen diese ins Netz, sondern sie verfahren ebenso mit ihren Beständen. Aus diesem Grund wird das menschliche Gedächtnis letztlich in einem einzigen technischen Medium zusammengetragen und vereinigt werden. Infolgedessen ist die nationale und institutionelle Disparität der Indexierungs- und Klassifizierungsarten ebenso wie der Dokumentationsprachen langfristig kaum mehr haltbar.

Das ist einer der Gründe, weshalb die Prinzipien von Bibliothekswesen und Dokumentationswissenschaften, seitdem das World Wide Web gegen Ende des Jahres 1993 für die Öffentlichkeit zugänglich wurde, grundsätzlich hinterfragt werden.²⁰ Die Größe des Speichergedächtnisses ist ins Unermessliche gewachsen: Am Horizont zeichnet sich eine vielsprachige universelle Mediathek ab. Die Dokumente und die Links, die diese miteinander verflechten, befinden sich in ständiger – sozusagen fließender – Transformation. Allgemeine Verschaltung und Ubiquität verändern die Weisen der Abfrage und die Praktiken der Benutzer. Wenn wir die aktuelle Situation mit den Augen zukünftiger Generationen analysieren, wird deutlich, dass die Möglichkeiten zur automatischen Berechnung und zur Interaktivität in Ermangelung von Normen und Metasprachen, die an die neuen Bedingungen angepasst sind, noch bei weitem nicht ausgeschöpft sind.

Um die Aufhebung von drei sehr alten Zwängen praktisch umzusetzen, die seit den Anfängen der Schrift vor 5000 Jahren mit der physischen Lokalisierung von Dokumenten verbunden sind, muss man zu einem neuen Denken des Archivs und seiner Organisation aufrufen. Alle dem World Wide Web vorausgehenden Dokumentationsysteme und Indexierungsmetasprachen waren gezwungen, den – eminent praxisinduzierten – Imperativ der *materiellen Verfügbarkeit* von Dokumenten zu berücksichtigen. Die Notwendigkeit, die Informationsträger »irgendwo« an ihren Platz zu stellen, erschien so natürlich, dass sie kaum als ein tatsächlicher

²⁰ Wenngleich Tim Berners-Lees ursprüngliche Idee für das Web bereits 1989 in einem internen Bericht für die CERN veröffentlicht wurde, gab es 1991 weltweit nur 50 Webserver. Bekanntermaßen begann der globale Erfolg des World Wide Web erst im September 1993 mit der ersten Version des Mosaic-Browsers (der 1994 zu Netscape wurde) von Marc Andreessen.

Zwang empfunden wurde. Wie David Weinberger betont hat,²¹ waren es nicht nur die Bücher, Schallplatten und Kassetten, sondern ebenso Kartei- bzw. Zettelkästen und Bibliothekskataloge, die sich einer dreidimensionalen räumlichen Ordnung fügen mussten. Seit es aber das World Wide Web gibt, eine äußerst rezente Entwicklung im Maßstab der gesamten kulturellen Evolution, vervielfacht und verbreitet sich die digitalisierte Information unendlich und kostengünstig über alle Netzknoten. Im allgegenwärtigen digitalen Umfeld nach Belieben multiplizierbar und durch Hyperlinks markierbar, d.h. *überall gegenwärtig*, wird das Archiv folglich nicht mehr *vorrangig* im physischen Raum²² adressiert, sondern in einer ungreifbaren semantischen Sphäre: Es ist seine Bedeutung oder seine Relevanz für die Leser, die nunmehr seine primäre Adresse darstellt. Die grundsätzliche Adressierung geht von einer physischen Ordnung (die *Signatur* der Bibliothekszettel) zu einer semantischen Ordnung über. Diese erste Mutation zieht aber eine weitere nach sich: die Möglichkeit, die semantische Adressierung eines Dokuments gemäß den Standpunkten und den Verwendungszwecken unendlich zu variieren. Wie ich bereits weiter oben betont habe und wie auch die aktiven Webnutzer aus Erfahrung wissen, ist es heute möglich, das gleiche Ensemble von Dokumenten auf verschiedenste Art und Weise zu strukturieren und zu indexieren. Nicht nur Dokumentations- und Informationswissenschaftsexperten können Dokumente nach ihren bewährten Methoden klassifizieren, sondern Milliarden von Nutzern können sie je nach Belieben auf ihre eigene Weise *taggen*.²³ Diese Indexierungsaktivität, die bis vor kurzem noch ausschließlich den Experten vorbehalten war, wird von nun an von jedermann in großem Stil auf Amazon, Librarything oder auch auf Youtube,²⁴ auf sogenannten Social Booking-Seiten, in Blogs, auf Twitter und dank des Faviki selbst auf Wikipedia praktiziert. Ohne Frage sind die beim Social Tagging entstehenden Folksonomien aufgrund von Phänomenen der Synonymie (mehrere Schlüsselwörter verweisen auf einen Begriff) und der Homonymie (bestimmte Schlüsselwörter haben mehrere Bedeutungen) inkohärent, ganz zu schweigen vom Rauschen, das sich durch Orthographiefehler, Pluralverwendungen, Abkürzungen etc. in das System einträgt.

²¹ Vgl. David Weinberger: *Everything Is Miscellaneous. The Power of the New Digital Disorder*, New York 2007.

²² Natürlich müssen auch Dateien irgendwo im physischen Speicher eines oder mehrerer Server abgelegt werden.

²³ Vgl. Isabella Peters: *Folksonomies: Indexing and Retrieval in the Web 2.0*, übers. v. Paul Becker, Berlin 2009; vgl. Gene Smith: *Tagging. People-powered Metadata for the Social Web*, Berkeley, CA 2007.

²⁴ Zu Youtube als Träger partizipativer kultureller Praktiken vgl. Jean Burgess und Joshua Green: *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, MA u.a. 2009.

Zudem entsprechen die *Tags* sehr disparaten Allgemeinheitsgraden und lassen sich nur schlecht in Klassen und Unterklassen einteilen. Schließlich zersplittert die Mannigfaltigkeit der natürlichen Sprachen (in denen die *Tags* im Allgemeinen formuliert werden) den schöpferischen Austausch, der seit einigen Jahren allmählich das globale Speichergedächtnis zu organisieren beginnt, noch erheblich. So unvollkommen jedoch die Folksonomien des Jahres 2010 auch sein mögen, sie präfigurieren dennoch den zukünftigen schöpferischen Austausch, der dazu in der Lage ist, auf das universelle Gedächtnis so viele *Blickwinkel* anzubieten, wie es menschliche Gemeinschaften und Interessenszentren gibt.

Diese Perspektive erlaubt die Vorausschau auf die Emergenz eines neuen Typs von Metasprache, eine Art *Schrift zweiten Grades*. Diese »Meta«-Schrift wird nicht mehr – bzw. nicht mehr nur – Zeichen auf einer Seite oder auch einen Bildschirm placieren, sondern *auf digitalen Datenströmen*. Der Begriff Dokumentationssprache ist zwar äußerst alt, aber ich spreche hier von einer neuen Generation von Metasprache: universell, demokratisch und berechenbar. *Universell*, weil das Speichergedächtnis jetzt global ist. Im Gegensatz zu vorhergehenden Metasprachen, die allesamt lokal und auf eine einzige Kultur konzentriert waren,²⁵ wird die neue

²⁵ Zur Illustration des stark ethnozentrischen Charakters klassischer dokumentarischer Metasprachen seien hier einige Unterkategorien der Abteilung 200 (Religion) der dezimalen Klassifikation nach Dewey aufgelistet, die zu den weltweit am meisten verwendeten Klassifikationen gehört: 200 *Allgemeines über die Religionen* / 210 *Religionsphilosophie und -theorie* / 220 *Bibel* / 230 *Christentum. Christliche Theologie* / 240 *Moralische und praktische christliche Theologie* / 250 *Lokale Kirchen und christliche religiöse Orden* / 260 *Soziale christliche Theologie. Kirchenlehre* / 270 *Geschichte und Geographie des Christentums und der Kirche* / 280 *Konfessionen und christliche Sekten* / 290 *Andere Religionen*. Zu einer weiteren Bestätigung des Ethnozentrismus und des aus der Klassifikation von Dewey rührenden Charakters hier die Unterteilung der letztgenannten Abteilung 290 (Andere Religionen): 291 *Vergleichende Religionslehre* / 292 *Klassische Religionen (Griechisch und Römisch)* / 293 *Germanische Religion* / 294 *Religionen indischen Ursprungs* / 295 *Zoroastrismus (Mazdaismus, persische Religion)* / 296 *Judentum* / 297 *Islam, Babismus und Bahai* / 298 *Religion der Mormonen* / 299 *Andere Religionen*.

Man wird beispielsweise bemerken, dass der Buddhismus nicht einmal direkt erwähnt wird und dass der Bahai-Glaube – den ich sehr respektiere, der allerdings nur 7 Millionen Anhänger hat und dessen Gläubige in mehreren islamischen Ländern verfolgt werden (weil es keine vom Koran festgelegte Religion ist) – zusammen und auf gleicher Stufe mit dem Islam genannt wird, den mehr als 1,5 Milliarden Gläubige praktizieren. Auch in anderen Wissensfeldern würde man die gleiche Unausgewogenheit, die gleiche ethnozentristische Kurzsichtigkeit und die gleiche Überholtheit der Klassifikation antreffen. Die anderen Klassifikationssysteme (einschließlich der *Library of Congress Headings*, das natürlich von der spezifischen Situation der USA abhängt) sind in dieser Hinsicht keinen Deut besser. Daher schlage ich statt einer Klassifikation oder einer Super-Ontologie eine *formale Sprache zum schöpferischen Austausch* vor, die gestattet, jeglichen Begriff und ebenso jegliche Klassifizierung auszudrücken.

Metasprache radikal unvoreingenommen sein müssen, d. h. dazu fähig, den Standpunkt jeglicher Kultur oder Tradition zum Ausdruck zu bringen. *Demokratisch*, weil ihre Handhabung nicht mehr Informationsspezialisten vorbehalten sein darf, sondern stattdessen allen Beteiligten des schöpferischen Austauschs durch sensorische Schnittstellen und Übersetzungen in die natürlichen Sprachen freien Zugriff gewähren muss. *Berechenbar* schließlich, weil alle vorhergehenden Metasprachen vor Aufkommen des digitalen Mediums und seiner quasi unbegrenzt verfügbaren Rechenleistung entwickelt wurden. Die neue Metasprache wird es ermöglichen, die Information zu kategorisieren und sie nach verschiedenen Spielregeln auszuwerten und entsprechende daraus resultierende Navigationswege im Datenmeer anzulegen.²⁶ Die semantische, auf der neuen Metasprache basierende Berechnung wird sich nicht auf automatische Schlussfolgerungen beschränken, bei denen die Eigenschaften einer Klasse aus ihrem Erscheinen in einer Oberklasse abgeleitet werden. Sie wird in der Lage sein, nach Belieben den hyperkomplexen fraktaloiden Graphen formaler Begriffe zu generieren oder zu reproduzieren, welche mit ihrem regelmäßigen Netz die enorme Masse an Informationen umschließen werden.²⁷ Den Milliarden Händen des schöpferischen Austauschs gehorchend, wird diese neuartige Form der Berechnung die Weichen für die Aufmerksamkeitsbahnen und die Bewertungsmaßstäbe in der unbegrenzten semantischen Sphäre stellen, die die Bibliothek von Babel koordiniert.²⁸

Um die Informationsflut über Sprachbarrieren und die Diversität der Kulturen hinweg in ein brauchbares, organisiertes und erkenntnisbeförderndes Speicher Gedächtnis umzuwandeln, bedarf der im Cyberspace entstehende schöpferische Austausch eines ihm angemessenen symbolischen Mediums.

Aus dem Französischen von Christina Hünsche

²⁶ Vannevar Bush spricht davon, im Dickicht des künftigen, computerisierten Gedächtnisses dauerhafte *Pfade* zu zeichnen (im Englischen: »trails«, vgl. Vannevar Bush: *As We May Think*, in: *Form Diskurs. Zeitschrift für Design und Theorie* 2/1 (1997), S. 136–147, übers. v. Regina Winter (zuerst in: *Atlantic Monthly* Juli (1945)).

²⁷ Vgl. Lévy: *The IEML Research Program* (wie Anm. 2); vgl. ders.: *Toward a Self-referential Collective Intelligence. Some Philosophical Background of the IEML Research Program*, in: Ngoc Than Nguyen/Ryszard Kowalczyk/Shyi-Ming Chen (Hg.): *Computational Collective Intelligence, Semantic Web, Social Networks and Multi-agent Systems*, Berlin u.a. 2009, S. 22–35.

²⁸ Vgl. die bekannte gleichnamige Erzählung von Jorge Luis Borges: *Die Bibliothek von Babel*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen (das Aleph, Fiktionen, Universalgeschichte der Niedertracht)*, übers. v. Karl August Horst, Eva Hessel u. Wolfgang Luchting, München 1970.

Die künstliche Intelligenz des Sinns¹

Sinnsgeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy

Erich Hörl

»Die ›Frage nach der Technik‹ ist nichts anderes als die an ihre Grenzen getriebene Frage nach dem Sinn.«

Jean-Luc Nancy

1.

In einer philosophischen Jahrhundertbeobachtung hat Jean-Luc Nancy unsere Gegenwart als Zeit einer großen sinnsgeschichtlichen Konversion charakterisiert. In *L'oubli de la philosophie*, jenem Text aus dem Jahre 1986, der Nancys sinnsgeschichtlichen Entwurf zum Durchbruch bringt, wurde die klassische Sinnformation als Zeitalter des festgelegten, markierten, fixierten, geschlossenen, eben des bedeuteten Sinns fokussiert. Was sich im 20. Jahrhundert – dem Jahrhundert der Zusammenbrüche, Untergänge und Abdriften, kurz: des Verendens des Sinns – erschöpfen und entblößen und dabei zugleich ins Jetzt seiner Erkennbarkeit treten sollte, das ist nach Nancy nicht der Sinn überhaupt, sondern nur ein bestimmter Sinn des Sinns, der freilich mit dem Abendländischen gleichursprünglich und koextensiv zu sein schien und bis dato als Inbegriff des Sinns selbst galt: nämlich die lang dauernde Figuration und Auslegung, die *doxa*, das dogmatische Bild des Sinns, das den Sinn des Sinns als Bedeutung auffasst, »*der Sinn im Sinne von ›Bedeutung‹* (also der gebräuchlichste Sinn des Wortes ›Sinn‹ in unserer Sprache und in der Philosophie)«,² wie es genau heißt. Dass wir nunmehr »unweigerlich einer *anderen* Geschichte ausgeliefert sind, die jenseits der Bedeutung offen vor uns liegt und deren Sinn niemals in der Rückkehr des ›Sinns‹ bestehen kann«,³ sondern in der Aussetzung an den Entzug des Sinns und an die Aussetzung als Sinn, das ist der sinnsgeschichtliche Einschnitt, der nach Nancy die zeitgenössische Kondition insgesamt markiert. »Die Realität dieser Zeit«, so präzisiert er, »liegt in der Zäsur, die den offenen Riß der Bedeutung überall

¹ Für Jean-Luc zum Siebzigsten.

² Jean-Luc Nancy: *Das Vergessen der Philosophie* (1986), übers. v. Horst Brühmann, Wien 1987, insb. S. 31.

³ Ebd. S. 71.

aufbrechen läßt: im Weltkrieg, in der Vernichtung, in der Ausbeutung und im Hunger, in Technik, Kunst, Literatur und Philosophie.«⁴

Aus der sinnengeschichtlichen Perspektive, die Nancy entwirft, erweist sich die »Sorge um den Sinn«,⁵ wie sie im 20. Jahrhundert mit allem Nachdruck auf der philosophisch-politischen Agenda erscheint und die Sorge des Denkens darstellt, nicht als Frage nach der Restitution oder der Schließung des Sinns, sondern als »Frage nach der Öffnung und Offenheit des Sinns und nach einem anderen ›Sinn‹ des Sinns«. ⁶ Und noch gewisse programmatische Unternehmungen der zweiten Jahrhunderthälfte, den Sinn offensiv zu verabschieden, ihn nur noch als Effekt zu begreifen, zum Beispiel von Materialitäten der Kommunikation, ihn aus den Geisteswissenschaften auszutreiben und sein Ende in die Konstitution neuer Diskurspolitiken sowie weit ausgreifender medien-, kultur-, schließlich wissenschaftlicher Archäologien und Selbstbeschreibungsvorhaben zu überführen, verdichten sich vor diesem Hintergrund ihrerseits nur zu Symptomen einer grundlegenden sinnengeschichtlichen Transformation. Der Sinngeschichte überhaupt entkommen auch diese postsignifikativen Anstrengungen nicht.

Bis heute ist Nancys Denken von einer eigentümlichen sinnengeschichtlichen Erregung bewegt. Seine gesamte philosophisch-diagnostische Arbeit am »großen Bruch des Sinns« (PF, S. 51) ist dabei von einer auffälligen Faszination durch das Offene und das Außen bestimmt und entfaltet sich zugleich auch als deren Durcharbeitung und Befragung – eine Faszination, die nicht irgendeine ist, sondern die als Signatur unseres gegenwärtigen sinnengeschichtlichen Moments begriffen werden muss. Diese Faszination prägt auch noch sein jüngstes Projekt zur Dekonstruktion des Christentums, das nicht nur unter dem programmatischen Titel *Die Aufschließung* (la *déclousion*) steht, sondern dessen Horizont es ist, »das Wesen des Christentums als Öffnung«, das Christentum als »absolutes Transzendental und transzendentes Absolutes der Öffnung«, »aller Gestalten der Öffnung« und des »Heraustretens aus sich«⁷ zu untersuchen. Über die unerhörte Geschichtlichkeit dieser ihrerseits gewaltigen archäologischen Frage, die das ganze Gewicht des Sinnproblems aufblitzen lässt, ist sich Nancy durchaus im Klaren: »Es ist dringlich – und das charakterisiert unsere Zeit –, dass der Okzident oder das, was von ihm übrig ist, sein eigenes Werden untersucht, sich auf seine Herkunft und seinen Verlauf zurückwendet und sich über den Prozess der Auflösung des Sinns befragt, dem er Statt gibt.«⁸

4 Ebd.

5 Ders.: *Une pensée finie* [PF], Paris 1990, S. 12. (Übers. E. H.)

6 Nancy: *Das Vergessen* (wie Anm.1), S. 35 (veränderte Übersetzung).

7 Jean-Luc Nancy: *Dekonstruktion des Christentums*, übers. v. Esther von der Osten, Zürich/Berlin 2008, S. 245f.

8 Ebd. S. 51.

Wenn die entsprechende Neubeschreibung der Sinnlage, wie sie Nancy seit den 1980er Jahren systematisch betreibt, mit der Frage nach dem Transzendental der Öffnung und des Außen ihre historische Tiefenschärfe und geschichtliche Pointierung erhält, so hat sie bereits über die Jahre eine Vielzahl von Begriffen und Kategorien auf den Weg gebracht, die allesamt Wiederklänge, Figurationen oder Abspaltungen der epochalen sinngeschichtlichen Zentralbegriffe des Offenen (*ouvert*), der Eröffnung, Öffnung, Offenheit (*ouverture*) und des Außen (*dehors, extérieur*) sind. Was aber, so ist zu fragen, ist das mögliche historische Transzendental dieser Offenheits- und Entäußerungsfaszination sowie dieser Begeisterung für das Außer-sich- und Draußen-Sein, die seit Heidegger und insbesondere für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so signifikant ist und die in Nancys Denken und Begriffspolitik mit außerordentlicher Kraft zur Darstellung drängt? Wovon wird Nancys schwerster Gedanke, ein absolutes Transzendental von Öffnung, seinerseits hervorgetrieben und getragen? Gibt es vielleicht so etwas wie einen Entstehungsgrund und Evidenzherd dieser Faszination?

Die Faszination des Offenen und des Außen, wie sie erst im 20. Jahrhundert bis ins Herz der dem Exterioren und Offenen stets so feindlich begegnenden Sinnkultur der Bedeutung vorgedrungen ist und diese aufbricht, verdankt sich vor allem maschinen- und objektgeschichtlichen Gründen. Aus dramatischen Umwälzungen der Maschinen- und Objektkultur ist die Begeisterung für das Offene und das Außen zu einer sinngeschichtlich relevanten Größe aufgestiegen.⁹ Es ist nämlich das Erscheinen »öffener Maschinen« und »öffener Objekte« – beides wurde unter genau diesen Titeln von dem französischen Mechanologen Gilbert Simondon so hellichtig registriert –, das die überkommene Sinnkultur mit ihren angestammten ontologischen Registern und den entsprechenden Produktionsverhältnissen der Bedeutungsökonomie destruiert und am Leitfaden neuer technologischer Objekte und entsprechend veränderter Objektbeziehungen auch eine neue, nunmehr postsignifikative Sinnkultur heraufführt.

Simondon hat die Transformationen, die im Gegensatz zur geschlossenen Welt der Bedeutung eine offene Welt des Sinns prinzipiell unabschließbarer Supplementarität, Prothetizität und Artefaktualität generiert, als Wechsel vom minoritären zum majoritären Status des technischen Objekts skizziert. Das technische Objekt figuriert darin nicht mehr als an sich bedeutungsloses Werkzeug, Instru-

⁹ Giorgio Agamben berücksichtigt in seiner Studie zum Offenen diesen geschichtlichen Strang der Frage nicht, der für das Funktionieren der von ihm so genannten »anthropologischen Maschine« gleichwohl von Belang ist. Schließlich findet durch maschinen- und objektgeschichtliche Umbrüche, zumal durch die Kybernetik, auch eine deutliche Rekonstellierung des Verhältnisses des Humanen und des Nicht-Humanen statt. Vgl. Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übers. v. Davide Giuriato, Frankfurt/M. 2003.

ment und bloßes Mittel zum Zweck für die Produktionsleistung eines je schon konstituierten bedeutungsverleihenden Subjekts, mithin als abgeschiedenes, minorisiertes Objekt, das sich am Abgrund des Nichtsinns befindet und das verfeimte Teil, das unmögliche Außen der Bedeutung darstellt. Nunmehr taucht dieses inferiore Objekt unübersehbar im Innersten der Sinnkultur auf, eröffnet und prägt es einen neuen Schauplatz und ein neues Milieu des Sinns, der bislang doch einzig und allein die Sache einer Arbeit der Innerlichkeit und eines Theaters der Intentionalität zu sein schien. Sinn entsteht nicht aus einem bedeutungstiftenden Akt, sondern er wird zur transkategorialen Fügung, er steigt auf aus asignifikanten Praktiken des Zusammenwirkens von Menschen, Objekten und Maschinen.

Mit seinem Begriff der »offenen Maschine« beschreibt Simondon bereits Ende der fünfziger Jahre wenigstens in einem ersten Anlauf den offenen Sinnzusammenhang der metatechnischen Welt. »Das Ensemble von offenen Maschinen«, so notiert er, »setzt den Menschen als permanenten Organisator und als lebendigen Interpreten der Maschinen in ihrem Verhältnis zueinander voraus«,¹⁰ der Mensch erscheint als »permanenten Organisator einer Gesellschaft technischer Objekte«, der »unter den Maschinen, die mit ihm zusammen operieren«,¹¹ existiert. In einem kurzen Stück, das sich in seinem Nachlass fand und das vermutlich um 1970 entstand, scheint Simondon das Dämmern einer asignifikativen, *vor* jeder Bedeutung operierenden, netzwerkartigen Sinnkultur, wie sie aus dem Regime der neuen Objekte entsteht, noch viel deutlicher vor Augen gehabt zu haben. Unter dem Titel *Mentalité technique* schreibt er:

»Aber das Wesentliche ist folgendes: Damit ein Objekt die Entwicklung der technischen Mentalität ermöglicht und von ihr ausgewählt wird, muss das Objekt selbst eine netzartige Struktur haben. Wenn man sich ein Objekt vorstellt, das, anstatt geschlossen zu sein, Teile aufweist, die so konzipiert sind, dass sie der Unzerstörbarkeit möglichst nahe kommen und andere Teile, in denen sich im Gegensatz dazu die ganze Feinheit der Anpassung an den jeweiligen Gebrauch oder an den Verschleiß oder an den möglichen Bruch bzw. Riß im Falle einer Erschütterung, eines Stoßes oder eines fehlerhaften Betriebs konzentriert, so erhält man ein *offenes* Objekt (*objet ouvert*), das ergänzt, komplettiert, nachgebessert, verfeinert und im Zustand immerwährender Aktualität gehalten werden kann.«¹²

¹⁰ Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris 2001, S. 11 f. (Übers. E. H.)

¹¹ Ebd.

¹² Gilbert Simondon: *Mentalité technique* [MT], in: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 3 (2006), S. 343–357, hier S. 356. (Übers. E. H.)

Das offene Objekt ist, so präzise begründet Simondon seine Begriffswahl, »notwendig eine Netzwerktatsache (réalité de réseau), bevor es ein abgeschlossenes und getrenntes Objekt (objet séparé) ist« (MT, S. 354). Im Gegensatz zum »geschlossenen Objekt« (objet fermé) (MT, S. 355) der industriellen Produktion und ganz im Stile der kybernetischen Hoffnungen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre als »postindustrielles technologisches Objekt« (MT, S. 356) benannt, ist es zudem als »Einheit von zwei Realitätsschichten« zu verstehen:

»Eine Schicht, so stabil und beständig wie möglich, gehört dem Benutzer und ist konstruiert, um zu dauern; eine andere Schicht kann unablässig ersetzt, gewechselt, aktualisiert und erneuert werden, weil sie aus Elementen besteht, die alle ähnlich sind, unpersönlich, massenhaft durch die Industrie produziert und durch Tauschnetze verstreut. Durch die Partizipation an diesem Netzwerk bleibt das Objekt seinem Gebrauch zeitgenössisch und immer neu. [...] Das Objekt ist nicht nur Struktur, sondern Regime.« (MT, S. 356)

Simondon wird am Ende »die *Offenheit*« (l'ouverture) sogar als »das Zeichen einer vollendeten technischen Mentalität« erkennen, als das, was sowohl ihre kognitiven Schemata, als auch ihre Affektivitätsmodi und ihre Handlungsnormen bestimmt. Schließlich scheint »die technische Realität« selbst, so betont er, »äußerst geeignet, fortgesetzt, ergänzt, verbessert, ausgedehnt zu werden« (MT, S. 357), also prinzipiell supplementär, prothetisch und offen zu sein. Offene technische Objekte, wie sie Simondon als Träger einer Logik des Supplements und von Transkategorialität beschreibt, zeigen sich als Transzendental einer epochalen Offenheitsfaszination, die sich gleichzeitig mit der massenhaften Verbreitung dieser technischen Objekte über die ganze Sinnkultur legt und auch in deren philosophischen Beschreibungen eindringt. Der philosophische Aufstieg der Logik des Supplements sowie die Wiederkehr und zugleich Radikalisierung eines prothetischen Denkens, wie sie im Rahmen dieser Umwendung seit den 1960er Jahren und bis heute zu beobachten sind, ist vielleicht nur eine Reaktionsbildung auf die nunmehr unabweisbare Primarität technischer Supplementarität. Jedenfalls erweist sich die Sinnverschiebung, die Nancy mit den Mitteln einer philosophischen Politik des Offenen und Außen beschreibt, vor diesem Hintergrund als technologische Sinnverschiebung.¹³

¹³ Der Begriff der technologischen Sinnverschiebung wurde im Anschluss an, zugleich aber auch in Absetzung von Husserl ausgearbeitet in Erich Hörl: Die technologische Sinnverschiebung. Über die Metamorphose des Sinns und die große Transformation der Maschine, in: Lorenz Engell/Jiri Bystricky/Katerina Krtilova (Hg.): Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern, Bielefeld 2010, S. 13–31. Zur »transkategorialen Erkenntnis«, die die Offenheit des technischen Objekts epistemologisch wendet, vgl. Simondon: Mentalité technique (wie Anm.11), S. 346.

Jacques Derrida ist der Einschreibung der technologischen Zäsur in Nancys Denken recht nahe gekommen, als er in *Le toucher*, Jean-Luc Nancy auf die Lexik des *Ex-* hinwies, in der gerade die Spezifität und Exaktheit von Nancys Neubeschreibung der Sinnlage besteht:

»Wenn man sich erinnert, dass der Begriff des ›Heraus-geschriebenen‹ (*ex-crité*), ein von Nancy gebildetes oder geschmiedetes Wort, sich mehr und mehr ins Herz, ins innerste Forum dieses denkenden Schreibens eingeschrieben findet, bliebe nur, sich nach dem Körper und nach der Kraft, nach dem zwanghaften Trieb (*pulsion*) zu fragen, der diese Silbe, *ex*, in Bewegung versetzt und am Leben erhält (*garde*). Man wird sie selbstverständlich in eine Konfiguration einbringen müssen, diese Silbe, mit einem ganzen Denken der Aus-stoßung (*ex-pulsion*), des Aus-drucks (*ex-expression*), der Aus-scheidung (*ex-création*) nach draußen – welches selbst den ›Sinn der Welt‹ bedingt – und mit diesem Denken des ›Exzesses‹, das solange ›unerbittlich nach draußen‹ drängt, bis dass es die Subjektivität des *ego* in die *Exteriorität schleudert* (hinauswirft, krümmt, entwirft, verwirft). [...] Nancy hebt damit den Zug, genauer das *Ziehen/den Aufriß (tracé)* dieser Exteriorisierung der Exteriorität hervor.«¹⁴

Man kann die Liste fraglos noch um andere nach draußen drängende Begriffe erweitern, die allesamt die Konsistenz von Nancys Exterioritätsdenken garantieren: »*ex-action*«, »*ex-traction*«, »*exemption*«, »*expansion*«, »*extension*«, »*partes extra partes*«, »*ex nihilo*«, natürlich und vor allem nicht zu vergessen »*existence*« und »*exposition*«, letzteres wohl das Leitwort Nancys. Einmal hat Nancy sogar »the *ex-* as proper«¹⁵ tituliert. Aber trotz gelegentlicher, mitunter weitreichender Hinweise auf die bedeutende Rolle der Technikfrage für Nancys Begriffspolitik und Diskursschema wird von Derrida genau jene Kraft der Exteriorisierung und des Außer-Sich-Seins, die Nancys Gebrauch der Lexik des *Ex-* praktisch zum Gebot der Zeitgenossenschaft macht, nämlich die Technik, eigentümlicherweise kaum als solche bedacht. Er, der seinerseits in explizitem Anschluss an den großen Paläoanthropologen der artefaktischen Extension André Leroi-Gourhan und eines in den 1950er und 1960er Jahren als Reaktion auf die Kybernetisierung sich epidemisch ausbreitenden Exteriorisierungsdenkens die Technik als konstitutives Außen des abendländischen Bedeutungsraumes bestimmte, gegen das sich der philosophische Diskurs mit all seiner Begeisterung für Figuren des Innen, des Eigenen und Eigentlichen, des Bei-sich- und des Zu-Hause-seins, des Authentischen und des Autochthonen ursprünglich bei Platon und seither immer wieder

¹⁴ Jacques Derrida: *Berühren*, Jean-Luc Nancy, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 36 f.

¹⁵ Jean-Luc Nancy: *Our World. An Interview*, in: *Angelaki* 8 (2003), S. 43–54, hier S. 51.

neu formierte, er, der selbst als Kern seines eigenen grammatologischen Entwurfs die wesentliche Technizität und Exteriorität des Sinns hervorhob, er sieht in Nancys Denken ausgerechnet einen Trieb am Werk, die erste Aus-stoßung, eigentlich die erste Aus-treibung, nämlich die Geburt, zu wiederholen, in dieser Wiederholung zwanghaft der Bewegung der Exteriorisierung nachzugehen und so letztlich die ganze Konsistenz seines Denkens aus der Lexik und als eine Logik des Ex- zu entwerfen.¹⁶ Und er sieht nicht, dass Nancys Zwang, alles auf Ex- zu denken, unausgesetzt Wörter und Begriffe auf Ex- zu bilden und dabei praktisch eine ganze Ontologie des Ex-, eine Exontologie, herauszupräparieren, in gewissem Sinne nur der Logik des geschichtlichen Augenblicks gehorcht und der Macht der technologischen Sinnverschiebung nachgibt, die radikal exteriorisiert und dabei die Exteriorisierung selbst zur Epochenfrage macht.¹⁷ Es handelt sich bei Nancy vielleicht weniger um einen Denker der Expulsion, als vielmehr der Exponierung und Exposition. Es sei denn, man verstünde die technische Exteriorisierung ihrerseits als zwanghafte organologische Angelegenheit und als Sache eines Triebes. Nancys Denken des Ex- wiederholt jedenfalls unablässig genau jenen sinngeschichtlichen Moment, da im Technologisch-Werden der Lebensform und in der ubiquitären Verbreitung technologischer Objekte das Außen und die Öffnung als solche problematisch werden, hervor- und in Erscheinung treten, sich das Existieren in unerhörtem Maße als Exponiert-Sein offenbart, die originäre Exponierung des Außer-Sich- und Draußen-Seins nicht mehr verleugnet werden kann und unsere ganze Gewordenheit ins Licht dieser großen Exposition rückt, selbst exponiert wird eben als und durch die ursprüngliche Exponierung und Exposition der Technologie.

Nancy hat seinerseits nicht nur, wie gleich zu sehen sein wird, die Technik als einen zentralen sinngeschichtlichen Akteur benannt. Einen Augenblick lang scheint er die zeitgenössische Situation sogar ausschließlich im Lichte der technologischen Kondition begriffen und beschrieben zu haben. 1991 – in einem Gelegenheitstext, den er ein paar Jahre später einem seiner Hauptwerke, *De l'être singulier pluriel*, als Supplement beigibt – erblickt er in der »Ökotechnie« (écotechnie)

¹⁶ Vgl. Derrida: Berühren (wie Anm. 13), S. 39. Derridas *De la grammatologie* (1967) entstand aus einer Rezension von Leroi-Gourhans Hauptwerk *Le Geste et la Parole*, die im Dezember 1965 und im Januar 1966 in der Zeitschrift *Critique* erschien. Vgl. dazu Bernard Stiegler: Derrida und die Technologie, in: ders.: Denken bis an die Grenzen der Maschine, hrsg. v. Erich Hörl, übers. v. Ksymena Wojtyczka, u. Erich Hörl, Zürich/Berlin 2009, S. 111–153, hier S. 127 ff.

¹⁷ Ich werde andernorts auf eine dichte Beschreibung des Exteriorisierungsdenkens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückkommen. Dabei gilt es insbesondere die Lagerung der Dekonstruktion und ihrer für das ganze grammatologische Projekt konstitutiven Auslegung der kybernetischen Gegenwart in dieser Geschichte zu fokussieren.

die vielleicht »letzte gestaltlose Gestalt«¹⁸ von Sinngeschichte überhaupt, die gerade heraufzieht. Das allgemeine »Technisch-Werden der Welt«, das auf die Ökotechnie als seinen unmöglichen und jedenfalls mit klassischen Begriffen undenkbar geschichtlichen Horizont hindeutet, auf eine reine, von aller »Technik«, »Ökonomie« wie »Souveränität« befreite *techné*, lässt »die Frage der Technik« als solche überhaupt zum ersten Mal in aller Strenge erscheinen. Denn diese gibt es, so Nancy,

»einzig von dem Augenblick an, in dem die Technik als Fertigstellung des Seins (*finition de l'être*) und nicht als Mittel für irgendeinen anderen Zweck (Wissenschaft, Beherrschung, Glück usw.) betrachtet wird. Und infolgedessen als ein Zweck an sich *sui generis*. Die Technik ist eine »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« (d.h. ohne einen ihr äußerlichen, einen extrinsischen Zweck), von einer Art, die vielleicht zu entdecken bleibt. Und unsere Geschichte setzt uns einer solchen Entdeckung aus, als Technologisch-Werden des Seins und seiner Fertigstellung.«¹⁹

Ökotechnie ist Nancys Name für das Ereignis der technologischen Sinnverschiebung, das die Technik freigibt und ein ganzes Sinnregime zu Grabe trägt, das diese nicht nur verstellte, sondern überhaupt auf der Verleugnung von Technik basiert, Ereignis der technologischen Freistellung des Sinns, das selbst noch zu bestimmen bleibt: »Man wird eines Tages [der] Neuheit, die sich [...] in unsere Geschichte einführte, inne werden. [...] Nicht weniger als der Eintritt ins Ereignis der Ökotechnie, dessen Sinn zu erfinden uns obliegt, Sinn, der weder dem Begriff noch dem Unmittelbaren entspricht.«²⁰ Gut zehn Jahre später wird er sagen: »Unsere Welt ist die Welt der ›Technik‹, die Welt, in der sich der Kosmos, die Natur, die Götter, das vollständige System in seiner intimen Zusammenfügung als ›Technik exponiert: Welt einer Ökotechnik.«²¹ Dazwischen erfindet sich der ökotechnische Sinn im Werk Nancys.

¹⁸ Jean-Luc Nancy: Der Preis des Friedens. Krieg, Recht, Souveränität – *techné*, in: *Lettre International* 34 (1991), S. 34–45, hier S. 44.

¹⁹ Ebd. S. 38.

²⁰ Ebd. S. 45. Diese Passage findet sich nur im Postscriptum 2 der deutschen Ausgabe.

²¹ Jean-Luc Nancy: *Corpus*, übers. v. Nils Hoydas u. Timo Obergöker, Zürich/Berlin 2003, S. 77.

2.

Es gibt ein Drängen des Technischen im Text Nancys. Und es drängt gewaltig. Weil der historisch-systematische Ort, an dem sich das Problem des Technischen heute situiert und Fragen wie Effekte des Technologisch-Werdens sich einschreiben und zu begreifen sind, nach wie vor nicht ausreichend geklärt ist, ist die nähere Bestimmung dieses Drängens über jedes bloß philologische Interesse an Nancy hinaus von diagnostischem Belang.

Zuerst meldet es sich in *Une pensée finie*, wo Nancy die neue sinngeschichtliche Situation im Rahmen eines Denkens der Endlichkeit zu klären sucht und dabei das Existieren zuallererst als ein Sein-ohne begreift: ohne Wesen, ohne Sinn, ohne Grund, ohne Zweck, ohne Grenze, ohne Modell, ohne Regel etc. Genau dieses »ohne« – Emblem radikaler Endlichkeit in beunruhigender Nähe zu Mangelontologien und -anthropologien, drauf wird noch zu kommen sein – soll die Öffnung selbst als Sinn sein. In voller Entsprechung zur geschichtlichen Situation, die durch das Einrücken unter die technologische Bedingung bestimmt ist, markiert diese originäre Öffnung des »ohne« zuerst den ontologischen Ort von Technik, die als Supplierung und Supplement von nichts gedacht wird und dabei zur entscheidenden Existenzoperation und zur einzig möglichen Entsprechung eines prinzipiell endlichen Sinns avanciert:

»Die« Technik ist nicht anderes als die ›Technik‹, eine Nicht-Immanenz der Existenz im Gegebenen zu supplieren, zu ersetzen und zu ergänzen. Ihre Operation ist die Existenzoperation dessen, was nicht reine Immanenz ist. Sie beginnt mit dem ersten Werkzeug, mindestens, denn es ist gar nicht so einfach, eine einfache und klare Abgrenzung von jeder tierischen, sogar pflanzlichen ›Technik‹ zu finden. Der ›Nexus‹ der Techniken, das ist das Existieren selbst. Insofern sein Sein nicht *ist*, sondern die Öffnung seiner Endlichkeit ist, ist das Existieren durch und durch technisch. Die Existenz ist selbst die Technik von nichts anderem, aber ›die‹ Technik ist auch nicht die Technik *der* Existenz: Sie ist die ›wesentliche‹ Technizität der Existenz als ohne Wesen (*sans-essence*) und als Seinersatz (*suppléance d'être*). ›Die Technik‹ – diesmal als diese wesentliche Technizität und zugleich als irreduzible Vielheit von Techniken verstanden – ersetzt die Abwesenheit von *nichts*, sie suppliert und supplementiert *nichts*.« (PF, S. 44)

Im Angesicht der technologischen Kondition und der von ihr implementierten Sinnverschiebung wird nunmehr gegen einen gewissen antitechnischen Affekt des philosophischen Diskurses, insbesondere aber gegen die über weite Strecken technophobe Phänomenologie des Sinns und auch noch gegen Heidegger eingeräumt, dass die Technik zu »bewohnen« nichts anderes hieße, »als die Endlichkeit des Sinns zu bewohnen« (PF, S. 46). Die Herrschaft der Technik, oder wie immer man

das Sein in technologischen Verhältnissen nennen will, »demonstriert, desorientiert ohne Unterlass die unendliche Rückkopplung des einen Sinns« (PF, S. 47). Was zu begreifen bleibt, wenn der Sinn von Sein fortan technischer Sinn sein soll, das ist, was technischer Sinn genau heißt und worin die Technizität des Sinns besteht.

Nancys eigentümlicher Existenzialismus ist durch und durch einer der technischen Existenz und erscheint dabei zugleich als Denken wie als Symptom der Technisierung. Die technische Frage, die nicht mehr aufhört, Nancys Text zu queren, gerät zum Schlüsselproblem einer Ontologie und Ästhetik der Exposition, die Existenz als Exposition begreift und zwar zuerst als technische Exposition. So wird in *Les Muses* der neue ästhetische Sinn evaluiert, wie er sich in der nunmehr unhintergebar technischen Welt aufzwingt. Erscheint Technik dort prinzipiell als »Außer-sich-sein« und als »Aussetzung an Grundlosigkeit und Abgründigkeit«,²² als »Enterbung von Ursprung und Zweck« und als »Entzug des Grundes«, so ist sie es auch, die dem Erscheinen der »Kunst-als-Technik« (M, S. 44) geschichtlich den Weg bahnt und am Ende eine Neuverhandlung des Verhältnisses von Kunst und Technik fordert, welche die wesentliche Technizität von Kunst und Kunst als Technik markiert. Wenn, wie es nun heißt, »die Künste zunächst Techniken« (M, S. 43) sind, dann weil in ihnen die »Exposition der Existenz« (M, S. 41) in radikalstem Sinne stattfindet. »Vielleicht ist die Kunst, sind die Künste«, so schreibt Nancy, »nichts anderes als eine Technik zweiten Grades, eine zweite Stufe der Aussetzung an die Grundlosigkeit oder die Technik *des Grundes* an sich« (M, S. 45). Die Kunst wird überhaupt zum Medium von »Äußerlichkeit und Ausgesetztsein eines In-der-Welt-seins, wobei sie diese Äußerlichkeit und dieses Ausgesetztsein als Form erfasst, abgrenzt und als solche darstellt« (M, S. 33). Sie hat »nichts zu schaffen mit der ausgedehnten ›Welt‹ im Sinne von einfacher Äußerlichkeit, Umwelt oder Natur. Sie hat zu tun mit dem In-der-Welt-sein und dem Moment seines Entstehens« (M, S. 33). Kunst »exponiert« (M, S. 55), dass die Welt nicht gegeben ist und auch nicht bloß erscheint. Kunst ist nichts anderes als »die *téchné* der Existenz« (M, S. 61).

Im Rahmen einer Ontoästhetik der Exposition besetzen Zeichnung und Entwurf einen historisch-systematisch hochbrisanten Ort. In einem kurzen Stück über die Höhlenmalerei wird die »Öffnung, das Öffnen eines Raumes, durch den der Mensch zur Welt kommt, wodurch die Welt selbst erst eine Welt wird« (M, S. 110) durch die Zeichnung thematisiert. *Vor* aller Teilung von Kunst und Tech-

²² Jean-Luc Nancy: *Die Musen* [M], Stuttgart 1999, übers. v. Gisela Febel u. Jutta Legueil, S. 45. (veränderte Übersetzung). Dass bei Nancy eine Neuverhandlung des Verhältnisses von Kunst und Technik stattfindet und die Technizität der Kunst hervortritt, hat auch schon Donald A. Landes gesehen in: *Le Toucher and Corpus of Tact: Exploring Touch and Technicity with Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy*, in: *L'Esprit Créateur* 47 (2007), S. 80–92.

nik, aus der urtechnischen Geste des grundlosen Entwurfs und der ursprünglichen Exteriorisierung in Gestalt der Zeichnung erscheint »das unmögliche Draußen der Welt in seiner ganzen Unmöglichkeit« (M, S. 118).²³ Die Zeichnung gilt als der Urentwurf, die Urprojektion von Welt, als deren ursprüngliches Erscheinen, sie zeigt sogar die originäre Technizität des Erscheinens. Sie ist die Urspur und Urbahnung von Weltbildung überhaupt. Die Zeichnung an der Wand, so heißt es, unterbricht »die Kontinuität des Seins« (M, S. 114), zieht Markierungen ins Sein, schneidet es ein und codiert es. Sie ist die erste Verräumlichung des Sinns, die jede Unmittelbarkeit immer schon differiert, die Ur-Exkription. Die Unterbrechung des Seinskontinuums, die Nancy am Anfang von Geschichte und als Eintritt in die Geschichte und Welt des Sinns situiert, führt genau jene Bestimmung von Technizität ein, wie sie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, aber auch von Bernard Stiegler im Zuge ihrer Beobachtung der technisch-medialen Situation der Gegenwart gegeben wurde, wenn sie die Signatur des Maschinismus bzw. des Technischen als Codierung der Seinsströme bzw. als Grammmatisierung des Fließens begreifen.²⁴ In den Anfängen der Weltbildung stößt Nancy auf jenen verallgemeinerten Maschinismus und jene generalisierte Technizität, die insbesondere die zeitgenössischen Weisen der Weltbildung unter technologischen Bedingungen charakterisieren.

Die Epochenbewegung, die hinter Nancys Ontoästhetik der Exposition sichtbar wird und deren ganze philosophische Politik informiert, wird in *Le Sens du Monde* ganz klar als technologische Sinnverschiebung beschrieben. Wenn dabei die Frage und das Problem von Entwerkung (*désœuvrement*) als sinngeschichtliche Kernfigur des technologischen Zeitalters aufgewiesen wird, so erscheint damit zugleich zwischen den Zeilen ein zweifacher, nämlich ein beschränkter und ein allgemeiner Sinn von Technik, der die Geschichtlichkeit des Sinns insgesamt reguliert: Während der beschränkte Sinn der Technik der überkommenen Welt der Bedeutung, der Produktion und des Werks angehört und das entsprechende dogmatische Bild von Technik als Instrument prägt, sprengt der allgemeine Sinn der Technik, der unter dem Stichwort der »écotechnie« verhandelt wird, gerade die »Schließungen der Bedeutung«, »um Sinn kommen zu lassen, der notwendig unerhört ist.«²⁵ Es ist hier in der Hauptsache die Technik, die die dreifaltige Ordnung von Bedeutung, Produktion und Werk, wie sie das überlieferte Regime des beschränkten Sinns und das zugehörige dogmatische Bild von Technik gleichermaßen beherrscht, zertrümmert und dabei noch den Sinn der Technik als solchen aus

²³ Der Frage von Zeichnung und Entwurf ist Nancy nachgegangen in: *Le plaisir au dessin*, Paris 2007.

²⁴ Zum Zusammenhang von Grammmatisierung und Exteriorisierung vgl. Bernard Stiegler: *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris 2009, S. 43–63.

²⁵ Jean-Luc Nancy: *Le sens du monde*, Paris 1993, S. 161. (Übersetzung E.H.)

dieser Ordnung des Sinns herausführt. In der technischen Entwerkung des Sinns wird, mit anderen Worten, zuerst die Technik und der Sinn der Technik selbst entwerkt. Der zweifache Sinn von Technik schematisiert die Sinnfrage. Deren neuerliches Erscheinen, die Öffnung und Wiedereröffnung des Sinns, seine Neuverhandlung geschieht genau im Übergang von der ersten zur zweiten Technik, wie man mit Benjamin sagen könnte, oder in der Passage von der Technik zur Technologie. Die Äußerlichkeit und Entäußerung der »notwendigen Exteriorität eines Seins-zu«, wie sie unsere Sinnlage bestimmt, scheint zuerst die Äußerlichkeit und Entäußerung von Technik als solcher, von reiner, befreiter *techné* zu sein, deren Operationen ganz einfach nicht mehr dem *ancien regime* von Bedeutung, Produktion und Werk unterstehen. Wenn wir die Vollendung und das Verenden einer bestimmten Formation des Sinns erleben und zugleich die Öffnung einer anderen Ordnung des Sinns, den Aufgang des Sinns *vor* allem Sinn, den Aufgang und das Erscheinen von Welt als solcher, dann ist diese zentrale sinnkulturelle, letztlich ontologische Tiefentransformation direkt auf die Gewalt der technologischen Entwerkung zurückzubeziehen. Welt wäre von nun an, das ist die Konsequenz dieser Überlegungen Nancys, immer schon und unhintergebar *technische Welt*. Vor der und ohne Technik würde überhaupt keine Weltbildung geschehen. Das Erscheinen von Welt wäre je schon technisches Erscheinen, Welt würde also nicht einfach erscheinen, sondern wesentlich appariert sein, das Erscheinen selbst – bislang von Husserl bis hin zu Jan Patocka zweifelsohne ein gegentechnischer phänomenologischer Kampfbegriff – unhintergebar technisch affiziert sein.²⁶

Dass der Sinn der Welt nach dem Einrücken unter die technologische Bedingung technisch entwerkt und durch und durch eine Sache entwerkender Technizität ist, das macht die folgende Passage deutlich:

»Die Welt der Technik, ja die technisierte Welt, das ist nicht die der Plünderung und Vergewaltigung ausgesetzte Natur. [...] Es ist die *Welt* werdende Welt, d.h. weder ›Natur‹, noch ›Universum‹, noch ›Erde‹. ›Natur‹, ›Universum‹, ›Erde‹ sind die Namen von gegebenen Gesamtheiten oder Ganzheiten und von kontrollierten, gezähmten, angeeigneten Bedeutungen. *Welt*, das ist der Name einer Fügung (*assemblage*) oder eines Zusammen-Seins (*être-ensemble*), die zu einer *Kunst* (*art*) gehören – einer *techné* – und deren Sinn identisch ist mit der Ausübung dieser Kunst. [...] So ist eine *Welt* immer eine ›Schöpfung‹ (*création*): eine *techné* ohne Prinzip noch Zweck noch Stoff außer ihr selbst. Und auf diese Weise ist die Welt Sinn außerhalb des Wissens, Sinn außerhalb des Werks, Sinn außerhalb des Gehäuses der Präsenz, *vielmehr die Entwerkung* des Sinns, oder der zu jedem Sinn dazukommende Sinn – man ist versucht zu sagen: *die künstliche Intelligenz des*

²⁶ Vgl. Daniel Tyradellis: Untiefen. Husserls Begriffsebene zwischen Formalismus und Lebenswelt, Würzburg 2006.

Sinns, der durch *Kunst* und als *Kunst* begriffene und gefasste Sinn, d.h. *techné*, das, was die *physis* bis an die Grenzen der Welt verräumlicht und differiert.«²⁷

Das neue Bild von Welt als »Fügung«, »Zusammen-Sein« und »Schöpfung« im starken Sinne, das ist die Neufassung des Sinns, wie sie unter technologischen Bedingungen offener Maschinen und offener Objekte geschieht. Nichts anderes beschreibt Nancy, mit all den enormen Schwierigkeiten, die dieser Wechsel des Sinnregimes für das Denken, für die überlieferten philosophischen Politiken und Sprachen sowie für die theoretische Einstellung mit sich bringt. Technik ist dabei selbst, einmal zur Technologie geworden, »auf eine ganz andere Weise« als bisher zu denken, »als In-Finitisierung der ›Produktion‹ und des ›Werks‹, oder«, so heißt es nun explizit, »als ›Entwerkung‹.«²⁸ Die Entwerkung als solche – eine nur vordergründig poetologische Frage und Figur, die eine der zentralen Losungen darstellt unserer neuen sinngeschichtlichen Position und die das Denken in der Nachfolge Heideggers und insbesondere bei Blanchot, Nancy und Derrida so entscheidend geprägt hat – erscheint als der Effekt von Technologie.²⁹ Denn so, wie die Technik jede »Vollendung und Fertigstellung eines ›Werks‹ unablässig irritiert und aufschiebt«, so ist zweifelsohne auch die Technisierung ihrerseits »ent-werkt« (M, S. 47). Das Denken der Entwerkung ist eine zentrale Figur des Sinns in der Zeit der Technologie.

Schließlich erhält Technik in *La création du monde* die denkbar stärkste sinngeschichtliche Position. Im und als Anfang von Sinngeschichte wird nun wiederholt, was von Nancy ohne Unterlass als Krise und als Ende von Bedeutung durch die technologische Sinnverschiebung beobachtet worden ist. Offenheit wie Öffnung, die von Simondon benannten Zeichen technischer Mentalität, erscheinen als Signaturen eines nunmehr per se technischen Zur-Welt-Kommens überhaupt. Technik eröffnet nämlich jetzt die Welt des Sinns als solche, steht ein für die anfängliche und ursprüngliche Sinnverschiebung der Menschwerdung, die uns erst in den Sinn eintreten lässt und so explizit immer schon zur *techno-logischen* Sinnverschiebung gerät und markiert dabei auch und vor allem noch die Bedingung von Philosophie. Denn die »unerhörte Sinnöffnung«, die in der Abkehr, dem Entzug und der Subtraktion der Götter und im Augenblick der Geburt der Philosophie stattfinden soll, sie geht nach Nancy zurück auf die unerhörte Kraft der Subtraktion, wie sie eben nur der Technik obliegt:

²⁷ Nancy: *Le sens du monde* (wie Anm. 24), S. 66. (Übersetzung E. H.)

²⁸ Ebd. S. 154. (Übersetzung E. H.)

²⁹ Zur poetologischen Frage der Entwerkung, die freilich mit Nancy technologisch gewendet werden müsste, vgl. Andreas Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, München 2005, S. 191–212.

»Diese Kraft [der Subtraktion, E. H.] ist in jeder Hinsicht die der *Technik*. Hinter dem, was in einem sehr spezifischen, noch herauszuarbeitenden Sinn zur *Techno-logie* werden wird, gibt es eine Gesamtheit von Techniken wie die des Eisens und die des Handelns (sowohl auf der Seite des Rechnungswesens als auch auf der Seite der Schifffahrt), wie die der Schrift und des Urbanismus. Mit diesem Moment in der Geschichte der Techniken wird so etwas wie eine Schwelle überschritten. Eine dem Menschen zeitgenössische Bewegung – die Technik ganz einfach als Menschwerdung, *homo faber* als Produzent oder Entwerfer des *homo sapiens*, Techniker seiner selbst, Selbsttechniker – eine Bewegung, die von Anfang an als Subtraktion oder als Entleerung vorgeht.«³⁰

Der »inaugurale *Ausbruch* des Abendlandes« mit seinen vier Bedingungen – namentlich, so bestimmt sie Badiou, Politik, Wissenschaft, Liebe und Kunst –, der Eintritt in den okzidentalen »Ab-Sinn« (l'ab-sense) (EW, S. 105), die anfängliche »Flucht des Sinns«, die durch die Metaphysik der Bedeutung immer nur aufgehalten und kaschiert wird, sie werden hier ganz klar auf die »Denaturierung des Menschlichen« (EW, S. 108) durch die Technik als ihre wesentliche Vorbedingung zurückgeführt. Diese originäre Technizität des Sinns, das ist die Pointe von Nancys sinngeschichtlicher Narration, wird erst durch die metaphysische Arbeit am bedeutend-bedeuteten Sinn verdeckt werden, die allein die Gegenstellung von Sinn und Technik als Leitdifferenz aller Sinnkultur setzt und in Umlauf bringt. Die Technik erscheint bei Nancy als das denaturierende Ereignis schlechthin, das zuallererst den Sinn als solchen freistellt. Ohne Technik würde es überhaupt keinen Eintritt in die Ordnung des Sinns und keinen Sinn von Sein gegeben haben. Nancy nennt sie deshalb sogar die »Urtechnik« (architechnique) als »Öffnung eines leeren Raumes, in dem sich die unendliche ›Schöpfung‹ der Welt (erneut) abspielt« (EW, S. 113). »Das Ereignis der Technik«, so schließt er, »hätte einen Sinn, der weder richtungsweisend noch bedeutend wäre« (ebd.). Es erschließt, was Existenz als reine Exposition möglich macht, ohne Prinzip, ohne Bestimmung, ohne Zweck, reißt den Raum auf, in dem »die Existenz sich exponiert, insofern es ihr an Sinn mangelt und sie selbst aus diesem Mangel ihre Wahrheit macht« (EW, S. 114).

³⁰ Jean-Luc Nancy: Die Schöpfung als Denaturierung. Metaphysische Technologie, in: ders.: Die Erschaffung der Welt oder die Globalisierung [EW], übers. v. Annette Hoffmann, Zürich/Berlin 2003, S. 89–114, hier S. 107.

3.

Christentum und Technik, das hat Hans Blumenberg betont, sind über die Frage der Schöpfung aufs engste miteinander verzahnt. Sie stellen gerade in ihrer Verbundenheit zentrale Größen der abendländischen Sinngeschichte dar. Gegen die platonische Abwehr eines absoluten, vorbildlosen Schöpfungsgedankens, die mit einer auffälligen Antitechnizität und Verleugnung der technischen Kondition einhergeht, habe das Christentum schließlich, so Blumenberg, die Schöpfungs-idee als solche in aller Radikalität zu profilieren angefangen und damit das Seinsverständnis des schöpferischen Menschen vorbereitet, wie es für das ontologische Verständnis der »herankommenden technischen Welt«³¹ unverzichtbar ist. Nancys Dekonstruktion des Christentums stellt vor diesem Hintergrund nur die äußerste Konsequenz seiner Arbeit an der technologischen Sinnverschiebung dar und operiert genau in jener Falte des abendländischen Sinns, wie sie das Schöpfungsproblem markiert. Die Reformulierung der Schöpfungsfrage aus dem Geiste der Exteriorisierung, wie Nancy sie nunmehr unternimmt, erscheint als einer der großen Schauplätze des neuen Sinndenkens, das sich auf der Höhe der technologischen Situation befindet und das für deren Verständnis unabdingbar ist. Im Lichte einer Neubearbeitung der Schöpfungsfrage konturieren sich die Grundzüge einer neuen Ontologie, der Ontotechnologie, wie man sie nennen könnte, die nach dem langen Primat der Ontotheologie den gegenwärtigen Welt- und Sinnbildungsprozessen entspricht.

Ontotechnologisches Denken konzentriert sich dabei auf die Figur und das Problem der Entwerkung. Schöpfung stellt so gesehen kein Werk mehr dar, sie verliert jede Werkhaftigkeit, es findet keine Produktion mehr statt, sondern es geschieht nichts als »Heraussetzung« und ein »Außer-sich-Bringen«³² (*la mise-hors-de-soi*), reine, d. h. rein technische Exteriorisierung und Exposition. Die dergestalt aktualisierte Schöpfungsfrage bildet, so heißt es einmal ganz explizit, den »Knotenpunkt« einer »Dekonstruktion des Monotheismus«, ja sie soll sogar dessen »aktivste Triebfeder« (EW, S. 81) sein. Der Einsatz und der Horizont der Schöpfungsfrage – und das ist basal für das ontotechnologische Programm, wie es die jüngeren Texte Nancys durchzieht – ist die »*creatio ex nihilo*«, und zwar genau, so wird betont, »insofern sie sich klar von jeder Form von Produktion oder Fabrikation abhebt« und »*ex nihilo* bedeutet, jedes Prinzip auseinanderzunehmen, auch das des Nichts. Das bedeutet, *nichts (rien, rem, die Sache)* jeder Prinzipialität ent-

³¹ Vgl. Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957), in: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1996, S. 55–103, hier S. 60.

³² Nancy: Dekonstruktion des Christentums (wie Anm. 6), S. 143.

leeren: Das ist die Schöpfung.«³³ Im Übergang vom einem zum anderen Begriff der Schöpfung, im Übergang von einer produktiven, instrumentellen und werkhafte zu einer entwerkten, kenologischen, man könnte auch sagen: *kenogrammatischen* Auffassung von Schöpfung als bloßer Eröffnung und Entleerung, wie ihn Nancy im Werden des Christentum ausmacht, zeichnet sich erneut und nichts so sehr wie die technologische Sinnverschiebung ab, auf die Nancys Denken des Sinns in einem fort und eben auch noch unterm Titel einer Dekonstruktion des Christentums reagiert. Im Wandel von Technik zur Technologie verliert sich jeder beschränkte instrumentelle, werkzeughafte und werkhafte Sinn von Technik, wie er umgekehrt, so könnte man sagen, gerade auch den bisherigen dogmatischen Schöpfungsbegriff charakterisiert und modelliert. Der Auszug aus der überlieferten werk- und produktionsfixierten Verfassung, der sich auch im neuen Denken der Schöpfung, wie Nancy es skizziert, anzeigt, wird in erster Linie durch komplexe, in den Registern instrumenteller Vernunft unfassbare Mensch-Maschinen-Objekt-Kopplungen implementiert: Durch Nachbarschaftsgefüge von Menschen, Maschinen und technologischen Objekten, die einen neuen Sinn von Aktivität prägen, wird letztlich auch der überlieferte Schöpfungsbegriff dekonstruiert, die Vorstellung einer Schöpfung ohne Werk noch Schöpfer heraufgeführt, mit anderen Worten: die Vorstellung eines schöpferischen Werdens, darin sich schließlich der Begriff von Schöpfung als solcher verliert. Die technologische Sinnverschiebung lässt uns eintreten in eine Welt der Kompositionen und Wirkungsgefüge und Agenturen jenseits von Werk, Produktion und Fabrikation. Sie lässt die Entwerkung zum Grundgeschehen unserer Seinsweise werden, geboren aus der unabschließbaren technischen Operation. Dergestalt zeichnet sich eine neue ontologische Situation ab, die Nancy schlussendlich als verschobenen Sinn von Schöpfung registriert: »Von der Schöpfung als Resultat einer abgeschlossenen und göttlichen Handlung geht man zur Schöpfung als Aktivität und als letztlich unaufhörliche Aktivität dieser Welt in ihrer Singularität über.« (EW, S. 71)

Das überkommene ontologische »Modell einer Produktion aus einer Ursache und gemäß gegebener Zwecke« (EW, S. 77), das sich im traditionellen Schöpfungsbegriff niederschlägt, wird unter technologischen Bedingungen und nach Maßgabe der sich durchsetzenden »technischen Mentalität«, von der Simondon sprach, abgelöst. Das Technologisch-Werden von Technik selbst zersetzt diese letztlich mechanische, einen beschränkten Sinn des Technischen hütende Schöpfungs-idee. Es erscheint stattdessen, eben das betont Nancy, das »Nicht-Modell oder Modellose eines Seins ohne Gegebenes«, das »sein inkommensurables Reales« hervorbringt (EW, S. 77). Die Subtraktion alles Gegebenen, die Grundlosigkeit, die Zwecklosigkeit und der Übergang in die schöpferische Welt transitiven Seins, das

³³ Ebd. S. 41 f.

sind genau die Grundcharakteristika der großen, durch die technologische Deplatzierung eingeleiteten sinngeschichtlichen Zäsur, wie sie Nancy nicht aufhören kann zu beschreiben.

Die Einsicht, dass durch die Technisierung eine vollständige ontologische Neubeschreibung nötig geworden ist, die die Schöpfungsfrage als eine der großen, wiederaufbrechenden Fragen zeitgenössischer Welt- und Sinnbildung zu erkennen geben könnte, diese Einsicht hat sich zweifelsohne tief eingegraben in das Programm Nancys. Dabei birgt genau die Frage der *creatio ex nihilo*, die Nancy so betont, einen für das Nancysche Denken und nicht nur für dieses höchst prekären Punkt der Überschreitung: Und zwar da, wo das neue Denken des schöpferischen Werdens mit jeder Faszination des Mangels bricht.

Der Mangel ist zweifelsohne einer der großen kulturellen Signifikanten von Negativität, der im Rahmen der überlieferten Sinnkultur der Bedeutung und Repräsentation unablässig zirkulierte und die Objektbeziehungen regulierte, insbesondere den technischen Objekten, schließlich aber auch den Subjekten einen ständigen Mangel an Sinn und Sein vorführte, ein prinzipielles Seinsverständnis und Weltverhältnis im Zeichen des Mangels prägte und dabei das Regime der Produktion und des Werks regierte. Der Mangel ist vermutlich *der* Signifikant einer technische Objekte und Technizität überhaupt minorisierenden Formation, in dessen Geiste das Abendland den Ort und Einsatz der technisch-medialen Frage lange Zeit bestimmte. Der Übergang von der Technik zur Technologie und die damit verbundene sinnkulturelle Transformation, die in eine Welt technischen Werdens entlässt, gebietet aber gerade die Einklammerung jeder Mangelontologie, wie sie seit der in Platons *Protagoras* erzählten und insbesondere seit Ende des 19. Jahrhunderts – von Ernst Kapp und Henri Bergson über Sigmund Freud, Arnold Gehlen, Günther Anders, Teilhard de Chardin bis hin zu Marshall McLuhan, André Leroi-Gourhan und Gotthard Günther – wiederholten negativ-anthropologischen und -ontologischen Technodizee immer wieder zur Entzifferung und Auslegung technischen Seins veranschlagt wurde, die den Menschen als Mängelwesen ansetzt und alle Artefaktizität als prothetische Kompensation und als Frage einer supplementären Organologie versteht.³⁴ Wir sind heute, qua Technologie und durch neue Objektbeziehungen inaugurierende technologische Objekte, in einer Welt radikalisierten technologischen Werdens, vielleicht am äußersten Rand einer Geschichte des Mangels angekommen, dort, wo der Mangel nichts mehr ermangelt, kein Mangel an Essenz, Zweck, Bestimmung, Grund mehr ist und der Mangel zum Mangel an nichts geworden ist, dort, wo die große

³⁴ Zu Platons mangeltheoretischer Urerzählung vgl. Bernard Stiegler: *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Zürich/Berlin 2009, S. 239–266.

sinnkulturelle Figur und das Hoheitszeichen von Negativität, wie es der Mangel darstellt, schließlich ganz dem Verschwinden anheimgestellt ist und ihrerseits nur noch Fehllektüren provoziert. Stehen wir am Ende heute vielleicht genau da, wo Sein und Mangel nicht mehr unhintergebar zusammenzugehören scheinen, wo diese für das Abendland konstitutive Evidenz ihre Überzeugungskraft einbüßt, die Mangelfaszination ihr Bannendes zu verlieren anfängt und es beginnt, dass jenseits des Mangels zu denken wäre? Ist nicht genau dies die entscheidende Forderung unserer neuen sinngeschichtlichen Situation, die die Folge darstellt einer allen Mangel überschreitenden kreationistischen Technologie, nämlich dass das gesamte sinnkulturelle Regime des Mangels mitsamt seinen Kerngrößen wie Essenz, Zweck, Bestimmung, Grund, an denen es immer und ohne Ende gemangelt haben wird, nicht mehr unsere Selbstbeschreibungen bestimmt?³⁵ Vor allem auch nicht mehr unsere Beschreibungen von Medien und Technologien, wie das am Ende etwa noch im Falle von Nancys supplementärem und prothetischem Technikbegriff der Fall zu sein scheint?

Nancys Denken, das sich mit den Hauptsätzen seiner Expositionslehre – Sätzen wie »Existieren heißt im Mangel an Sinn sein« (exister: être en manque de sens) oder »Sinn ermangeln, das heißt nichts ermangeln« (manquer du sens, c'est ne manquer *de rien*) (PF, S. 25 f.), wobei dieser Mangel an Sinn selbst genau der Sinn wäre usf. – am äußersten Rand okzidentaler Mangelfaszination bewegt, scheint selbst eigentümlich schwankend in dieser doppelt, nämlich sinngeschichtlich und ontologisch entscheidenden Frage nach dem Mangel zu sein. Jedenfalls scheint er nicht bereit zu sein, bis zum Äußersten zu gehen. Dies zeigt sich nirgendwo so deutlich wie in seinem Verhältnis zu Deleuze, dessen Versuch, die Ontologie des Mangels zu zertrümmern, aus der Geschichte des Mangels herauszutreten, vollkommen jenseits des Mangels zu denken, alles sein zu wollen, nur kein Priester der Kastration, Nancy nachhaltig irritiert. Statt der »einfachen Fülle des Chaos«, der sich seines Erachtens Deleuze hinzugeben schien, bevorzugt er die Bahnungen, die der »Mangel-an-sich des Seins« (le manque-à-soi de l'être) gräbt. Und es heißt weiter: »Ich für meinen Teil verstehe nicht, wie man diesem Untergraben

³⁵ In dem kurzen, aber sehr bedeutenden Text Nancys mit dem programmatischen Titel *Manque de rien* (in: Lacan et les philosophes, Paris 1991, S. 201–206) erscheint zwischen den Zeilen der bemerkenswerte Gedanke, dass unsere Epochalität vor allem als eine Transformation des Mangels aufzufassen ist – als Wendung von einem Mangel an etwas, von einem Mangel an Essenz, zu einem »Mangel an nichts« (manque de rien). Es gibt, so scheint Nancy hier zu insinuieren, eine Geschichte bzw. Geschichtlichkeit des Mangels, die die Okzidentalität quert und ihr zugehört. Und es sind wir, denen sich diese Geschichtlichkeit zeigt und denen es obliegt, eine Faszinationsgeschichte des Mangels zu schreiben. Zur Frage des Mangel an nichts, auf der letztlich auch Nancys ganzes prothetisches Technikverständnis basiert, vgl. auch PF, S. 24 ff.

entkommen kann (dem Tod und der Zeit, der Genese wie dem Ende).³⁶ Gehört Nancys Denken der Endlichkeit, so lässt sich fragen, noch zur Ontologie des Mangels, wenn auch ohne jeden Zweifel als Versuch über deren Verwindung? Ist es vielleicht sogar gerade die Frage des Mangels, die sein Denken in letzter Konsequenz an das Christentum bindet, das durch Begriffe wie Verfehlung, Schuldigkeit und Sünde zentrale Figuren des Mangels geschichtlich in Umlauf hielt und so noch Nancys eigene Lektüreamanstrengung in den Bann einer gewissen Mangel-faszination stellt? Sind am Ende, man wagt es kaum zu denken, die Figuren der ursprünglichen und notwendigen Supplementarität und Prothetizität selbst – diese Figuren des Außen, der Öffnung und des Offenen, wie wir sie nicht nur bei Nancy, sondern etwa auch bei Derrida und insbesondere in Bernard Stieglers Denken des Fehls (*défaut*) finden und die zweifelsohne diese drei Dekonstruktionen des Technisch-Medialen miteinander verbinden – sind sie vielleicht noch Figuren und Einschreibungen der Mangelontologie, mögen sie auch an deren äußerster Grenze operieren? Stellt vielleicht das Denken des Draußen, des Entzugs und des Offenen, das durch die Dekonstruktion radikalisierte Exteriorisierungstheorem, in gewisser Weise selbst noch einen letzten Ausdruck oder Nachhall dar dieser mächtigen Ontologie, die nunmehr zu zerschlagen wäre?

Hier zeigt sich die ganze philosophisch-politische Brisanz unserer sinn-geschichtlichen Konstellation. Der Quasi-Transzendentalismus und das Denken der Immanenz, die sich vielleicht nirgendwo so sehr wie in der Haltung zur Mangel-frage unterscheiden, verkörpern zwei sinnpolitische Strategien, die heute, unter Bedingungen der technologischen Transformation des Sinns, miteinander um die Auslegung der Situation ringen und um die Bestimmung des neuen Sinns des Sinns. Die Frage ist, ob nicht das quasi-transzendente Denken der Öffnung, der Eröffnung und der Aufschließung, die ganze Offenheitsfaszination, insofern sie sich heute und schon seit über einem halben Jahrhundert als Denken von Exteriorität und Supplementarität entfaltet, noch eine Figur, wenn auch eine Verwindungsfigur der Mangelontologie darstellt und ob nicht das Denken und die Zeit der Technologie am Ende auch noch diesen Abschied von uns fordern.

³⁶ Jean-Luc Nancy: Deleuzes Falte des Denkens, in: Ders./René Schérer: *Ouvertüren. Texte zu Gilles Deleuze*, übers. v. Christoph Dittrich, Zürich/Berlin 2008: S. 81–91, hier S. 89.

Unter Aufsicht

Medium und Philosophie in Woody Allens
Filmkomödie ANNIE HALL

Lorenz Engell

1. Programm

MEDIENPHILOSOPHIE KENNT INZWISCHEN allerlei Varianten dessen, was sie und was ihr Anliegen eigentlich sei. Zu den gängigsten Selbstverständnissen gehört dabei eines, das der Medienphilosophie die Klärung des Begriffs »Medium« abverlangt. Das kann dann auf ein spezielles Medium – immer wieder gern genommen: »die Schrift«, »das Bild« – bezogen werden, oder, weiter gefasst, auf »das Medium« überhaupt, oder gar, auch sehr beliebt, auf »die Medialität« eines oder mehrerer oder aller Medien, oder sogar auf »das Mediale« in nicht weiter steigerbarer Schlechthinnigkeit. Mit all dem bleibt Medienphilosophie ein Seitenstück zur Philosophie. Sie bewegt sich auf dem gesicherten, fruchtbaren und aller Philosophie zugestandenem Terrain der Arbeit am Begriff. Und da Begriffe außerhalb sprachlicher Codierung nicht vorstellbar und zumindest nicht bearbeitbar sind, bleibt dieses Terrain fest von der Sprache umschlossen.

Aber jenseits dieses Terrains gehen Dinge vor. Dafür interessiert sich der folgende Beitrag. Er geht davon aus, dass Medien nicht – ausgerechnet – auf die Philosophie warten, um zu klären und zu begreifen, was sie sind. Sie arbeiten immer schon selbst daran und daran mit. Die Arbeit der Medien an sich und ihre Mitarbeit an ihrer Bestimmung ist allerdings nicht gerade einfach zu beobachten und zu beschreiben. Besonders für letztere Aufgabe müssen wir hier selbstverständlich erneut Begriffe und die Codierung durch schriftsprachlichen Text in Anspruch nehmen. Trotzdem werden wir sie so einzusetzen versuchen, dass sie den Blick auf das Terrain, in dem die Dinge vorgehen, freigeben.¹

¹ Insofern ist eine so verstandene Medienphilosophie, wie Siegfried J. Schmidt einmal hellsichtig formuliert hat, eigentlich eine »Medienphilosophie-Philosophie«, nämlich: eine Philosophie, die mit Begriffen freizulegen versucht, was an außerbegrifflicher philosophie-analoger Arbeit im jeweiligen Medium geleistet wird. In Anlehnung daran kann man diese Art der Medienphilosophie auch in der Schreibweise abheben: Medien-Philosophie. Das soll hier aber nicht weiter verfolgt werden.

Dabei gibt es auch überraschende Hilfen. Es hat nämlich den Anschein – und das ist die zweite Annahme der folgenden Überlegungen –, als könne und werde diese Arbeit, mindestens aber eben ihre Beobachtung, nicht selten die Erscheinungsweise des Komischen annehmen. Das Komische ist natürlich vor allen Dingen erst einmal selber ein Medium, und die Komödie ist eine der Formen zu diesem Medium. Aber das Komische benötigt – Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes Medium – ein zweites Medium, in dem es sich erst ereignen kann. Die Komödie als Form oder das komische Ereignis als Figur des Komischen ist dann zugleich eine Reflexion auf dieses zweite Medium. Das kann zum Beispiel der menschliche Körper sein, das kann die Sprache sein, das kann aber auch ein institutionalisiertes Medium sein wie der Roman, das Theater oder – und darum wird es im Folgenden gehen – der Film. In diesem Sinne wäre eine Filmkomödie immer eine Reflexion auf das Medium Film oder einzelne seiner Aspekte oder die es tragenden, es konfigurierenden, es ausmachenden und umgebenden (anderen) Medien. Dieser These werden wir gleich anschließend nachgehen. Und wir vermuten weiter, dass Komödien in anderen Medien mit diesen anderen Medien ebenso verfahren.

Damit leistete die Komödie ein Stück der Arbeit am Medium im jeweiligen Medium. Sie wäre also ein der Philosophie strukturell äquivalentes Verfahren, das aber nicht durch Begriffe, sondern durch andere Formen, Operationen und Figuren vorgetragen wird. Sie sind für andere Medien jenseits des Terrains der Sprache oder in einem anderen Körper als demjenigen der Sprache praktikabel und codierbar. In unserem Fall ist das der Film, und wir werden es anhand eines ganz bestimmten Films aufzuzeigen versuchen.

Damit jedoch nicht genug. Denn die Komödie selber weiß immer schon, dass sie ein der Philosophie äquivalentes Verfahren völlig jenseits aller philosophischen Legitimationen und Usancen betreibt. Sie erfrecht sich sogar, dies zu zeigen, und zieht daraus nicht selten besondere und besonders komische Effekte. Simon Critchley hat genau dies in seiner schönen kleinen Studie zum Humor, die für unsere folgenden Betrachtungen wichtig ist, sorgfältig entfaltet.² Denn einerseits, so Critchley, ist – zumindest die abendländische, alteuropäische – Komödie eine Form der reflektierenden Distanznahme. Sie bestätigt damit – eingekleidet in die Unterscheidung zwischen »ridens« und »ridiculus«, zwischen dem, der lacht und dem, worüber gelacht wird – die eingeführte Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Reflexion. Zugleich aber und andererseits ist ihr ein zweiter Zug eigen. Denn sie wendet sich auf beiden Seiten der Unterscheidung gleichermaßen an den Körper. Sie bewegt sich – bevorzugt – auf dem Terrain der Dinge und Stoffe.³

² Simon Critchley: *Über Humor*, Wien 2004, S. 54 ff.; S. 64 ff.; S. 74–77.

³ Das gilt selbst für die Sonderform des sprachgebundenen Witzes. Erstens bemühen Witze

Nicht nur der Gegenstand des Lachens ist in der Komödie ein begegnungsfähiges, dingliches Objekt. Auch das Subjekt des Lachens ist definiert durch einen speziellen physischen Zustand oder körperlichen Affekt, eben das Lachen. In scharfem Gegensatz dazu ist die traditionelle (in etwa: die vor-nietzscheanische) philosophische Unterscheidung zwischen dem Subjekt und dem Objekt auch eine zwischen dem Begriff und dem Gegenstand, dem Intelligiblen und dem Sensiblen, dem Geist und dem Körper, letztlich zwischen dem Reflexiven des Denkens und dem Irreflexiven der Physis und der Dinge. Reflexivität wird mithin in der komischen Situation, so wie sie von der Komödie systematisch erzeugt wird, zugleich eingerichtet und hinausgeworfen.

Und genau diese Paradoxie der reflektierenden Distanznahme einerseits, ihres Unterlaufens durch die Bezugnahme auf die Irreflexivität und Dinglichkeit dagegen andererseits, ist wiederum komisch. Komisch ist deshalb, so Critchleys bei Wyndham Lewis entlehntes Beispiel, der Kohlkopf, der Flaubert liest.⁴ So ist die Komödie zugleich ein Parallelunternehmen zur philosophischen Reflexionshaltung und ihre Parodie. Nehmen wir nun in einer medienphilosophischen Wendung, wie oben schon geschehen, an, dass der physische Körper der Komödie nicht zwingend derjenige des Menschen sein muss. Generell ist dieser Körper das Medium, in dem die Komödie fungiert und funktioniert, in dem sie Form, Operation oder Figur ist. Dann hieße das, dass in der Komödie dasjenige Medium, in dem sie Komödie ist, zugleich in eine Reflexionshaltung zu sich und dennoch gegen eine reine, körperlos angenommene – etwa: rein begriffliche, unmittelbare – Reflexionsstruktur zur Geltung gebracht wird. Wir werden genau diese Paradoxie in unserem Beispiel, Woody Allens Film *ANNIE HALL* aus dem Jahr 1976, nach Meinung mancher die beste Komödie, die je realisiert wurde, mindestens aber ein herausragendes und hoch dekoriertes Einzelstück des Genres, nachweisen.⁵ Und damit werden wir zeigen, dass und wie das Medium selbst an sich und seiner Bestimmung arbeitet – und wie es damit auch noch das entsprechende Bemühen etwaiger Medienphilosophie ridiculisiert.

Bevor wir jedoch auf *ANNIE HALL* eingehen, soll kurz eine zweite Paradoxie aufgerufen werden, die gerade die Komödie, und zwar diesmal insbesondere die Filmkomödie, in eine Relation zur Philosophie stellt. Sie hängt, das wird sich zeigen, mit der ersten zusammen, ist aber von ihr noch einmal zu unterscheiden.

signifikant häufig Klang und Lautung der Sprache selbst, zweitens ist ihre Referenz ebenfalls signifikant häufig auf das Körperliche, Dingliche und Stoffliche gerichtet; vgl. ebd. S. 58–63.

⁴ Critchley: *Über Humor* (wie Anm. 2), S. 72 f.

⁵ Dieser Film gewann immerhin vier Oscars; vgl. Hans Gerhold: *Woodys Welten*, Frankfurt/M. 1991, S. 95.

Stanley Cavell hat sich um die Entfaltung dieser Paradoxie besonders bemüht.⁶ Auch sie setzt an bei einem Begriff, nämlich beim Begriff des Genres. Mit diesem Begriff wird gefasst, dass kulturelle, besonders massenkulturelle Produkte auf Erwartbarkeit und Wiedererkennbarkeit hin ausgelegt sind und aus verschiedenen Gründen auch sein müssen. Besonders im Film hat sich schon früh und massiv eine Gruppierung und Strukturbildung entlang von Genres durchgesetzt. Dies hängt unter anderem mit dem enormen Investitionsbedarf der Filmproduktion und dem Versuch zur Verringerung des ökonomischen Risikos zusammen, das daraus resultiert. Ein Genre legt einen Rahmen fest für alles, was einen Film ausmachen kann. Das beginnt bei den fiktionalen Figuren, die in einem Film vorkommen können. Nicht jedes Genre lässt denselben Figurentypus und dieselbe Figurenzusammenstellung gleichermaßen erwarten. Dazu kommen durch das Genre festgelegte Settings in Raum und Zeit – nach Stadt und Land, Schloss und Wohnung, historischen Epochen etwa. Dies impliziert eine immer schon ikonographierte Kulisse und Requisite eines Films: bestimmte Dinge kommen vor, andere nicht. Weiter werden im Genre ganze Handlungs- und Konflikttypen verdichtet, es wird eine standardisierte Dramaturgie, ja sogar ein im Kern immer schon bekannter Verlauf erwartbar. Schließlich erfolgen die Festlegungen bis hin zu einzelnen Gesten und Redeweisen, aber auch zu Elementen der Bildführung, der Ausleuchtung, der Farb- und Tongebung. Die mehr oder weniger verdichtete Kombination einer Vielzahl solcher Standards von den Figuren, den Settings und der Requisite über die Orte und Zeiten, über die Handlungen und Gesten bis hin zu filmischen Operationen wie bestimmten Montageverfahren und zu Farb- und Formgestaltungen macht also ein Genre aus, einen Gangster- oder Abenteuerfilm, ein Melodram oder einen Western, einen Horror-, einen Science-Fiction-Film.

Nun weiß aber nicht nur die Theoriebildung, dass es Genres gibt. Das Wissen um diese für den Film zentrale Verdichtungsform ist erneut keines, das allein als begriffliches bestünde. Ein Film, der einem Genre zugehört, braucht erneut nicht auf den Analytiker oder den Filmkritiker zu warten, um das festzustellen. Er stellt es selbst immer schon fest. Und das Mittel, diese Feststellung zu treffen, ist erneut erstens ein paradoxes und zweitens ein im Film selbst verkörpertes. Denn das Mittel des Films, etwas über das Genre zu wissen und seine eigene Zugehörigkeit zu einem Genre auszuweisen, ist genau die Abweichung von den Festlegungen des Genres, die Absehung von den entsprechenden Regulierungen, die Durchkreuzung der Erwartung. Die darin liegende Negationsbewegung ist bereits die

⁶ Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA 1981, S. 27–33; vgl. ders.: *The World Viewed*, Cambridge, MA 1979; sowie ders.: *The Fact of Television* (1982), in: *Cavell On Film*, Albany, NY 2005, S. 59–86, hier S. 64–69.

Grundform der Reflexion auf das Genre; jede Negation muss sich auf das, was sie negiert, thematisch beziehen. Diese Abweichung kann zum Beispiel durch schlichte Übertreibung, durch Steigerung, geschehen: spannender sein als ein Thriller, grausamer als ein Horrorfilm, bunter auch und trauriger als alle anderen Melodramen – auch das signalisiert Souveränität gegenüber den jeweiligen Genre-grenzen. Gesten, Requisiten, Lichtverhältnisse spielen dabei eine große Rolle: der falsche Hut, die falsche Bewegung, der falsche Schattenwurf, die falsche Kameraperspektive, der falsche Anschluss.⁷ Diese und andere Figuren und Operationen verletzen und verschieben Genre-grenzen – bestätigen sie aber eben darin ganz genau. Präzise durch derlei Verletzungen erweist ein Film sich als Souverän der Regelbeherrschung und damit als geregeltes Subjekt mit einem Wissen um sich. Das kann sogar durch eine Art Überanpassung an die Erfordernisse des Genres geschehen, auch eine überperfekte Einhaltung aller Regeln wird als fast schon parodistische Perfektion lesbar werden oder aber als (kon)geniale Wiederholung und nochmalige Verdichtung.

Dieser Umstand führt dazu, dass ein Genrefilm stets ein vom Genre abweichender Film ist. Und für das Genre bedeutet das, dass es einem ganz eigentümlichen ontologischen Status verpflichtet ist. Das, was ein Genre jeweils ist, ist nicht ohne Verfehlung dessen, was es ist, zu haben. Das Genre hebt ab auf seine eigene Überschreitung, und diese Differenz ist nicht zu stillen. Sie bildet den Wesenskern des Genres, denn sie macht – als Abweichung dessen, was ein Genre ist, von dem, was es ist – sein Charakteristikum aus. Wesen des Genres wäre es, im Spannungsverhältnis dazu zu stehen, sich selbst voraus zu sein, neben sich zu stehen. Ein Schelm wäre, wer hier an andere und sehr viel edlere ontologische Bestimmungen denkt, die das »Sich-voraus-Sein« in Anspruch nehmen.⁸ Durch einen schlichten oder raffinierten Begriff vom Genre, wie er die Theorie des Genres kennzeichnet, ist dieser Vorgang jedenfalls nicht leicht einzuholen.⁹

Auch hier ist damit aber noch nicht genug getan. Selbst die Diskussion des paradoxen ontologischen Status des Genres ist nicht erst im Bereich des Begrifflich-Theoretischen anzutreffen. Denn es gibt, so ist mit Cavell anzunehmen, ein Genre, in dem wiederum die wesentliche Verfehlung des eigenen Wesens ihrerseits Gegenstand der Beobachtung wird.¹⁰ Dieses Genre ist die Komödie. Ohnehin ist, aus verschiedenen Gründen, die mit der Grundkonstitution des Komischen als

⁷ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 1991, S. 168 ff.

⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Frankfurt/M. 1979, S. 327.

⁹ Zur Übersicht über die Genretheorie nach wie vor einschlägig Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre: Theory and criticism*, Metuchen/London 1977; Stephen Neale (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*, London 2006; Raffaëlle Moine: *Cinema Genre*, Malden, MA 2008.

¹⁰ Cavell: *Pursuits of Happiness* (wie Anm. 6), S. 30f; S. 113 f.

Beobachterkategorie zu tun haben – schon Bergsons Stolpern ist ja komisch nicht für den, der stolpert, sondern für den, der das sieht¹¹ –, die Komödie dasjenige Genre, in dem der Film sich am stärksten selbst beobachtet und also in reflektori-sche Distanz zu sich treten kann. Die Komödie ist, wie Cavell völlig überzeugend festhält, das Genre, in dem das Genre beobachtet wird und reflektiert werden kann. Das ist der Grund dafür, dass eine auffallend große Vielzahl von Komödien insbesondere der klassischen Zeit der zwanziger bis sechziger Jahre als Genreparodien ausgelegt sind. Auch kleinere Operationen weisen in diese Richtung: Wenn etwa Ernst Lubitsch Greta Garbo erwartungswidrig in einer Komödie agieren lässt, dann unterläuft er die Bindung eines Stars – und also einer Rollenimago – an ein bestimmtes Genre und dessen Figuresetting. Das parodierte Genre kann dann aber auch genau das Genre sein, das die Komödie selber ist. Klassisch ist das nach Cavell etwa in *BRINGING UP BABY* der Fall. So erklärt sich aber auch etwa der überdrehte Zuschnitt der Komödien Frank Tashlins und Jerry Lewis' und eines ganzen Strangs französischer Komödien von Louis Malle bis Louis de Funès: als unausgesetzte Selbstüberbietung und Selbstparodierung eines Films. Bei Billy Wilder findet sich dieser Grundzug ebenfalls, zurückgenommen und gerade deshalb in aller wünschenswerten Deutlichkeit. Und schließlich kann es überhaupt die Funktionsweise von Genre, also die Genrehaftigkeit, das heißt das Prinzip der Selbstabweichung sein, die von der Komödie reflektiert wird – ich denke hier etwa an Arbeiten wie *THE BIG LEBOWSKY* der Coen-Brüder oder an Lars von Triers Film *THE BOSS OF IT ALL*. Ohnehin schon eine Abweichungskategorie, wird das Genre in der Komödie noch ein weiteres Mal überboten, dezentriert und gestört.

Für unseren hier vorliegenden Zusammenhang – nämlich eine Lektüre der Filmkomödie als medienphilosophische Intervention – ist daran wichtig, dass erneut eine Paradoxierung stattfindet, die im Verhältnis des Mediums zur Reflexivität einerseits, zu seiner Physis, seiner materiellen Beschaffenheit andererseits eingehängt ist. Denn mit dem Genre ridikülisiert und reflektiert die Komödie einen Grundzug des kommerziellen, massenkulturellen Films, den es jedoch zugleich selbst in Anspruch nimmt und nehmen muss. Das Genre (der Komödie) ist dann zugleich Subjekt und Objekt des Komischen. Diesmal jedoch ist es nicht das Subjekt, das als irreflexiv und materiell gesetzt wird, wie vorhin, sondern umgekehrt: selbst als materielles Objekt der Ridikülisierung ist das Genre der Komödie immer schon reflexiv – und gerade deswegen komisch. Das Bild von Kohlkopf, der Flaubert liest, stimmt dennoch auch hier, wenn auch nur in einem zugespitzten Sinn: War es vorhin komisch, weil ein Kohlkopf, der ein materielles Objekt ist, angesehen wird wie ein Subjekt, das lesen – also: reflektieren – kann, so ist es

¹¹ Henri Bergson: *Das Lachen*, Jena 1921.

nun komisch, weil »Flaubert lesen« dasselbe ist wie »ein Buch von Flaubert lesen«. Der materielle – und wir können sagen: der mediale – Körper, den das Reflexive bewohnt und bewohnen muss, wird mit ihm in eins gesetzt – hier also etwa: das Buch mit dem Gedanken. Und genau so ist die Filmkomödie gleich mehrfach komisch, wenn der Körper, den das Komische bewohnt und besitzt und der es in der Form der Komödie zugleich ist, sich am Ende als derjenige des Films selbst erweist.

2. Kritik

Das Komische und das Lachen sind natürlich tradierte Themen philosophischer Anstrengung. Aber auch der Gedanke, dass ausgerechnet die Filmkomödie ein quasi- oder pseudophilosophisches Unternehmen sein könnte und besonderer philosophischer Aufmerksamkeit würdig, ist bei all dem überhaupt nicht neu. Diese Aufmerksamkeit muss jedoch keineswegs eine spezifisch medienphilosophische Ausprägung annehmen. Sie muss sich nicht auf das Medium richten, auf den medialen Körper, den das Komische bewohnt, in dem die Komödie sich entfaltet und den sie paradoxiert. Der Unterschied wird vielleicht deutlich, wenn man eine solche philosophische, aber nicht medienphilosophische Lektüre der Filmkomödie einmal konsultiert. Der Philosoph Vittorio Hösle hat sich mit Woody Allens Filmen befasst. Sein Buch gelangt zu einer umfassenden Theorie des Komischen anhand der Filme Woody Allens und bemüht sich umgekehrt, die Filme im Licht einer Philosophie des Komischen zu erhellen.¹²

Hösle überträgt in einem ersten Strang seiner Argumentation den philosophischen Wissensstand um das Komische auf Woody Allens Filme und kann so einerseits zeigen, dass und inwiefern die Filme die philosophischen Begriffe und Modelle bestätigen oder illustrieren, andererseits vermag er philosophische Erklärungen für ihr Funktionieren als Komödien anzubieten. Das beginnt etwa mit Thomas Hobbes' Annahme aus dem *Leviathan*, derzufolge das Lachen die Handlung des Überlegenen sei, der sich über den Unterlegenen amüsiere.¹³ Beispielsweise lache der Schöne über den Hässlichen. Im Anschluss daran fasst, so Hösle, auch Charles Darwin das Komische. Komisch sei demnach etwas Unangemessenes oder Unvorhergesehenes, das ein Überlegenheitsgefühl im Lacher erzeuge, der dazu allerdings immer schon in einem »fröhlichen Gemütszustand« sein muss.¹⁴ Damit

¹² Vittorio Hösle: *Woody Allen. Versuch über das Komische*, München 2005.

¹³ Thomas Hobbes: *Leviathan*, London 1981, S. 125; zit n. ebd. S. 17.

¹⁴ Charles Darwin: *The Expressions of Emotion in Man and Animal*, Chicago, IL 1965, zit. n. ebd. S. 18.

könnten wir annehmen, dass wir Filmzuschauer, die wir uns vermutlich für wohlgestaltet und geschickt halten, über eine Figur wie Alvy Singer, den Helden aus *ANNIE HALL*, amüsieren, die überall aneckt. Wir lachen über sein Äußeres oder auch über seine schwache Vorstellung als Autofahrer, weil wir uns für bessere Autofahrer halten.

Eine weitere Denkbewegung fügt Hösle an die berühmte Bestimmung des Lachens aus Kants *Kritik der Urteilskraft* an. Das Lachen sei, so Kant, ein »Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts«. ¹⁵ An diesem Verständnis interessiert Hösle vor allem die Form: die Gegenüberstellung nämlich, die eine Inkommensurabilität oder Inkongruenz freilegt; für Kant diejenige zwischen »gespannter Erwartung« und »Nichts«. Für diese Struktur des Inkommensurablen oder Inkongruenten lassen sich aus *ANNIE HALL* natürlich, ebenso wie aus vielen anderen Allen-Filmen (und, so würde ich einmal vermuten, Filmen überhaupt) nahezu beliebig Beispiele aufführen. Die Spur der Inkongruenz aber zieht sich weiter durch die Philosophie des Komischen. Hösle findet sie etwa bei Schopenhauer: Lachen ist für ihn die Rache, die wir an der Vernunft nehmen, wenn wir erkennen, dass ihre Begriffe den subtilen Unterschieden der Wirklichkeit nicht angemessen sind. ¹⁶ Das ist eine interessante Wendung, vielleicht nicht einmal so sehr, weil man sie erneut für komische Effekte bei Allen in Anspruch nehmen kann; etwa da, wo der neunmalklugen Wartende in der Schlange an der Kinokasse mit abgeschmackten formelhaften Begriffen über große Werke der Filmkunst sprechen zu müssen glaubt. Sondern, weil hier wiederum Hösle mit seiner Arbeit am Begriff des Komischen ansetzt und weil damit die Beziehung des Begriffs selber zum Außerbegrifflichen (also dem, was im Terrain jenseits der Philosophie vorgeht) in Rede steht. Damit zieht auch die oben schon aufgezeigte vertrackte paradoxe Beziehung der Komödie als reflexive Form zu ihrem irreflexiv gesetzten Medium (dem Film) wieder am Horizont auf.

Die von Schopenhauer konstatierte und zur Erklärung des komischen Effekts herangezogene Inkommensurabilität zwischen Begriff und Wirklichkeit nämlich muss, so Hösle, keineswegs zu Lasten des Begriffs – also der reflexiven Form – ridikulisiert werden. Erstens kann das Ungenügen, das die Inkongruenz hervorruft, durchaus auch auf der Seite der Wirklichkeit liegen. Es kann auch die Wirklichkeit – wir würden anfügen: das Medium in seiner Materialität und Irreflexivität – sein, die für die zur Verfügung stehenden Begriffe zu plump ist oder aber zu filigran und deshalb ausgelacht wird. Und zweitens führt schließlich selbst das Lachen über die Begriffe keineswegs zu ihrer Aufgabe, sondern zu ihrer Verbes-

¹⁵ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 225, Werke, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. 8, S. 437; vgl. ebd. S. 39 u. 25.

¹⁶ Ebd. S. 25 f.

serung.¹⁷ An dieser Denkfigur einer Perfektibilität der Begriffe und an dem Versuch einer Sinngebung, die dem Komischen eine konstitutive Leistung in der Begriffsarbeit zuschreibt (nämlich: ihre Verbesserung), wird schon deutlich, in welche Richtung seine Argumentation zielen wird.

Diese Tendenz bestätigt sich, wenn wir Hösles Bezugnahme auf Bergson hinzunehmen.¹⁸ Auf Bergsons Philosophie des Lachens beruht zweifellos Hösles Annahme von der konstruktiven, evolutionären Optimierungsfunktion des Komischen. Bei Bergson war es so, dass das Lachen als ein Auslachen eine gesellschaftliche Immunisierung gegen Trägheit und überbordende Routine bewirkt und so den sozialen wie den individuellen Organismus lebendig, wandlungsbereit und veränderungsoffen halte.¹⁹ Bergsons These vom Konflikt (oder: der Inkongruenz und Inkommensurabilität) des Mechanischen und des Lebendigen jedoch, auf dem das Komische beruhe und der das Lachen bewirke, nimmt Hösle nicht auf, ohne ihn weiter zu entwickeln, und zwar in Richtung auf eine Theorie der Werte.²⁰ Zum einen müsse der Konflikt am Ende, das ist wichtig, folgenlos bleiben und ohne Schaden für etwa involvierte Personen ausgehen (der Stolperer darf sich nicht ernsthaft verletzen, alles andere ist nicht komisch, sondern schlägt um und wird entsetzlich).²¹ Und zum anderen kritisiert Hösle Bergson: Nicht das Lebendige sei, wie bei Bergson, der eigentlich wichtige und sich behauptende Wert im Komischen, sondern, ganz im Gegenteil, das Mechanische. Darin steckt etwas höchst Bemerkenswertes, das sich gerade anhand der Filmkomödie und des Medial-Komischen markant bestätigen lässt: Anhand zahlreicher Filmkomödien vom frühen Slapstick über Chaplins große Komödien der dreißiger Jahre, über Jacques Tatis *PLAYTIME* und Terry Gilliams *BRAZIL* bis hin zu Wes Andersons *THE LIFE AQUATIC* bemerken wir, dass wir unter den Bedingungen moderner Mechaniken, Maschinerien und Medien an das Lebendige gar nicht mehr herankommen können. Es gibt in all diesen Filmen bereits kein Außerhalb des Mechanischen (und, das ist speziell für Woody Allen wichtig, des Massenmedialen) mehr. Es gibt nur verschiedenerlei und untereinander inkommensurable Mechaniken, die konfliktieren können und dann so etwas wie das Lebendige gleichsam im Riss, genau in der komischen Inkommensurabilität durchscheinen lassen. Der irreflexive, aber lebendige Körper, der sich dem reflexiven, aber schematischen Begriff nicht fügen will, ist längst selbst ein mechanischer, und im Fall der Komödie: ein technisch-medialer geworden.

¹⁷ Ebd. S. 27.

¹⁸ Ebd. S. 30ff.

¹⁹ Bergson: Das Lachen (wie Anm. 11).

²⁰ Vorgesprochen hat dies vor Hösle schon, ebenfalls im Anschluss an Bergson, Alfred Stern: Philosophie des Lachens und des Weinens, Wien 1980, S. 40–48.

²¹ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 40.

Während wir aber hier bei den Mechaniken tatsächlich an so etwas wie Mechaniken, nämlich an Medienmaschinerien, an Dispositive und Apparaturen der Wahrnehmung gedacht haben und Bergsons komischen Grundkonflikt unter den Bedingungen einer grundlegenden Transformation sehen, denkt Höhle erstens an etwas rein Gedankliches, an Denkgewohnheiten, und er hält zweitens am Gegensatz von Lebendigem und Mechanischem fest, indem er ihn lediglich umpolt. Ihm geht es um die Festigkeit und Strukturqualität von Begriffen und Begriffssystemen, aus der alternativelos kein Weg hinaus führe. Sie gelte es zu bewahren und an wechselnde Anforderungen anzupassen, und eben dem diene der Konflikt mit dem Lebendigen. Das Komische stellt nach Höhle die abstrakten Begriffssysteme – und hier ist natürlich besonders an diejenigen der Philosophie selbst zu denken – keineswegs grundsätzlich in Frage oder zur Disposition, sondern arbeitet an ihrer Verbesserung und damit an ihrer Stärkung.²² Die formalen Systeme des bewegten Bildes allerdings werden so nicht eingeholt. Eben das haben wir oben ausführlich am wohl umfassendsten Formalsystem des Films, dem Genresystem, gesehen: es verfehlt sich beständig und konstitutiv. Dabei spielt in der Tat wiederum die Komödie, wie gezeigt, eine besondere vermittelnd-katalysierende Rolle. Aber die Irritation des formalen Systems dient beim bewegten Bild keineswegs seiner Optimierung oder der Anpassung an irgendwelche Herausforderungen. Die Komödie wird nicht »besser«. Sie ist überhaupt nicht in Termini der Dienlichkeit zu fassen: Sie ist das formale System des Genres selbst – das eben darum sowohl auf der Seite der strukturierten Konzeptfestigkeit – des Bergsonschen »Mechanischen« – fungiert als auch auf derjenigen des »Lebendigen«. Dagegen geschieht, was bei Schopenhauer noch als »Rache« an der – diskursiven – Vernunft gefasst wird, mit Höhle unter der Letztaufischt eben dieser Vernunft und verhilft ihr zum Ausbau ihrer Überlegenheit. So wäre für Höhle eine Figur wie Alvy Singer, der Witzemacher, am Ende doch nichts anderes als genau der verlachte Verlierer, als der er sich selbst darstellt: Wer zuletzt lacht, lacht am besten, und das ist demnach immer der Philosoph.

Neben diesen sehr prinzipiellen Überlegungen widmet sich Höhle den Komödien Allens allerdings auch unter einem ausgesprochen kulturellen und geschichtlichen Aspekt. Es ist ihm vollkommen klar, dass das Komische immer auch und womöglich sogar überwiegend historisch und kulturell relativ codiert ist. Aber auch hier führt er die Philosophie zum Sieg über die Komödie (und damit auch über das Medium). Allen sei – und das sagen auch andere speziell über ANNIE HALL²³ – nicht zu verstehen ohne dessen jüdischen Hintergrund und ohne wiederum dessen Hintergrund in der russisch-jüdischen Kultur der Vorfahren Allens

²² Ebd. S. 37f.

²³ Robert Benayoun: *The Films of Woody Allen*, New York 1986, S. 140ff.

und generell in der russischen Kultur und Literatur. Außerdem ist er – natürlich! – nicht zu verstehen ohne seine tiefe Verwurzelung in New York, und zwar speziell in Brooklyn einerseits, Manhattan andererseits.²⁴ Schließlich stünde Allens Komik an einer besonderen historischen Stelle, in den 70er Jahren, der Post-Hippie-Ära, der Ära der sexuellen Desorientierung und überhaupt der nicht wieder gut zu machenden Revolution der Geschlechterverhältnisse.²⁵ Das alles können wir bestimmt und sicher bestätigen, auch wenn eine speziell mediengeschichtliche Situierung der Filme Allens in dieser Sichtweise unterbleibt. Aber derlei Zeitgeistigkeit ist für Hösle, obschon im Schlussteil seiner Untersuchung behandelt, eigentlich ohnehin nicht der Kernpunkt. Der liegt vielmehr in einer Situierung Allens in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie wird vorgestellt, ganz anders, als es eine Medienphilosophie zu tun hätte, als eine Geschichte der Begriffe und Denksysteme, nicht jedoch der Medien, die die Gedanken erst tragen und formulierbar machen.

Und so wird also aus Allens Komik ein hoch interessanter philosophischer Umstand, der allerdings hier seiner antiphilosophischen und paradoxen Dimension beraubt wird: Allen formuliert nach Hösle das endgültige Ende des Existenzialismus der Nachkriegszeit.²⁶ Er verabschiedet nämlich den Glauben an die Authentizität, ohne dafür jedoch irgendeinen Ersatz anzubieten. Daher rührt auch die spezifische Melancholie in der Komik Allens. Der Existenzialismus hatte, so Hösle, der hier offenbar hauptsächlich an Jean-Paul Sartre denkt, optimistisch verkündet, dass die vormoderne, feste Identitätskonzeption, nach der man werden kann, was man ist, zwar im 20. Jahrhundert verloren gegangen sei. Trotzdem aber sei, so die existenzialistische Hoffnung, ein authentisches Selbstverhältnis möglich, auch jenseits der traditionellen Identitätsvorstellungen. Es begründet sich aus dem Entschluss und aus der Tat, es lautet: Du bist, was Du noch wirst, und das wirst Du durch die Tat. Diese Behauptung wird von Allen in seinen Filmen, so Hösle, für gescheitert erklärt. Allens Figuren sind keineswegs das, was sie tun, denn sie können das, was sie sind, indem sie es geworden sind, nicht loswerden, sie können aber andererseits zu ihrer Herkunft auch nicht wieder zurück gelangen. Alvys Liebesgeschichte mit ANNIE HALL ist eben unwiederbringlich beendet. Und damit gibt es für Allens Figuren, so Hösle, auch kein authentisches Verhältnis zu sich selbst.

Gerade deshalb aber sind sie so komisch, denn im Komischen begibt man sich, wie vorausgesetzt, in Abhängigkeit von kulturellen und historischen Kontexten, so etwa von Herkunft aus dem Judentum und Umgebung der New Yorker Intel-

²⁴ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 120.

²⁵ Ebd. S. 70–76; s. a. Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 95 f.

²⁶ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 85 f. u. S. 97.

lektuellen. Dies legt speziell Filmfiguren – wir haben oben ausführlich das Phänomen des Genres diskutiert – auf eine feste Rollenidentität fest (»Ich liebe es, auf ein Klischee reduziert zu werden«, lässt Allen Alvy Singers (zweite) Ehefrau sagen). Man kann der Identität und der Festlegung also nicht entkommen. Zugleich aber ist genau sie bei Allen unmöglich, denn seine Figuren stellen sich im Komischen immer neben sich. So lautet ja auch gleich zu Beginn von ANNIE HALL der Leitwitz: Noch vor den Credits sehen wir eine Halbtotale, die uns frontal den in die Kamera erzählenden Alvy Singer zeigt. Er erzählt uns seinen Lieblingswitz: »Ich würde nie in einen Verein eintreten, der Leute wie mich aufnimmt.«

Das ist alles sehr interessant und wohl auch in hohem Maße zutreffend. Aber indem Hösle Allen so als Postexistenzialist liest, verkehrt er ihn vom Komiker zum Philosophen. Daran ist überzeugend, dass, wie wir gesehen haben, beide Unternehmungen, die (Film-)Komödie und die Philosophie, in gewissem Umfang Parallelaktionen sind. Dennoch bleibt hier viel auf der Strecke. Etwa wäre doch das Verfehlen der Selbstidentität als eine Bedingung der Vermittlung des Subjekts an sich selbst zu lesen. Das wiederum wirft die Frage nach dem Medium einer solchen Vermittlung auf, die ja medienphilosophisch keinesfalls als eine unmittelbare gesetzt werden kann. Modellhaft sind wir dieser Frage bei der Betrachtung des Genres begegnet. Im Unterschied zur Philosophie fragt die Komödie, zumal die Filmkomödie als Genre, immer zugleich auch über die komische Form hinaus nach dem Medium. Sie ist auf das Medium angewiesen und stellt diese Angewiesenheit aus und reflektiert sie in paradoxen Verwicklungen. Nur dadurch ist sie komisch. Genau das – etwa: im Film – freizulegen aber wäre die Arbeit der Medienphilosophie. Was Hösle daher nicht fragt, ist, warum Allen sich ausgerechnet der Komödie bedient, warum er das Werkzeug der Komödie benutzt statt dasjenige des philosophischen Textes, und welche Spur in seinem Resultat dieses Werkzeug hinterlässt. Und warum macht Allen ausgerechnet Filmkomödien, welche Spur hinterlässt die spezifisch kinematographische Form in Allens anzunehmendem Post-Existenzialismus; inwiefern ist dies also eine erstens komische und zweitens kinematographische Philosophie? Schon Cavell hat darauf hingewiesen, dass das Betreiben ernsthafter philosophischer Argumentationen (bei Cavell ist das die Frage nach der Natur der Liebesbeziehung) im Gewand der Filmkomödie selber nicht unkomisch ist.²⁷ Nicht besonders komisch dagegen ist es, das Komische unter die Aufsicht der Philosophie zu stellen. Wer lacht denn nun zuletzt?

²⁷ Cavell: *Pursuits of Happiness* (wie Anm. 6), S. 272.

3. Analyse

Das Moment der Aufsicht spielt im Komischen eine eigene Rolle. Wir sind ihm mit Hösle schon bei Hobbes begegnet. Sigmund Freud hat es in seiner kleinen Schrift über den Humor erweitert.²⁸ »Humor«, so Freud, sei etwas anderes als der Witz. Im Witz werde eben das Unbewusste in Anspruch genommen, um psychische Energie einzusparen, etwa: das disziplinierte und diskursive Kausalitätsdenken außer Kraft zu setzen. Auch der Humor sei auf den Aufbau des psychischen Apparates in seine Schichten (Es, Ich, Über-Ich) zurückzuführen. Aber er beruhe nicht auf der Abkürzung durch das Unbewusste im Sine des »Es«, sondern darauf, dass das Ich plötzlich den Blickwinkel des Über-Ichs einnehme und aus dieser Perspektive auf das Ich gleichsam zurückschaut. Das Über-Ich hat eine überlegene Sichtweise. Es verhält sich, so Freud, zum Ich wie der Vater zum Kind und lächelt darüber. Im Humor aber nimmt das Kind selber diesen Blick auf sich ein. Das mag man dann komisch finden oder nicht. Freuds Gedanke hat in jedem Fall erneut mit der Figur der Selbstdistanzierung und vielleicht sogar derjenigen des berühmten systemtheoretischen »Re-Entry« zu tun.²⁹

Die Umkehrung der aufsichtlichen Verhältnisse, die Freud hier anlegt – aber nicht zu Ende führt, wie wir sehen werden – findet sich auch im oben schon aufgerufenen Leitwitz unseres Films. Wenn ich in einen Verein nicht eintrete, weil er bestimmte Leute aufnimmt, dann ist das die Haltung des Über-Ichs, das das Ich beaufsichtigt. Zugleich jedoch wird von eben diesem Ich, das ja hier spricht, beaufsichtigt oder zumindest beobachtet. Das Ich, das den Ansprüchen des Über-Ich nicht genügt, schwingt sich zum Beobachter der Aufsicht des Über-Ich auf. Es leidet jetzt nicht mehr unter den verfehlten Ansprüchen, sondern, so Freuds Formulierung, es vermeidet dieses Leiden durch Selbstdistanzierung im Humor.

Jedoch funktioniert der Prozess der Selbstdistanzierung in ANNIE HALL offenbar noch einmal anders als bei Freud. Denn hier wird mindestens im selben Maß, in dem das Ich unter Freuds wohlwollende Aufsicht gestellt wird, auch umgekehrt das Über-Ich beaufsichtigt. Der Erwachsene wird also zum Kind, und (erst) diese Umwertung und Umkehrung ist komisch. Hier findet ein Übergang von der Hobbeschen Überlegenheitsgeste zur Rabelaischen Umkehrfigur statt. Diese Sichtweise auf sich selber einzunehmen, gleichsam über sich selbst zu stehen und dabei zugleich den Instanzenzug umzukehren, ermöglicht eine gleich doppelte Distanznahme, eine Relativierung der Relativierung, die den ganzen apparativen Aufbau

²⁸ Sigmund Freud: Der Humor (1927), in: ders.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Frankfurt/M. 1992, S. 251–260.

²⁹ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1998, S. 179 ff. et passim; George Spencer Brown: Laws of Form/Gesetze der Form, Lübeck 1997.

in Frage stellt, der doch zugleich den humorigen Effekt erst erzeugt. Die gemeinte Umkehrung geschieht in ANNIE HALL ganz bildlich: Der erwachsene Alvy nämlich, der an die Orte seiner Kindheit zurückkehrt, koexistiert in ein- und demselben Bild mit dem Kind Alvy. In der Schule seiner Kindheit taucht der erwachsene und sich erinnernde Alvy auf, dadurch haben wir es mit zwei Alvys zu tun. Daraufhin verdoppeln sich auch die anderen Mitschüler: sie berichten als aus der Zukunft zurückgekehrte Kinder über das, was einmal aus ihnen als Erwachsene werden wird; sie tun dies frontal in die Kamera und zugleich vor der Schulklasse.

Dass es gerade die Schule ist, in der das geschieht, bestätigt erstens, dass es hier um einen Instanzenaufbau geht und dass dieser zweitens eine vorgegebene externalisierte dispositionelle, räumlich und dinglich festgelegte, eben apparative Ordnung – hier: diejenige der Schulklasse – erfordert. Das Kind Alvy hat sich falsch verhalten und wird von der Lehrerin vorn am Pult zur Rede gestellt. Zugleich sitzt aber mitten unter den Kindern der Erwachsene Alvy in der Schulbank. Hier wird er scharf von der kleinen Mitschülerin abgekanzelt (die dazu aufsteht). Das Spiel umgekehrter Aufsichtsperspektiven wiederholt sich dann beim Besuch im Elternhaus, wo die Gruppe der Freunde, die die Stätten der Kindheit Alvys aufsuchen, plötzlich wie Zeitreisende im Wohnzimmer von 1940 stehen. Erneut kommt Alvy zwei Mal vor. Wieder beobachtet der Erwachsene das Kind, das mit ihm in Raum und Zeit des Filmbildes koexistiert, mit dem er kopräsent ist und das er insofern gerade ist, genau wie bei Freud das Über-Ich das Ich. Der Zeitsprung wird hier also nicht »im Geiste« realisiert, ausgewiesen als bloßes Gedankenspiel, eben als Rückblende, sondern in ein und derselben Realitätsebene und ganz physisch. Die Gruppe befindet sich, aus der Zukunft zurückgekehrt, in Alvys Vergangenheit. Ebenso ist später der erwachsene Alvy, der im Zuge seines Ausflugs nach Kalifornien die Autokarambolage anrichtet, zugleich der Junge im Autoscooter. Die Frage nach Vorher und Nachher – und damit auch diejenige nach dem »Zuletzt« des Lachens – löst sich auf. Ähnliches passiert nicht nur im Nacheinander der Zeiten und der ausgebildeten psychischen Instanzen, sondern auch im Nebeneinander: In den Split-screen-Sequenzen etwa – die interessanterweise keine eins-zu-eins-Teilung, sondern eine zwei-zu-eins-Teilung aufweisen – werden einander ausschließende Varianten desselben Geschehens in ein und dasselbe Bild gebracht, und beide sind gleich »wirklich«.

Die Spaltung und Verdoppelung der Figuren, die damit komplexe Beziehungen der Selbstbeobachtung und der Selbstaufsicht ermöglicht, geschieht aber nicht nur im biographischen Zusammenhang. Sie vollzieht sich auch, zunächst als imaginär, nämlich als drogeninduziert ausgewiesen (Annie hat einen Joint geraucht) in der Liebesszene, wenn Annie wie ein Schatten als Doppelbelichtung aus dem Bett steigt und sich selbst beim Sex zusieht.³⁰ Aber Alvy kann sie dort dennoch, am

³⁰ Vgl. Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 108.

Betrand stehend und zuschauend, wahrnehmen, während er sie doch gerade im Bett umarmt: Sie verdoppelt sich also insofern »tatsächlich«. Am flagrantesten in dieser Hinsicht – und kombiniert mit der Rede in die Kamera – aber ist die »McLuhan-Szene«. Die herbeigeholte Aufsichtsperson weist den Neunmalklugen scharf zurecht. Erst die abschließende Rede in die Kamera weist die Szene als Phantasie kindlicher Allmacht aus. Wir könnten ansonsten auch hier nicht genau sagen, wo die »Wirklichkeit« endet und die »Phantasie« beginnt. Alles koexistiert in ein- und demselben Raum. Vittorio Hösle kann übrigens an dieser Episode, der Warteschlangensequenz, in deren Verlauf Marshall McLuhan auftaucht, besonders schön zeigen, wie detailliert und beziehungsreich Allen arbeitet:³¹ Es gibt natürlich tatsächlich eine Geschichte von Henry James, die, wie beiläufig in der Szene erwähnt, *The turning of the screw* heißt. Weiterhin existiert eine freudianische Interpretation dieser Geschichte, die die Bedrängnisse der Heldin als Folge ihres fehlgehenden Begehrens liest. Und insofern ist, wie in dem bedeutungs- und zusammenhanglosen Gerede der kulturbeflissenen Wartenden dahergesagt, »My sexual problems« tatsächlich die Fortsetzung von *The turning of the screw*.

In all diesen Verfahren bezieht ANNIE HALL sich natürlich auf den modernen europäischen Film als das Andere des amerikanischen Genrekinos. Gilles Deleuze macht – viel später – dieses Nebeneinanderlegen des Vergangenen und des Gegenwärtigen, des Phantasierten und Imaginierten mit dem »Realen«, des Geträumten und Vorgestellten mit dem Wahrgenommenen usw. als ein Merkmal der filmischen Moderne aus, wie sie insbesondere von der französischen *Nouvelle Vague* und der zeitgleichen *Rive Gauche*-Gruppe aufgebracht wurden.³² Ihrem Blick setzt Allen also hier seinen eigenen Film aus.

Ein ähnliches Aufsichtsverfahren verwendet er auch zur Selbstdistanzierung als kulturelles Selbstverhältnis. Alvy bezieht seine jüdische Identität insbesondere aus der Ablehnung durch andere, die er erfährt. Er nimmt eine Funktion als Detektor von Antisemitismus an. Er sieht etwa Annies Großmutter an, wie sie ihn ansieht.³³ Im anschließenden Gegenschnitt sehen wir Alvy als orthodoxen Juden mit Kippa und Locken am Tisch sitzen. Er sieht dabei aber nicht, wie es erforderlich und erwartbar wäre, die Großmutter an, sondern blickt erneut frontal in die Kamera. Alvy sieht sich also hier selbst als orthodoxen Juden, genauer: Er sieht sich unter dem Blick der Großmutter und für uns als solchen. Etwas Ähnliches gilt für die den Film besonders im zweiten Teil strukturierende Opposition zwischen New York und Los Angeles. Sie knüpft auch an das Antisemitismus-Thema an: Alvys Freund aus Los Angeles hält ihn für paranoid und empfiehlt ihm das weniger

³¹ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 56–59.

³² Deleuze: Das Zeit-Bild (wie Anm. 7), S. 20–26.

³³ Vgl. dazu Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 107.

antisemitische Kalifornien. Wenn Alvy zunächst an New York festhält, dann eben auch an der für ihn selbst antisemitischen Umgebung. Und zu dieser Verschiebung gesellt sich eine zweite, die auf eine spezifisch mediale Situation verweist: Alvys New York ist von europäischer Kultur geprägt, und insbesondere von europäischen Filmen. Er definiert sich also auch darin ausdrücklich als medienkultureller Nicht-Kalifornier.

Die Adressierung der Zuschauer in *ANNIE HALL* durch den frontalen Blick in die Kamera ist nicht nur in der Antisemitismus-Sequenz außerordentlich auffällig. Der Zuschauer wird mehrfach nicht nur angeblickt, sondern angesprochen und regelrecht angegangen. Alvy Singer wendet sich uns regelrecht zu, er sucht die Kamera auf und richtet die Rede an uns. Auch das ist natürlich eine Form der Begegnung mit dem Anderen im Selben. Vor allem jedoch beruft Allen sich damit auf die Urszene der Durchbrechung der diegetischen Illusion im modernen Film, nämlich Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* von 1959. Damit verortet sich also Allens Film ein weiteres Mal ausdrücklich, ganz außeramerikamisch, in der Tradition des europäischen Autorenfilms.

Weit wichtiger jedoch ist, dass Allen sich dabei auf ein ganz anderes Medium bezieht: auf das Fernsehen. Denn im Fernsehen existiert diese frontale Anrede der Zuschauer als Konvention, z.B. durch einen Reporter, der das Geschehen kommentiert. Ebenso tritt auch Alvy aus dem Geschehen heraus und kommentiert es für uns; nicht nur zu Beginn, wenn er den Leitwitz erzählt, sondern auch, wenn er das Kino verlässt und Passanten nach ihrer Meinung fragt, ebenso im Inneren des Kinos, im Foyer, in der berühmten »McLuhan-Szene«. Mitten im Film begegnen wir hier dem Fernsehen, also erneut dem – kulturell verachteten, ja verhassten und jedenfalls ausgeschlossenen – Anderen des Films. Gerade das Fernsehen – und keineswegs die Filmindustrie – ist es ja, das in *ANNIE HALL* mit Los Angeles verknüpft wird. Die Kulturgeographie des zweiten Teils des Films ist also vor allem eine Mediengeographie. Nicht umsonst holt er auch ausgerechnet Marshall McLuhan, den größten und wichtigsten Theoretiker der Medien überhaupt und des Fernsehens im besonderen, aus den Kulissen seines Films und vor die Kamera. Und auch das Split Screen Verfahren, das wir beobachtet haben, erst recht die freie Bewegung über das Zeit- und Möglichkeitsfeld, kann im Zusammenhang mit dem Fernsehen gesehen werden, nämlich als Folge des Nebeneinanders der vielen Kanäle und der Wiederholungen des Fernsehens.³⁴ Die Zeitreisenden, die in Alvys Kindheit ankommen, verhalten sich auch zu den Figuren in der Woh-

³⁴ Dazu ausführlich Lorenz Engell: *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*, in: Stefan Münker / Alexander Roesler / Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M. 2003, S. 53–77.

nung wie Fernsehzuschauer. Fernsehfiguren betreten ja auch unser Wohnzimmer und die Zuschauer beginnen dort das, was man »parasoziale Aktionen« nennt.³⁵ Kurz: es gibt hier so etwas wie eine Medienkomik: der Film wird zunächst als das überlegene Medium eingeführt, aus dessen Perspektive auf das – ja auch meist als jünger und als infantil angesehene – Fernsehen herabgeblickt werden kann. Trotzdem ist es das Fernsehen, das schließlich Schutz und Trost vor der Cinéphilien-Kultur und ihren Platteiten bietet – in der »McLuhan-Szene« –, und trotzdem wird Alvy Singer schließlich für das Fernsehen arbeiten. Zuletzt lacht im Jahr 1976 – im Übrigen auch mediengeschichtlich zutreffend platziert – das Fernsehen. Das Kind wird die Aufsicht über das erwachsene Über-Ich übernehmen.

Besonders einschlägig für diese Übernahme aber ist Allens Umgang mit dem Bildraum in seinem Film, der nämlich einer spezifischen Fernsehästhetik entspringt. Es gibt in den Bildern in ANNIE HALL sehr wenig Mittelgrund. Die Akteure sind auffällig oft ganz im Vordergrund platziert, an der vorderen Bildkante; oder sie begeben sich gleich zu Beginn der Einstellung schnell dorthin. Alternativ dazu sind sie allenfalls ganz weit in den Hintergrund gerückt. Selten aber werden sie ordnungsgemäß in dem dazu eigentlich vorgesehenen Bildraum aufgestellt. Diese Tendenz wird durch den Ton verstärkt: Der Ton wird immer ganz vorn, am Ort der Kamera, angenommen. Auch wenn die Protagonisten »weit entfernt« im Hintergrund sind, hören wir sie ganz antinaturalistisch nah, d.h. vorn, als ob sie am Bildrand in der Nähe zur Kamera und zum Zuschauerraum stünden. In der Sequenz vom misslungenen Konzert wird das im Zusammenspiel mit dem Ton besonders ausgeführt. Wir sehen Keaton ganz, ganz hinten, aber hören sie nicht; wir sehen sie im Gegenschnitt ganz vorn und hören sie ebenfalls nicht. Der Mittelgrund dagegen bleibt ganz unausgefüllt. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass das zweite Konzert, das dann gelingt, so aufgenommen ist, dass wir gar keinen Hinter- oder Mittelgrund sehen, sondern nur Schwarz.

Dieses auffällige Verfahren hat zwei Effekte. Erstens wird die Figur vom Raum abgelöst, der sie umgibt. Die Konzertsequenz ist das deutlichste Beispiel, aber das Prinzip gilt auch an zahlreichen anderen Stellen: Es gibt keine zwingende, organische Verbindung zwischen Figur und Umraum, »Milieu«. Zweitens aber wird die Figur dadurch selbst flächig. Wie Schattenspielfiguren werden die Figuren an den vorderen Bildrand platziert und vor allem durch Lateralbewegungen definiert. Hinter ihnen kommt dann keine eigentliche Raumtiefe, sondern ein Hintergrund, also eine weitere flächige Anordnung. Mitunter liegen dazwischen noch weitere

³⁵ Donald Horton / Richard R. Wohl: Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations On Intimacy at a Distance, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229; Lynn Spiegel: *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992.

Bildebenen, wie z.B. in der Restaurantszene, bei der eine Glasscheibe im Raum das Davorliegende spiegelt. Wir haben es also nicht mehr mit dem klassischen Bildraum zu tun, der nach den Gesetzen der Perspektive oder nach der speziell kinematographischen Möglichkeit der Bewegung in die Bildtiefe (als Kamerabewegung, als Figurenbewegung) organisiert ist, sondern vielmehr als Raum, der aus mehreren Ebenen hintereinander besteht, oder aus Schichten oder Folien, die übereinander liegen und einander durchscheinen lassen und aufeinander einwirken. Dieser Raum entsteht erst im Übereinanderlagern der Schichten oder Oberflächen und ihrer Reflexion aufeinander. Weder ist das Bild also als klassischer Bildraum mit Tiefe organisiert, noch aber als reine Oberfläche. Der Widerspruch zwischen dem Bild, das eine Oberfläche ist und dem Bild, das eine Bildtiefe hat, wird hier aufgelöst.

Dieses Verfahren erinnert nicht von ungefähr an den Wunderblock bei Sigmund Freud.³⁶ Der Wunderblock ist demnach eine technische Anordnung, die aus verschiedenen Schichten besteht und von Freud als materielle Externalisierung des psychischen Apparates aufgefasst wird. An die Stelle der Schrift und des Griffels mit seinem Eindruck sind hier allerdings Licht- und Sichtbeziehungen getreten, Projektionen, Reflexionen und Blicke. Man kann hier noch weiter gehen: Allens schichtenförmiger Bildaufbau verweist auf eine gegenüber dem Filmbild mehr oder weniger fremde Bildauffassung, die zunächst eher für das elektronische Bild der Kathodenstrahlröhre kennzeichnend ist, und darüber hinaus sogar bereits Grundzüge des digitalen Bildes vorausahnt. Weder ist es, wie das moderne Gemälde, eine lesbare Oberfläche, noch stellt es perspektivisch einen Tiefenraum dar. Vielmehr erzeugt es ein Übereinander von Schichten oder Folien, die wie später die Fenster der Computeroberfläche interagieren. Wir könnten sogar sagen, dass hier die Beziehung zwischen der Physik des technischen Bildes, nämlich seinem Oberflächencharakter als Objekt, und der Metaphysik der Repräsentationsverhältnisse, die mit der Raumillusion beginnt, die es erzeugt, neu einjustiert wird. Hatten Bilder sich bislang regelmäßig auf die eine oder die andere Seite dieser Unterscheidung gestellt, so übersteigt und reflektiert ANNIE HALL die Unterscheidung selbst. Für das Verhältnis zwischen Philosophie und Medium und weitergehend womöglich sogar für das Bild- und Weltverhältnis der Moderne könnten sich unerhörte Folgen ergeben.

Kurz: In ANNIE HALL wird der Film unter das Regime des Fernsehens gestellt, der Aufsicht des Fernsehens unterstellt. Im Herzen der Filmkomödie regiert hier längst das Fernsehbild, das ausgeschlossene Andere. Diese Beobachtung nun ist es, die uns zu einer neuen Bestimmung des Komischen in Allens Film führen könnte,

³⁶ Sigmund Freud: Notiz über den Wunderblock, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, Frankfurt/M. 1948, S. 3–8.

einer, die, wie oben gefordert, beim Medium ansetzt, beim Körper, in dem sich das Komische hier entfaltet. Denn als die physische Realität des uns begegnenden technischen Bildes präsentiert sich noch stets seine Oberfläche und nicht die in ihm möglicherweise dargestellte Raamtiefe. Die Oberfläche in ihrer materiellen Qualität macht insofern den irreflexiven Körper des Bildes aus. Die Raamtiefe dagegen als Wahrnehmungs- und Darstellungseffekt, und das heißt: als Leistung und Effekt des wahrnehmenden Bewusstseins, bildet die immaterielle, die semantische, die intelligible, reflexionsfähige und insofern »geistige« Dimension des Bildes. Wenn Allen in seinen Bildern den Gegensatz von Tiefe und Oberfläche des Bildes bzw. im Bild aufhebt zugunsten einer Schichtung verschiedener überlagernder Folien, dann könnte das einer neuen Bestimmung des Komischen gleichkommen. Denn anders als das sprachliche Komische – der Witz –, das bildliche Komische – die Karikatur – oder das klassisch kinematographisch Komische – die komische Situation – kann dieses Allensche Komische eigentlich nicht mehr über Gegensätze wie das Mechanische und das Lebendige, das Bewusste und das Unbewusste, das Eigene und das Fremde, das Physische und das Metaphysische aufgeschlossen werden, auch nicht über ihre Widersprüche und Paradoxien. Insbesondere entzieht es sich der Dichotomie zwischen dem »Begrifflichen« und dem »Realen« oder Dinglichen. Die Grenze zwischen den verschiedenen Terrains wird zumindest unübersichtlich. Es ist vielmehr das Phänomen der Überlagerung und Überschreibung selbst, das sowohl die Vielzahl der Oberflächen als auch den – von ihr kaum mehr unterscheidbaren – Raum und Körper des Komischen ausmacht. Das Komische bekommt in ANNIE HALL einen neuen und deshalb sichtbaren medialen Körper. Vielleicht fordert es ihn sogar auch für die Philosophie. Eben darin liegt aus der Sicht der Medienphilosophie die epochale Bedeutung dieses Films für die Entwicklung der Filmkomödie und womöglich des Komischen als entrattem Zwillings der Philosophie überhaupt.

Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen

Christiane Voss

1. Die Eigensinnigkeit philosophischen Denkens

Idealerweise geschieht Philosophieren unter der dreifachen Voraussetzung, dass man erstens philosophiehistorisch informiert ist, zweitens mit dem Mut zur Geschichtsvergessenheit einen eigenständigen Zugriff entwickelt und drittens argumentationslogisch gerüstet ein Problem expliziert. Gerechtfertigt ist eine philosophische Intervention dann, wenn sie Probleme und Fragen dergestalt diskutierend aufwirft, dass sie eine innovative oder zumindest eigensinnige Formulierung oder gar Lösung eines theoretischen Problems in einem bereits bestehenden Diskurs zum Thema präsentiert. Nicht zuletzt weil Beurteilungen des Innovationspotenzials philosophischer Interventionen ebenso wechselnden Moden unterliegen wie sonstige Geschmacksurteile, besteht die Geschichte des philosophischen Denkens zu großen Teilen aus Wiederholungen von immergleichen Fragen und Antworten, aus produktiven Missverständnissen und seltener tatsächlich aus innovativen Erweiterungen oder gar Umstürzungen bestehender Diskurse. Bei aller Diskontinuität lassen sich unter den historisch dominierenden Telosbestimmungen, die zum Philosophieren anregen, grob drei Tendenzen ausmachen: Wahlweise wird die selbstzweckhafte, die existenziell tröstliche oder die handlungsanleitende Funktionsbestimmung des Denkens zum *Movens* philosophischer Ausdifferenzierungen. Die Fokussierung der Selbstzweckhaftigkeit des Denkens führt zu erkenntnistheoretischen, logischen und ästhetischen Ausprägungen des Philosophierens. Die existenziell tröstliche Funktionsbestimmung des Denkens treibt zu subjekt- und sozialphilosophischen sowie anthropologischen Formen des Philosophierens an. Und die handlungsanleitende Funktionsbestimmung des Denkens führt zur Beschäftigung mit Politik, Geschichte und praktischer Rationalität. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Feldern der Philosophie ein reflexives Interesse an den Bedingungen, Verfahrensweisen sowie Effekten menschlichen Lebens, Erkennens und Handelns.

2. Der medienphilosophische Eigensinn

Wie ist nun die *Medienphilosophie* in diese motivationale und teleologische Rahmung der Philosophie einzuordnen? Mit dem Terminus »Medienphilosophie« scheint bereits angezeigt, dass die zentrale Stellung des Menschenbezugs der klassischen Philosophie – inklusive ihrer Fragen nach menschlicher Subjektivität, Intersubjektivität, Wahrheitsfähigkeit, menschlichem Bewusstsein und Handeln – durch den Bezug auf das ›Was‹, ›Wie‹ und ›Warum‹ von Medien, im engeren wie weiteren Verständnis des Begriffs, ersetzt wird.¹ Diese basale thematische Verschiebung mag eine Einschätzung nahelegen, für die u.a. Sybille Krämer angeführt werden kann. Ihre Prognose lautet, der mediale *turn* würde den *linguistic turn* ablösen und mittelfristig zur neuen Erkenntnistheorie innerhalb der Philosophie, wenn nicht gar zu *der* neuen Philosophie überhaupt avancieren.² Gemessen an der Zughaftigkeit der Entwicklung des Feldes und eingedenk der abweichenden Sujetformierung kann man jedoch gegenüber dieser Prognose skeptisch bleiben. Medienphilosophische Untersuchungen teilen schlicht nicht die zuvor genannten philosophischen Grundmotivationen und Zielsetzungen. Vielmehr ist Medienphilosophie ein sich selbst suchendes, eigenes Forschungsfeld, das zudem interdisziplinär ausgerichtet und informiert sein muss und sich noch im Anfangsstadium befindet.³

Die Verschiebung weg vom anthropozentrischen hin zu einer medienzentrischen und -reflexiven Ausrichtung des Denkens ist immerhin der programmatisch zu nennende, einigende Horizont dieser neuen Forschungsrichtung. Während sich die technikorientierten Theorien in der Nachfolge Friedrich Kittlers weitgehend von anthropologischen Fragestellungen in Richtung auf immanente Funktionsanalysen und Historiographien diverser Medien (Film, Radio, Computer, Post, Sprache, Digitalisierung etc.) verabschiedet haben, vertiefen eher wahrnehmungs- und erkenntnistheoretisch ausgerichtete Ansätze Fragen nach dem, was man als

-
- 1 Mike Sandbothe sieht die Alternative einer medienphilosophischen Ausrichtung des Denkens zur Fachphilosophie darin, »[...] den Schwerpunkt des philosophischen Selbstverständnisses nicht allein auf die theoretizistische Frage nach den Möglichkeiten unserer Wirklichkeitserkenntnis, sondern auch auf die aktive Mitgestaltung der pragmatischen Weisen menschlicher Wirklichkeitsveränderungen zu legen«, Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*, Velsbrück/Göttingen 2001, S. 15.
 - 2 Vgl. Sybille Krämer: *Das Medium als Spur und als Apparat*, in: dies. (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/M. 1998, S. 73–94.
 - 3 Die Gründung einer *AG Medienphilosophie* im Rahmen der *Gesellschaft für Medienwissenschaft* (GfM) im Juni 2010 in Basel gehört mit zu den Aktivitäten, die sich um eine Konkurierung dieses neuen Forschungsfeldes bemühen.

Existenz bildende Verschränkung von Mensch und Medium überschreiben könnte. Medienepistemologische Reflexionen lassen sich nicht auf die historische Rekonstruktion von Medienumbrüchen und die damit neu entstehenden Spiel- und Handlungsräume für das menschliche Dasein einschränken. Vielmehr eröffnen sich mit ihnen mögliche Schwerpunktverlagerungen hin auf die Herausarbeitung der Irreduzibilität des Relationalen in den so unterschiedlichen Beziehungsformen, die sich zwischen Mensch und Medien aufspannen. Ein möglicher Ausgangspunkt für eine relationstheoretische Behandlung anthropomedialer Verhältnisse wäre die Beobachtung, dass aus der Verschränkung von Mensch und Medium jeweils spezifische Existenzformen freigespielt werden, die sich auf keine der beiden Seiten dieser Verhältnisse mehr verrechnen lassen. Solche Existenzformen, die der dynamischen Beziehung von Mensch und Medium allererst entspringen, sind denn auch unter z.T. anderen als philosophischen Gesichtspunkten medienhistorisch mannigfach ausdifferenziert worden: Es entstehen Adressen und Adressierte durch die Erfindung der Post, Zuschauer durch Kino, Zirkus und Theater, *couch potatoes* durch den Einzug des Fernseherers ins Wohnzimmer, Autofahrer und Reisende durch die mobilen Verkehrsmittel, Träumer fiktionaler Welten durch Literatur, Dichtung, Musik oder das Kino. Anthropomediale Beziehungen sind von ihren Emergenzeffekten her betrachtet per se poetisch zu nennende Relationen. Sie bringen etwas hervor, was von eigenständiger Existenzform und Qualität ist. Alles, was aber überhaupt existierend ist, sei es in erscheinungshafter-, verhaltensartiger- oder dinghafter Form, ist auch auf irgendeine Weise direkt oder indirekt zugänglich. Von daher ist der weitere medienphilosophische Fragehorizont mit aufgerufen, wie und von wem die durch anthropomediale Relationierungen zustandekommenden Existenzformen wahrgenommen, beobachtet und reflektiert werden können.

3. Die Spaltung von Medium und Mensch

Um die Fokussierung auf Relationalität und ihre Effekte als ein medienphilosophisches Programm und als Methode näher zu konturieren, ist die Abgrenzung von abweichenden Auffassungen hilfreich. Mit einer *spalterischen Ontologisierung* anthropomedialer Beziehungen haben wir es im Gegenzug zu relationalistischen Ansätzen zu tun, wo Medienformate als eigenständig materiale und historisch sich entwickelnde Entitäten und Techniken in den Blick rücken, um dann hinsichtlich ihrer sozialen, kulturellen oder technischen Dienstbarmachung befragt zu werden. Zu solchen Mensch und Medium voneinander abspaltenden Ontologien lässt sich auch der auf den ersten Blick von jeglicher Ontologie befreite Ansatz des medienphilosophischen Pragmatismus rech-

nen.⁴ So konzentriert sich Mike Sandbothe primär auf bildungspolitisch wünschbare und demokratieförderliche Optimierungsstrategien im Umgang mit Medien sowie auf die Notwendigkeit der Ausbildung einer kollektiven Medienkompetenz und somit auf Einstellungen, die in zweckrationaler Manier über Genesis und Geltung von Medienformaten zu entscheiden hätten. Voluntaristische Einstellungen und kommunikativ auszuhandelnde Zweckbestimmungen fungieren Sandbothe zufolge als normative Rahmungen für die Indienstnahme medialer Instrumente, so als wären Medien eben dies: Dinge und Instrumente, die bereits unabhängig gegeben sind und die dann einer extrinsischen Zweckbestimmung zuzuführen sind.⁵

Problematisch ist an einer solch utilitaristischen Auffassung von anthropomedialen Beziehungen 1. das darin unhinterfragt vorausgesetzte Primat instrumenteller Vernunft sowie 2. die statische Hierarchisierung von Mensch und Medium innerhalb instrumenteller Bezüge und 3. die einseitig auf Mittel-Zweck-Beziehungen reduzierte Perspektivierung von anthropomedialen Beziehungen überhaupt. Weil Mensch und Medium in ein strikt differenzontologisches und -logisches Modell eingeschrieben werden, kann überhaupt das Phantasma eines Hiatus zwischen beiden Polen entstehen, den es dann mehr oder weniger instrumentell zu überbrücken gilt. Getrennt durch einen ebenso ontologischen wie normativen Abgrund ist dann der Zugriff von Menschen auf Medien nurmehr durch etwas hinzutretendes Drittes zu motivieren. Und Sandbothe führt für dieses Dritte Kandidaten wie Vernunft, Kompetenz, Disziplin und guten Willen ein. Unbemerkt bleibt allerdings dabei, dass Mensch und Medium in ihrer präsupponierten Abständigkeit zueinander geradewegs zentrifugal auseinanderfallen. Und dies, obwohl doch der pragmatisch sich verstehende Ansatz theoretisch auszuweisen beansprucht, dass und wie Mensch und Medium praktisch-pragmatisch vermittelt sind.

Wo man einer utilitaristischen Hypostasierung rationaler Verfügungsmacht vis à vis Medien mit guten Gründen Skepsis entgegenbringt, ohne jedoch deren spaltungsontologische Prämissen mit in Frage zu stellen, da kehrt das Gespenst vom zu überbrückenden Hiatus zwischen Mensch und Medium wieder. Und dies geschieht im Gewand negativistischer Medientheorien, die sich berufen fühlen, den Hiatus als medienontologischen wie -epistemologischen Riß gleichermaßen zu verabsolutieren, und sich damit gegen Konstruktionen harmonistischer Überbrückung abgrenzen.

⁴ Vgl. neben dem schon angeführten Ansatz von Mike Sandbothe auch Stefan Münker: Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medientheoretischen Debatte, in: ders./Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium?, Frankfurt/M. 2008, S.322–338.

⁵ Vgl. Sandbothe: Pragmatische Medienphilosophie (wie Anm. 1), S. 206–242.

4. Der negativistische Konsens innerhalb der Medienphilosophie

Im Nachklang der Philosophie von Derrida und Lacan sowie – was weit weniger häufig offen gelegt wird – im Nachklang der Ästhetik Adornos sieht ein Gros der Medienphilosophie in der materiell-semiotischen Janusköpfigkeit und der daran gebundenen, begrifflichen Unbestimmbarkeit die charakteristische Negativität von Medien.⁶

Selbst die auf den ersten Blick funktionalistisch wirkenden Botentheorien der Medien schließen an den negativitätstheoretischen Konsens ebenso an, wie die frühen Mediendefinitionen Fritz Heiders und Marshall McLuhans.⁷ Sie alle einigt die Auffassung, dass die spezifische Negativität medialer Verhältnisse in ihrer ›Transparenz‹ zu finden sei. Transparenz stelle sich automatisch ein, insofern Medien stets etwas übertragen, das ihre materielle Verfasstheit vergessen lasse und ihrer eigenen Natur gegenüber heteronom bleibe: Informationen, Botschaften, Rahmungen, Identitäten oder Absichten. In den Übermittlungsprozessen würde die Wahrnehmbarkeit der Materialität von Medien verdeckt. So würden etwa im sprechenden, musizierenden, gehenden, fiktionalisierenden Vollzugsmodus die diese Aktivitäten erst ermöglichenden Corpora von Sprache, Musik, Körper, Erzählungsformaten übersehen.

Andere Varianten negativistischer Medienphilosophien, für die der Ansatz von Dieter Mersch u.a. repräsentativ ist, stellen gegenüber den Botentheorien die Autonomie der Medien stärker in den Vordergrund. Medien sind, was sie sind, weil sie zwischen ihren konstitutiven Momenten von Transparenz (bedingt durch Semiose) und Opazität (Materialität) changieren und von daher prinzipiell unbestimmbar seien.⁸ Die sich dem, auf Eindeutigkeit ausgerichteten, begriffslogischen Verstehen entziehende Identität der Medien wird dabei zum wesentlichen Faktor ihrer genuinen Negativität erklärt. Diese Hervorhebung der kategorial ungreifbaren Negativität von Medien lässt sich bruchlos an Adornos Rede von der ›Autonomie des ästhetischen Scheins‹ anschließen und verweist von dorthier auf eine

⁶ Vgl. zum Beispiel Dirk Baeckers Einführung der Dimensionen des ›Nichts‹ und der ›Leere‹, die zwischen Einheit und Vielheit lägen und vermitteln müssten, in: Dirk Baecker: Medienforschung, in: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium?, Frankfurt/M. 2008, S. 131–143 sowie Dieter Mersch: Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache, in: Journal Phänomenologie 23 (2005), S. 14–22.

⁷ Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt/M. 2008.

⁸ Vgl. Dieter Mersch: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Stefan Münker / Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium?, Frankfurt/M. 2008, S. 304–321.

im Prinzip ästhetische Perspektivierung. Ästhetisch perspektiviert zu werden, heißt seit Baumgarten und Kant auf ästhetische Wahrnehmbarkeit und eine ihr korrespondierende Erscheinungslogik hin analysiert zu werden, die keiner anderen Logik – etwa der der praktischen oder theoretischen Vernunft – unterzuordnen ist. Die antinomische Natur der Kunstwerke hängt für Adorno ebenfalls daran, dass diese zwischen ihren materiellen und semiotischen Eigenschaften gespalten seien. Die Konzentration auf die Materialität von Kunstwerken lösche ihre Bedeutungsebene in der Wahrnehmung aus und vice versa, so dass für den Umgang mit Kunst gelte, dass Kunstwerke sich einem synthetisierenden Verstehen prinzipiell entzögen. Die immanente Gespaltenheit der Kunstwerke wird ästhetisch angemessen wahrgenommen, wo ein perzeptiver Zugang sich mimetisch dazu verhält, d.h. zwischen den materiellen und semiotischen Momenten eines Werkes nicht stillstellbar hin und her treibe.⁹

Eine andere Form der Negativität, die eigentlich eher eine Meta-Negativität ist, kommt mit den autonomieorientierten Medienphilosophien ins Spiel, die den Beitrag des Menschen an Medienontologien – etwa in der Rolle des implizierten Rezipienten oder Nutzers – zu einer bloß empirischen Größe depotenzieren. Statt als begrifflich-struktureller Bezugspol medialer Agentenschaften ausgewiesen zu werden, wird der Mensch zu einer theoretischen Leerstelle innerhalb dieser medienontologischen Konstruktionen. Die Entscheidung, von der korrelativen Ausrichtung der Medien auf Rezipienten oder Nutzer gänzlich abzusehen, ist sicher auf den anti-anthropozentrischen Affekt der Medienwissenschaft zurückzuführen, die sich speziell von der klassischen Bewusstseinsphilosophie abgrenzt. Medien werden dann durchaus konsequenterweise als autonome Agenten einer Selbststaffizierung und -reflexivität theoretisiert. Der Film z.B. soll dann ausschließlich über die analytische Beschreibung seiner medienspezifischen Verfahren hinreichend identifizierbar sein, ohne dass dafür Rezeptions- und Resonanzeffekte *begrifflich* in die Konzeption des Mediums miteinbezogen werden müssten. Wenn Lorenz Engell in der Tradition von Gilles Deleuze vom ›denkenden Film‹ spricht oder Deleuze selbst vom ›Affekt‹ als einer rein inszenatorischen Kategorie der filmischen Großaufnahme, dann ist damit programmatisch die mediale Autonomie im Sinne ihrer vom Menschen unabhängigen Funktionslogik radikalisiert.¹⁰ Unterschiedliche Denkräume werden differenziert, in denen auch unterschiedliche Wirklichkeiten verhandelt und zugänglich werden. Und dabei wird dem kinematographischen Denkraum von besagten Autoren zugestanden, gleichwertig neben

⁹ Theodor Adorno: Ästhetische Theorie (1970), in: ders.: Gesammelte Schriften 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2007.

¹⁰ Vgl. Lorenz Engell: Systematische Medienphilosophie des Films, in: Mike Sandbothe/Ludwig Nagl (Hg.): Systematische Medienphilosophie (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie 7, 2005), S. 283–298.

dem begrifflogischen und anthropomorphen Denkraum – als ein mediales Denken von Wirklichkeit – zu funktionieren.

Die demgegenüber in der vorliegenden Untersuchung betonte Relationalität der Medien, im Sinne ihrer intrinsischen Verwiesenheit auf eine Resonanzinstanz (Mensch), ist von den radikal autonomieorientierten Ansätzen her nur schwer bis gar nicht zu denken. Ob eine relationstheoretische wie gleichermaßen affekttheoretische Erweiterung mit den besagten Ansätzen kompatibel wäre, ist zu diesem Zeitpunkt nicht vorab entscheidbar.¹¹ Festzuhalten aber ist, dass sowohl die negativistischen wie die radikal autonomieorientierten Ansätze die irreduzibel relationale Verfasstheit von Medien tendenziell ausblenden. Eine von den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Medium abstrahierende Medienphilosophie riskiert aber einer verdinglichenden Schrumpfform beider Terme das Wort zu reden.

Doch von woher wird die hier skizzierte Problemlage eigentlich entfaltet? Welche Intuition oder Beobachtung liegt der hier anzudenkenden Programmatik einer relationalen Medienphilosophie zugrunde? Im Hintergrund steht die philosophische Auseinandersetzung mit der Illusionsästhetik des Films. Diese führte zu der zunächst unscheinbar klingenden These, dass zumindest über dieses spezifische Medium ausgesagt werden kann, dass es qua Affizierung das Medium ist, das es ist. Auch wenn nun dem Versuch skeptisch zu begegnen ist, ein Medium ausgerechnet auch noch in seinen phänomenologischen Merkmalen zum Paradigma für alle Medien erheben zu wollen, soll hier gleichwohl die Intuition ernst genommen werden, dass der Befund einer Affektfundierung des Filmmediums auch für eine medienphilosophische Analyse von Medien generell instruktiv ist.

Dass man überhaupt Fragen nach *den* Medien und ihrer Ontologie so abstrakt aufwirft, mag man als maßlos oder undifferenziert kritisieren, zurückweisen oder historisch relativieren wollen. Doch dieser formale Zug ins Allgemeine und Ahistorische macht nun einmal grundlegend den *philosophischen* Duktus aus und wird daher auch hier für die *medienphilosophische* Rahmung eines Themas in Anspruch genommen. Die orientierende Intuition dieses Aufsatzes ist dabei positiv gefasst die, dass Medien ihrer Form nach und noch vor aller Ausdifferenzierung in einzelne Formate etwas gemeinsam haben: Sie sind *affizierend*. Medien versetzen etwas und/oder jemanden in Bewegung, denn sonst könnten sie weder Boten noch wahrnehmbar autonome Reflexionsinstanzen sein. Dass sie affizieren können, ist

¹¹ Immerhin habe ich selbst den Versuch unternommen, eine vormalig nur dem Menschen zugestandene Äußerungsform wie das Lachen durchaus im Sinne einer radikal autonomieorientierten Auslegung als filmimmanente Ausdrucksform, ohne Bezug auf lachende Rezipienten, auszuweisen. Siehe Christiane Voss: Der Film lacht. Eine zeittheoretische Betrachtung wilder Affektbilder in *Il Divo*, in: Anke Hennig/Gertrud Koch/Christiane Voss/Georg Witte (Hg.): *Jetzt und Dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*, München 2010, S.71–95.

also die Bedingung für ihre instrumentelle wie autonome Ausprägung. Insofern Medien bewegen und Bewegung/Veränderungen/Unterschiede herstellen, weisen sie immer auch eine Bewegungsrichtung auf, selbst wenn diese Richtungsverläufe umkehrbar sind, weil es etwa zu feedback-Effekten innerhalb medialer Affizierungsprozesse kommt. Medien sind in ihrer Affizierung auf einen Pol hin ausgerichtet, der sich absorbierend oder reflektierend oder transformierend verhält. Ein Begriff für verursachte Bewegung lebendiger Organismen, die aber ungerichtet ist, ist der der *Kinesis*. Ein anderer Terminus, der sich hier als Analogon in Anspruch nehmen ließe und der weniger bekannt ist, ist der der *Taxis*. Etymologisch stammt der Begriff aus dem Griechischen und besagt soviel wie Anordnung, Stellung, militärische Aufstellung eines Heeres. Der Begriff gewinnt seine Konnotation der Bewegung daraus, dass z.B. ein geordnetes Heer auf ein Ziel ausgerichtet, auf ein bewegend zu erreichendes Ziel hin orientiert ist.¹² Taxien bezeichnen in der Verhaltensforschung Orientierungsreaktionen von freibeweglichen Lebewesen auf einen Auslösereiz, genauer die Ausrichtung einer Bewegung in einem Umweltgradienten oder wahlweise auf eine Reizquelle zu (positive Taxis) bzw. von ihr weg (negative Taxis).¹³ Bei Taxien muss immer ein richtender Reiz aktuell vorhanden sein, sonst wird die Orientierungsbewegung nicht animiert. Taxien treten bei freibeweglichen Mikroorganismen, Tieren und Pflanzen auf, wobei diverse Relationierungen zwischen Reiz und Reaktion unterschieden werden können: Meidereaktionen verlaufen z.B. weg vom Reiz (Phobotaxien) oder hin zum Reiz (Topotaxien). Detaillierter werden Taxien noch nach der Natur der Reizquelle unterschieden: Die Aerotaxis bezeichnet eine Bewegungsorientierung zum Sauerstoff hin (sie ist eine besondere Form von Chemotaxis), Anemotaxis meint eine Orientierung an der Luftströmung, Chemotaxis bezeichnet eine Orientierung nach chemischen Reizen, Galvanotaxis eine Orientierung an elektrischen Feldern, Gravitaxis meint die Orientierung an der Schwerkraft und so weiter. Wichtig an dieser unvollständigen Aufzählung von Bewegungsphänomenen ist für unsere Zusammenhänge der strukturell übertragbare Aspekt, dass bei Taxien die Reizquellen den verursachten Bewegungen gerade nicht äußerlich bleiben, sondern die Orientierungsbewegungen qualitativ erst zu dem machen, was sie sind.

In den Wechselwirkungen von Menschen und Medien, die jetzt nach der formalen Analogie zu Taxien als orientierende Bewegungsdynamiken gerahmt werden können, kommt es zur Fabrikation von Existenzformen, die ihrerseits wahr-

¹² Vgl. dazu Andreas Anter: Die Macht der Ordnung, Tübingen 2004, S. 24 ff. sowie zur Unterscheidung von *táxis* und *kósmos* Friedrich August von Hayek: Recht, Gesetz und Freiheit, Bd. 1, Tübingen 2003.

¹³ Vgl. Irenäus Eibl-Eibesfeld: Technik der vergleichenden Verhaltensforschung, in: Johann-Gerhard Helmcke/Hans von Lengerken/Dietrich Starck (Hg.): Handbuch der Zoologie. Eine Naturgeschichte der Stämme des Tierreichs, Berlin 1962, S. 15.

nehmbar, beobachtbar und reflektierbar sind. Die den anthropomedialen Beziehungen entspringenden Existenzformen sind weder Dinge noch Lebewesen, sondern bewegliche Veränderungen von situativ-konstellativen, psychischen, physikalischen und/oder praktischen Ausgangszuständen. Eine medienphilosophische Perspektivierung, welche die affizierende Orientierung von Mensch auf Medium und vice versa als kleinste Bedeutungseinheit ihrer Analyse zugrundelegt, zielt methodisch darauf, die Aufmerksamkeit auf die *phänomenalen* und *qualitativ* erfahrbaren Dimensionen anthropomedialer Relationen zu lenken.

5. Mediale Relationalität als phänomenologische Größe

Phänomenologische Ansätze sind nun ihrerseits historischen Umdeutungen unterzogen. Von Husserl über Heidegger und Merleau-Ponty bis hin zu Susanne Langer, Herrmann Schmitz und Lambert Wiesing verschiebt sich das Verständnis dessen, was es heißt, »zu den Sachen selbst« in vorurteilsfreier Haltung zu sprechen. Eine gleichwohl festzustellende Gemeinsamkeit phänomenologischer Ansätze ist, dass sie sich in Abgrenzung von einseitig introspektionistischen wie behavioristischen Epistemologien positionieren. Die dualistischen Semantiken der klassischen Erkenntnistheorie und Ontologie, die mit strikten Subjekt-Objekt-Trennungen, Innen-Aussen-Spaltungen, Ratio-Affekt-Dichotomisierungen, Leib-Seele-Dualismen operieren, werden in phänomenologischen Theorierahmungen zugunsten der Betonung von Differenzen integrierenden Formen der Prozesshaftigkeit, Veränderbarkeit und Zeitlichkeit existierender Strukturen und Relationen überschritten. Das Verhältnis von Mensch und Medium phänomenologisch anzugehen heißt insofern ganz unterminologisch, den konkret beobachtbaren *und* spürbaren Vollzügen analytisch beschreibend nachzugehen, die Mensch und Medium in einer konkreten Situation für einen begrenzten Zeitraum umgreifen. In Beziehung zu einem Medium zu treten, kommt einer raumzeitlichen Zäsur nahe, insofern jedes in actu eingenommene, anthropomediale Verhältnis das gleichzeitige Einnehmen anderer tendenziell ausschließt. Wir sitzen normalerweise eben nicht telefonierend oder Konzert-hörend oder lesend im Kino, sondern tun das eine oder andere nacheinander.

Menschen bedienen, arrangieren, produzieren und/oder konsumieren Medien und umgekehrt verschaffen Medien Zugänge zu Erscheinungsartigem und verändern Verhaltens- und Wahrnehmungsmatrixen. Einen formativen Charakter gewinnen Relationen von Mensch und Medium, insofern sie in ihrem Vollzug die zwischen den beiden Polen reziprok verlaufenden Affizierungen kenntlich machen und dabei die vermeintliche Polarität von Mensch und Medium immer schon dynamisierend auflösen. Schon frühe Medientheoretiker haben z.B. den Einzug

neuer Medien wie des Fernsehens als sogar global umwälzende Resonanzfabrikationen hervorgehoben. Phänomene wie die Bedienung des Fernsehers sind aus medienphänomenologischer Sicht keine Trivialitäten des alltäglichen Verhaltens mehr. Vielmehr vermag die detailliertere Beschreibung einer von einem Medium aufgerufenen Taxis strukturelle Tiefendimensionen dieser anthropomedialen Konstellation zu erhellen. So ist der Verhaltenstyp ›Bedienung des Fernsehers‹ als hinreichende kausale Bedingung für eine Veränderung beschreibbar, die darin besteht, eine Programmsequenz aus ihrer Latenz in die Aktualität zu versetzen. Diese haptisch-mechanisch vorzunehmende Aktualisierung einer latenten Programmsequenz, wie sie durch das schlichte Drücken eines Knopfes auf der Fernbedienung möglich wird, bewirkt eine weitere wahrnehmbare Veränderung, da nun der Bildschirm audio-visuelle Erscheinungen präsentiert. Diese werden nun ihrerseits wiederum transformiert, denn in ihrer Rezeption werden die Erscheinungen des Bildschirms in semiotische Gestaltungen verwandelt und als solche an- oder abgewählt. Das medial beim Menschen aufgerufene Anschlussverhalten, sich z. B. dem *flow* televisionärer Programmstrukturen oder auch nur einer Sequenz für einen begrenzten Zeitraum zu überlassen, stellt eine weitere Resonanzschleife im Prozess der Interaktion von Mensch und Fernsehen dar. Aus diesen kausal und zeitlich verkoppelten Abfolgemomenten von Taxien ergibt sich eine bestimmte Existenzform, insofern daraus die temporär begrenzte Existenzmodalität des Zuschauerseins hervorgeht. Was daran der Mensch qua Organismus und der Fernseher qua Ding je für sich zu der emergierenden Existenzform ›eines fernsehenden Zuschauers‹ beitragen, ist müßig differenzieren zu wollen. Gegenseitig sich hervorbringende Veränderungen konstituieren die Resonanzdynamik zwischen Mensch und Medium und entscheiden insgesamt darüber, was und dass überhaupt etwas passiert, eine Bewegung in Gang kommt, die sich verselbständigen kann.

6. Temporale Affizierung anthropomedialer Relationen

Insofern anthropomediale Relationen Resonanzdynamiken *sind* und *hervortreiben*, präsentieren sie nicht nur etwas auf darstellerische oder sonstwie performative Weise. Dies tun sie, je nachdem, auch. Die hier in Frage stehenden Relationen bewirken kurzfristige und z. T. auch langfristige Veränderungen und zäsurieren mithin Zeit. Kurzfristig wirken anthropomediale Relationierungen von Mensch und Medium verändernd, insofern sie dadurch, dass sie Bedeutung und Wahrnehmung gewissermaßen in ihren affizierenden Vollzugsmodus hineinziehen, Mensch und Medium amalgamieren. Und auch langfristig bewirken diese Verhältnisse potenziell Veränderungen, insofern ihr Vollzugsmodus erinnerbar und wiederhol-

bar wird. Anthropomediale Affizierungen wirken potenziell zentripetal auf die Umgebungen, in denen sie statthaben (intern zwischen Mensch und Medium) und auch auf die Zeit, der sie sich als zukünftig wiederholbare Strukturen modellhaft einschreiben (extern). Mit ihrer externen Wirksamkeit ist ihre Historizität angesprochen, der kulturhistorische Wandel, den sie anschieben und durchlaufen können. Während einige anthropomediale Formate zu einem bestimmten historischen Moment in der Geschichte aufkommen, eine Blütezeit ihrer massenhaften Aktualisierung erleben und wieder vergehen und vergessen werden – etwa das Grammophon –, verstetigen sich andere anthropomediale Formate zu flexiblen Dispositiven, wie z. B. das kinematographische Dispositiv, das sich durch die medialen und technischen Wandel hindurch erhalten hat. Anthropomediale Relationen affizieren also nicht nur die in sich verschränkten Pole miteinander, sondern sie affizieren auch Zeithorizonte.

Mit der Affizierung ist so oder so ein basaler phänomenaler Modus gegeben, in dem jegliche statische Subjekt-Objekt-Trennung zwischen Mensch und Medium unterlaufen und in eine bewegliche Veränderungsdynamik aufgelöst ist. Das bringt es auch mit sich, gleichermaßen ohne einen Kategorienfehler zu begehen, emotionalen, rhythmischen oder visuellen und akustischen sowie anderen Emergenzen Affektqualitäten zuschreiben zu können, die jeweils den konkreten Mensch-Medien-Relationierungen entspringen.

Affizierungen sind nicht psychologisch oder materialiter reduzierbar und in dieser Hinsicht zumindest schließt eine relationstheoretische Medienphilosophie an die autonomieorientierten Ansätze innerhalb des bestehenden Diskurses an. Da Affizierungen keine Außenseite/Innenseite voneinander abtrennen, vielmehr Grenzen wahrnehmbar verflüssigen, ist auch das, was in der Mensch-Medium-Affizierung (intern und extern) freigespielt wird, stets von einer temporalisierten Qualität. Insofern eignet auch diesen Relationen Endlichkeit. Sie werden wiederholt, distribuiert und vermasst oder vergessen.

Auf die Frage, wie anthropomediale Relationen zugänglich sind und von wem sie erfasst werden, lässt sich dann nur antworten: Sie sind in ihrem affizierenden temporalisierten Charakter unmittelbar selbst-übertragend. *Mensch-Medium-Relationen sind zeitlich sich erstreckende, selbst-wahrnehmende Prozesse einer reziproken Affizierung ihrer rein analytisch unterscheidbaren Pole. Ihr Modus ist der eines Re-fluxes, nicht der einer Reflexivität.* Der interne Re-Flux verweist auf die Transformation von Mensch und Medium im aktuellen Vollzug ihrer reziproken Affizierung. Der externe Re-flux besteht in dem wahrnehmbaren Rückfluss einer antizipierten Zeit auf die Aktualität anthropomedialer Beziehungen, der diese historisch in Stellung bringt. Dieser externe Rückfluss äußert sich u.a. als Sensations- oder Heilserwartung gegenüber neuen Medien, wie wir sie seit der Erfindung des Buchdrucks spätestens mit sämtlichen medienhistorischen Umbruchzeiten verbinden.

7. Vom Primat der Reflexivität zum Primat der Affektivität

Begriffe wie Affizierung, Involvierung oder Immersion ins Spiel zu bringen, ist insofern riskant, als sie trotz des *emotional turns*, der sich innerhalb der letzten zehn Jahre in Psychologie, Neurophysiologie, Verhaltensforschung sowie in Teilen der angelsächsischen Philosophie beobachten lässt, keinen guten Stand in der Medientheorie und innerhalb medienphilosophischer Ansätze im Besonderen haben.

Man könnte sogar von einer *Affektvergessenheit* sprechen, sieht man einmal davon ab, die den *emotional turn* mitgemacht habende Filmtheorie als Medienphilosophie zu betrachten.¹⁴

Sich möglichst jeglicher Affizierung mit den Mitteln der Reflexion zu erwehren, gehört zu den etablierten Idealen philosophischer Überlegungen. Dieses Ideal führt zur unhinterfragten Priorisierung von Reflexivität und reflexiver Distanz auf Kosten der Theoretisierung affektiver Medienoperationen und -logiken. So sieht Dieter Mersch in der Kunst ein besonders geeignetes Feld dafür, wie Medialität angemessen thematisch werden kann, weil sie ihr Reflexionspotenzial so greifbar auszustellen vermag:

»Darin sehe ich das besondere Verhältnis zwischen Medien und Künsten. Diese erproben fortlaufend die gleichsam anamorphotischen Manöver eines Blickwechsels, die als ›Sichtweisen von der Seite‹ eine Reflexion selbst dort erlauben, wo keine Reflexivität besteht. Es handelt sich um ›mediale Reflexivität‹, die vermöge paradoxer Manöver erlaubt, die Medialität des Mediums selbst auszustellen. [...] Sie ermöglicht [...] eine Position der Distanz ohne lokalisierbares Anderes.«¹⁵

Wo eine solche Distanz gegeben ist, ist aber gerade jener Prozess unterbrochen, in dem Mensch und Medium miteinander verschränkt sind. Eine Metaposition einzunehmen und sich dabei von der Verstrickung mit einem Medium reflexiv zu lösen, wirft den Menschen auf sich und das Medium ebenfalls auf es zurück. Doch mit einem solchen Bruch wird auch all das auf einen Schlag in die unzugängliche Latenz abgedrängt oder sogar gänzlich inexistent, was sich eben nur im und bedingt durch den aktuellen Bezug von Mensch und Medium aufeinander prozessiert. Was aus der poetischen Affizierung von Mensch und Medium als greifbare Größe hervorgetrieben wird, ist meist nur von ephemerer Gestalt (eine Theateraufführung, ein filmischer Gesamteindruck, die Lektüre, das Zappen, das Telefonat, eine Rollenübernahme wie die, Fernsehzuschauer zu sein etc.). Solche anthropomedial

¹⁴ Wie das Verhältnis von Medienphilosophie zur Filmwissenschaft genauer zu bestimmen ist, wäre eine eigene Auseinandersetzung wert.

¹⁵ Mersch: *Tertium datur* (wie Anm. 8), S. 318.

hervorgebrachten Existenzformen bestehen ja nur aus Vernetzungen von zeitlich, kausal und perceptiv heterogenen Erscheinungen, Wertigkeiten, Materialitäten, Wahrnehmungen und Verhaltensweisen innerhalb der begrenzten Zeitsequenz dieser Relationierungen. Sie gewinnen nur in dem begrenzten Zeitraum der aktuellen anthropomedialen Affizierung ein Eigenleben in der Wahrnehmung. Wo der Affizierungsstrom von Mensch und Medium unterbrochen wird, da lösen sich auch instantan die darin eingewobenen Effekte in Luft auf. Erst wenn sich der Mensch mit seinen imaginativen, emotionalen und perceptiven Modalitäten als *Leihkörper* in ein Medium über Affizierung einspeist und dabei dem medialen Pol, mit dem er interagiert, seine lebendigen Funktionalitäten zur Transformation leihweise überlässt, ist der Funktionskreis geschlossen, der anthropomediale Relationalität und Emergenz ermöglicht.¹⁶

8. Das Kinematographische als Modellfall anthropomedialer Affizierung

Betrachtet man nun abschließend eine konkrete anthropomediale Relation, nämlich die von Mensch und Kino, so scheinen bereits die regulären Umgehensweisen mit Filmen eine andere Sprache zu sprechen, als es die negativitätstheoretischen Medienphilosophien mit ihrem Primat der Reflexivität nahe legen. Zwar sind Filme durchaus auch janusköpfig darin, dass sie materiell-semiotisch verfasst und zudem semantisch überdeterminiert sind. Und sie lassen sich auch entsprechend in verschiedenen Registern analysieren: Der Stil einer Inszenierung kann auf Kosten der Analyse einer Handlung fokussiert werden, die Virtuosität eines Schauspielers auf Kosten der Regie und Erzählung, die innovative Kameraführung auf Kosten der Erzählung, oder es mag allein der Schnitt eines Films in den Vordergrund gestellt werden. Das Bedeutungsspektrum und die materiellen Hinsichten eines Mediums nicht in ihrer Totalität gleichzeitig gänzlich abmessen zu können spricht jedoch weder für die Negativität des Mediums noch dafür, dass man sich sodann im reflexiv-abprallenden Zugang zu einem solch komplexen Medium einem ewig sich selbst relativierenden Taumel von Deutungsbemühungen überlassen sähe. Die Macht und Materialität von Filmen gegen ihre Bedeutungsebene ausspielen zu wollen würde darauf hinauslaufen, den Film in eine Differenzlogik zu überführen, die seinem multimedialen und illusionistischen Wesen fremd ist. Nicht die negativ zu denkende unauflösbare Antinomie und angeblich

¹⁶ Zum Konzept des ›Leihkörpers‹ siehe Christiane Voss: Der Zuschauer als Leihkörper, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 28/1 (2006), S. 131–145. Meine Monografie unter dem Titel *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion* ist in Vorbereitung.

unvereinbare Differenz von Sinn und Sinnlichkeit bilden das Konstruktionsprinzip von Filmen. Vielmehr sind Filme anthropomediale Einheiten, die ihre Multimedialität zur einer affektfundierten Zeitlichkeit verdichten, die primär synästhetisch – nicht reflexiv-distanziert – aufgenommen wird. Damit sind gegenüber dem negativistischen Medienpostulat gleich zweierlei Positivierungen gesetzt: Der vermeintliche Hiatus von Materie und Bedeutung, der angeblich die Medien selbst schon durchziehe und der sich zusätzlich in dem Abstand zwischen Medium und Mensch spiegeln soll, ist im relationstheoretischen Zugriff auf das Filmmedium durch den filmischen Corpus ersetzt, der als semiotische Verkörperung eine zeitlich sich erstreckende Einheit bildet, die affektiv zugänglich ist. Synästhesie ist der primäre Zugangsmodus zum filmischen Corpus und zugleich das affektive Medium, in dem sich die filmische Multimedialität entfaltet *und* erschließt. Die radikalisierte Differenz zwischen Signifikat und Signifikant entfällt hier ebenso wie die ontologische Abtrennung des Films vom Rezipienten. Der Illudierte wird vielmehr selbst zum konstitutiven Moment filmmedialer Identität.

Gerade diese relationale Identität lässt sich einigen Medientheorien zufolge nur am Kino und nicht an anderen Medien festmachen. Nur der Film, so meint Francesco Casetti, führe seinem Wesen nach Verwandtschaften zu historischen Medien und kulturellen Praktiken in sich zusammen, die vor ihm bloß dazu in der Lage gewesen wären, Erregungs- und Bedeutungspotenziale *unabhängig voneinander* zu generieren.¹⁷ Der Film sei nämlich gleichermaßen verwandt mit:

»[...] den Vergnügungsparks mit ihren Attraktionen von der Achterbahn zum Riesenrad, von der Geisterbahn zum Spiegelkabinett, von der Schiffsschaukel zum Karussell: Diese Orte sollen »Erregung« provozieren. Andererseits gab es aber auch den Bezug zu Instrumenten der wissenschaftlichen Observation: dem Elektronenmikroskop, dem Raumteleskop oder der Mikrofotografie – kurzum zu Apparaten, dank derer sich die Wahrnehmung in Erkenntnis verwandelte. Darüberhinaus gibt es eine Beziehung (der Verwandtschaft des Films, Einschub C. V.) zur Ästhetik, insbesondere der Malerei, für die nicht die Abbildung der Welt im Vordergrund steht, sondern ein Schärfen der Sinne des Beobachters.«¹⁸

Doch diese Einschätzung enthält schon den Hinweis darauf, dass die transformatorische Leistung des Kinos eben nicht nur dort zu finden ist. Wenn Casetti behauptet, der Film sei Instrumenten und Apparaten verwandt, »dank derer sich

¹⁷ Vgl. Francesco Casetti: Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt, in: Matthias Brütsch / Vinzenz Hediger / Ursula von Keitz / Alexandra Schneider / Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg 2005, S. 23–32

¹⁸ Ebd. S. 30f.

Wahrnehmung in Erkenntnis verwandeln lasse«, so ist damit auch diesen anderen Instrumenten und Apparaten eine Veränderungskraft zugesprochen, die theoretisiert werden muss und relationstheoretisch angegangen werden kann. Das kann hier allerdings nur eine uneingelöste Behauptung bleiben und ist somit als ein Desiderat medienphilosophischer Forschung benannt.

Apparativ konfigurierte Wahrnehmung und Erregung führen im Kino zum Lebendigkeitseindruck, der als Illusion die spezifisch kinematographische Emergenz- und Existenzform bezeichnet. Kinematographische Illudierung ist aber nur im Modus Schein-affirmierender und affizierter Aufmerksamkeitszuwendung zu haben. Wo wir dem Kinofilm gegenüber eine strikt reflexionstheoretische Position einzunehmen versuchen, mit der Konsequenz, dass wir eine unbestimmte Gegenständlichkeit selbstreflexiv vergegenwärtigen, anstatt der überdeterminierten Fülle des Kinogeschehens affiziert zu folgen, abstrahieren wir von dessen Affekt erzeugender Multimedialität und verfehlen gerade damit jedoch das Medium in seiner Spezifität.

Diese Anti-Mimesis im reflexiven Zugang zum Kino abstrakt operationalisieren zu wollen ist daher weder als kritisches noch selbstreflexives Unterfangen zu empfehlen, sondern schlicht ein Missverständnis. Eine theoretische Zugangsperspektive auf das Kino zu wählen, in der dieses zwischen seine Facetten von Textlichkeit, *Mise en scène*, Montage sowie Casting und Sound zersplittert wird, unterläuft die kinematographische Form von Bedeutungskonstitution, die nur als irreduzibles Arrangement all dieser Momente in synästhetisch verdichtender Affizierung zu haben ist. Die affektive Synthesis oder auch Demontage dieser Mannigfaltigkeit wird dabei im immersiven Mitschwingen des Rezipienten mit der rhythmischen Beweglichkeit der filmischen Einstellungsmontage realisiert. Der immersive Zugang ist dem Kinofilm von daher keineswegs äußerlich. Vielmehr fungiert er als verlebendiger und sich selbst wahrnehmender Faktor der filmischen Konstruktion im Ganzen. Die immersive Einfütterung von Affektivität ins Medium lässt den Film pulsierend atmen und ermöglicht jene Taxis, welche die Existenzform der Illusion aufscheinen lässt, auf die das Kino alle koordinierte Bewegung hin orientiert. Insofern Affizierungen nicht veräußern und von sich abstoßen, was sie bewirken, müssen sie auch nicht über Entfremdungsprozesse vermittelt oder still gestellt werden, um sich mühsam *ex post* wieder anzueignen, was sie schon immer mit sich führen: Selbstwahrnehmung im Vollzug.

Eine fortlaufende Kontraktionsbewegung von Anstoßung und Intensivierung der Aufmerksamkeit sowie Abstoßung und Erschöpfung wird im Verhältnis von Mensch und Kino animiert und markiert die kinematographische Verfahrens- und Zugangsweise gleichermaßen. Dass solche Taxis charakteristisch für Beziehungen zu Medien generell sind, bleibt hier der zwar unausgeführte, aber produktiv spekulative Überschuss.

Die Abgrenzung von bestehenden Ansätzen kann nur einer ersten Selbstkonturierung eines noch unausgeführten, relationstheoretischen Programms dienen, das darüber hinaus positiv eine phänomenologisch ausgerichtete Medienphilosophie anzutreiben versucht. Und auch bei einem Lamento über die medienwissenschaftliche und philosophische Affektvergessenheit soll nicht stehen geblieben werden. Eine systematische Auseinandersetzung unter den medienphilosophisch interessierten Ansätzen wäre zu wünschen, in der über die leitenden Begriffe wie Reflexivität, Affektivität, Negativität, Positivität, Dualismus, Phänomenalismus, Autonomie, Heteronomie, Geschichtlichkeit und Ahistorizität, Statik und Relationalität anthropomedialer Verhältnisse sowohl inner- wie interdisziplinär kontrovers diskutiert wird. Zudem müsste im intermedialen Vergleich anhand konkreter Mensch-Medien-Konstellationen wie Computerspielen, Kommunikationsmedien, Schreibsystemen, Aufführungsmedien aufgezeigt werden, wie weit eine relationstheoretische Perspektive tatsächlich greift und was die je zu bestimmende Medialität unter Einbeziehung anthropomorpher Veränderungen und Einflüsse erschließbar macht. Auch das ist hier nur programmatisch angedacht und mithin ein lose flatterndes Ende geblieben.

Eine vertiefende und interdisziplinäre Erforschung von Affektivität zu betreiben, scheint aber so oder so eine lohnenswerte Aufgabe zu sein, welche Medienphilosophie nicht zuletzt in Abgrenzung von den gängigen, schulphilosophisch-medienvergessenen Affekttheorien zu ihrer Sache machen könnte.

Meta / Dia

Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen

Dieter Mersch

1. Stellung des Mediums im kulturellen Diskurs

In seinen raren Bemerkungen zum ›Medium‹ hat Hans-Georg Gadamer vor allem eines festgestellt: dass es sich – wie er sich etwas süffisant ausdrückt – um einen »interessanten« Begriff handelt.¹ Philosophisches Interesse weckt er durch die Nähe zu den Ausdrücken ›Vermittlung‹ oder ›Vermitteltheit‹, die ebenfalls in der Hegelschen Dialektik eine prominente Rolle spielen und als Grundfunktion des ›Medialen‹ gelesen werden können. Im allgemeinsten Sinne des Wortes hält sich das Medium dabei ›in der Mitte‹, um zwischen zwei Positionen Übergänge zu stiften. Kultur scheint auf diese Übergänglichkeit angewiesen – so birgt der Begriff das Potenzial, zu einer universellen Kategorie oder Schnittstelle zu avancieren, die als transzendente ›Bedingung der Möglichkeit‹ kultureller Praxis überhaupt fungiert und sich vor allem dort als unverzichtbar erweist, wo wir es mit Darstellungen und Übersetzungen wie auch mit Prozessen der Kommunikation und des Gedächtnisses zu tun haben. Denn der Mensch kann nicht anders als zu vermitteln, als zwischen sich und der Welt »Begriffe« (Hegel) oder »Distanzen« (Cassirer) zu schieben, um auf diese Weise deren ›Entfernungen‹ wieder zu entfernen und dadurch von Neuem in eine Nähe zu rücken. Referentialität bedarf der Medialität: Das Vermögen zur Differenz, zum Einschnitt oder zur »Zäsur der Medien«² wäre dann Teil der *conditio humana* und der Grundkonstellation aller kulturellen Ordnung – und doch stellt sich die Frage, ob der Medienbegriff damit adäquat modelliert ist oder, um es anders auszudrücken, ob wir ihn nicht an einem Ort suchen, wo er nicht hingehört.

Der Zusammenhang von Medialität und Referentialität ist vor allem den Sprach- und Kunstphilosophien aufgegangen. Es verwundet darum nicht, dass besonders Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ernst Cassirer oder auch Martin Hei-

¹ Hans-Georg Gadamer: Kultur und Medien, in: Axel Honneth [et al.] (Hg.): Zwischenbetrachtungen. Im Prozeß der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. 1989, S. 715.

² Georg Christoph Tholen: Die Zäsur der Medien, Frankfurt/M. 2002

degger und die französischen Strukturalisten und Poststrukturalisten zu den vorzüglichsten Adressaten einer allgemeinen Medienphilosophie zählen. Ähnliches gilt für Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, deren Überlegungen zum Medialen gerade da Modell stehen, wo es um den innigen Konnex zwischen Kunst und Sprache geht. Denn beide, die Arbeit der Künste wie der Sprache, gehorchen einer ›ursprünglichen‹ Differentialität, die, wie es gleichfalls Heidegger und Jacques Derrida hervorgehoben haben, eigentlich *kein* Ursprüngliches bezeichnet, sondern einen ›Ur-Sprung‹, eine Bewegung, die eine fortlaufende Differenzierung erzeugt, welche mal um mal durch neue Differenzen ›überschrieben‹ und verschoben wird. Jede ›Über-Tragung‹ – wie auch ›Über-Setzung‹ – bedeutet nämlich bereits eine Differenzierung, weil sie sowohl das Übertragene als auch das Übertragende modifiziert und damit einen Prozess initiiert, der sich ins Unendliche fortschreibt, ohne je eine Ankunft oder einen Abschluss zu finden.³

Benjamin hatte dies in seinem frühen Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* von 1916 mit Blick auf die jüdische Sprachtheologie aus der Opposition zwischen ›reiner‹ göttlicher und menschlicher Sprache entwickelt.⁴ Zugrunde liegt die Idee einer unmittelbaren Nennung des Namens, der gleichsam in jedem Augenblick schon die Singularität des »Wesens« offenbart, welcher nur einer göttlichen Natur gemäß wäre, der gegenüber die Sprache des Menschen einer unablässigen Übersetzung bedarf, um gleichzeitig an einer chronischen Fremdheit oder Verfehlung zu leiden.⁵ Es ist aufschlussreich, dass Adorno in seinen ästhetischen Schriften eine ähnliche Idee verfolgt hat, welche die Kunst, im besonderen die Musik, derselben Verstellung anheimgibt: Denn »[d]ie meinende Sprache«, lautet ein zentraler Passus aus dem *Fragment über Musik und Sprache* von 1956, »möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder ihrer Intention, lässt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Moment verdunkelt es sich [...].« Deswegen enthülle Musik ihre Sprachähnlichkeit gerade darin, »dass sie als scheiternde gleich der meinenden Sprache auf die Irrfahrt der unendlichen Vermittlung geschickt wird, um das Unmögliche heimzubringen. Nur entfaltet ihre Vermittlung sich nach anderem Gesetz als dem der meinenden Sprache [...].«⁶ Nirgends vermag daher der Mensch

³ Vgl. bes. Jacques Derrida: Die Différance, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien ²1999, S. 31–56.

⁴ Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Gesammelte Schriften, Bd. II.1., Frankfurt/M. 1977, S. 140–157. Dazu auch: Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt/M. 1995.

⁵ Vgl. dazu auch meine weiteren Ausführungen in: Medium. Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (2010), S. 235–248.

⁶ Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, in: ders.: Musikalische Schriften I–III, Frankfurt/M. 1978, S. 251–258, hier S. 254.

den Dingen selbst, ihrer Materialität gerecht zu werden: »Der philosophische Begriff lässt sich ab von der Sehnsucht, welche die Kunst als begriffslose beseelt⁷ und dekuviert im selben Augenblick deren vermeintliche Unmittelbarkeit als Schein. Das Wahre wie das Symbolische verdanken sich einer unvermeidlichen Mediation wie umgekehrt alle Mediation die Spur eines nicht zu behebenden Risses enthält, der das Schicksal kultureller Praktik besiegelt.

Man kann den derart mitgeführten Messianismus genauso verwerfen wie die darin anklingende Differenz zwischen einem Medialen und einem Unmittelbaren, woran ersteres sich misst – allein, nicht diese Unterscheidung, sondern die darin eingewobene Figur einer *notwendigen Vermitteltheit* aller menschlichen Verhältnisse, des Zusammenhangs von Kulturalität und Medialität, erscheint von Belang. Zum ersten Mal macht sich damit ein radikaler Medienbegriff vernehmlich, der das Mediale als ein unhintergebares Apriori postuliert, und zwar so, dass das Medium immer schon auf das Mediatisierte einwirkt, es verwandelt und umprägt. Zugleich entdeckt sich das Medium aus der Funktion der Übersetzung. Es ist diese Bestimmung der Übersetzung oder Übertragung, die für alle weitere Medientheorie leitend geworden ist – doch bildet ihre eigentliche Herausforderung die Klärung dessen, was die behauptete Transzendentalität des Medialen besagt, worin die Wirkung des Mediums, seine Kraft zur Modifikation des Denkens, Wahrnehmens oder Handelns genau besteht. Die vorliegenden Überlegungen verstehen sich als Beitrag zu dieser Klärungsarbeit. Sie operieren daher vorzugsweise im Grundbegrifflichen.

2. Lokalität des Medialen

Begonnen sei mit der Schwierigkeit, einen so skizzierten Medienbegriff zu begründen. Sie besteht vor allem darin, dass, wo der Mediation ein derart universaler Status zukommt, wo jede Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen dem Medialen und Nichtmedialen schwindet, sein eigentlicher Ort fehlt. Besetzt das Mediale, vom Wortsinn her, einen Zwischenraum, der allein vermöge eines Unterschieds markiert werden kann, bedeutet es weder das eine noch das andere, wozwischen es Platz nimmt, sondern deren *Relation* – doch scheinen wir es dann mit einem Phantom zu tun zu bekommen, das seine Erscheinung in dem Maße verweigert, wie wir ihm habhaft zu werden versuchen. Unterstellt der Begriff der Relation die Bekanntheit der Relata sowie ihrer Struktur – nichts anders kennzeichnet die gängige mathematische Formalisierung durch $\langle aRb \rangle$ – gilt Vergleichbares für den Medienbegriff nicht, weil er im Grunde *drei* Unbekannte miteinan-

⁷ Ders.: Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt/M. 1973, S. 27.

der in Beziehung setzt, deren Stellen zudem durch die Mediation erst konstituiert werden. Formal handelt es sich also um die Reihung [a]–[M]–[b], deren Positionen sämtlich eingeklammert bleiben müssen, insofern sowohl »a« als auch »b« durch das M, ihre unentscheidbare Mitte, »be-dingt« werden, wie umgekehrt die Struktur von »M« erst durch »a« und »b«, die das Mediale als Index bereits mittragen, ermittelt werden kann. Anders ausgedrückt: Das Mediatisierte ist ohne Medium so wenig darstellbar, wie umgekehrt das Medium ohne Rückgriff auf das Mediatisierte. Stattdessen bewegen wir uns in einem Zirkel, der aus einer Reihe von Negationen besteht, welche den Medienbegriff als einen »negativen« ausweisen.⁸

Die Folge ist, dass dem Medialen keine präzise Lokalität zugewiesen werden kann. Was wäre z. B. die spezifische Medialität von Sprache: ihre propositionale Struktur, wie manche Philosophen unterstellen, die figurale Kraft des Rhetorischen, ihre kommunikative Funktion, das Illokutive des Sprechakts, die gesamte Szene der Verständigung oder die Schrift, die ihr, wie Derrida es ausdrückt, »über den Tod des Autors hinaus« eine Dauer und Geschichtlichkeit sichert?⁹ Gewiss liefern alle diese Bestimmungen »Beiträge« zu dem, was das Mediale der Sprache ausmacht, doch bedeutete jede Auszeichnung *eines* Gesichtspunkts bereits den Ausschluss oder die Herabsetzung der anderen und damit einen Reduktionismus – wie auf der anderen Seite die Anerkennung aller Aspekte zusammen auf die Tautologie zuliefe, die Medialität von Sprache sei die Sprache selber. Es gibt folglich keine ausschöpfende Medienphilosophie der Sprache, die sie nicht wesentlich engführte oder in ihren Möglichkeiten beschnitt¹⁰ – aus diesem Grund hatte Ludwig Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* vorgeschlagen, statt von Sprache nunmehr von der Praxis des Sprechens anhand von »Sprachspielen« zu handeln und dabei ein »weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin« zu durchreisen.¹¹ Wie »Landschaftsskizzen« exemplifizieren die *Untersuchungen* das Mediale der Sprache, ohne es zu erklären:¹² Lediglich vermöge

8 Die Einsicht bildet zugleich die Einsatzstelle einer negativen Medientheorie; vgl. vorläufig meine Versuche in: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75–96; sowie *Tertium datur*. Einleitung in eine negative Medientheorie, in: Stephan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium*, Frankfurt/M. 2008, S. 304–321.

9 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Randgänge der Philosophie* (wie Anm. 3), S. 325–351, hier S. 333 f.

10 Vgl. dazu meine Überlegungen in: *Medienphilosophie der Sprache*, in: Mike Sandbothe/Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 113–128.

11 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1971, Vorwort, S. 9.

12 Ders.: *Philosophische Grammatik*, Frankfurt/M. 1973, § 30, S. 66. Vgl. auch ders.: *Denkbewegungen, Tagebücher*, Frankfurt/M. 1999, S. 84 (No. 183).

ihrer Verwendungsweisen enthüllt sich dann die Sprache in ihrer Medialität, deren Analyse wiederum nicht anders als *performativ* vollzogen werden kann. Das Medium *zeigt sich durch seinen Gebrauch*, ohne *als* solches manifest zu werden.

Das Wittgensteinsche Bild mag als Modell für eine ›andere‹ Medienphilosophie dienen, die weder das Mediale in einem Modus von ›Übertragung‹ verankert noch in ihr eine ›Transzendentalität‹ erblickt. Ähnliches lässt sich auch über den Film sagen: Filmwissenschaft bildet die selbst unabschließbare Rekonstruktion einer Mediation durch die Prozesse ihrer Lektüre und Anschauung hindurch. Nicht nur der sichtbare Film präsentiert das Mediale, sowenig wie allein das Filmmaterial, die Techniken seiner Herstellung, die spezifische Weise der Kameraführung, die Montage und Beleuchtung oder auch ›la Cinema‹ (Metz) im Unterschied zu den einzelnen Genres der Produktion oder der gesamten Industrie mit ihren Machtstrukturen, von denen das Kino nicht getrennt werden kann. Aber zu behaupten, das Medium realisiere sich durch eine Serie solcher Einschlüsse, hieße von einer sich endlos verschachtelnden Intermedialität zu sprechen, die – im Luhmannschen Begriffsrepertoire – schließlich von der ›Form‹ des Mediums zum Medium der ›Formen‹ wie der ›Form der Formen‹ usw. überzugehen zwingt.¹³

Zwar scheint der Ansatz von Niklas Luhmann wie kaum ein anderer geeignet, komplexe intermediale Konstellationen abzubilden und ihre Hierarchien aufzuschlüsseln, doch ergibt sich in Ansehung der Fritz Heider entnommenen Unterscheidung zwischen ›loser‹ und ›fester‹ Kopplung von Elementen die systematische Frage nach der Konstitution der Elemente selbst.¹⁴ Auch wenn in dieser Konstruktion das Mediale allein durch jene Formen aufweisbar erscheint, die es generiert – und die damit den Annahmen einer ›negativen Medientheorie‹ nicht unähnlich ist –, besteht das hauptsächliche Problem in der Identifikation der Formen selbst, weil diese wiederum nicht unabhängig von ihren medialen Bedingungen existieren. Entweder müssten die Elemente in strikter Kopplung bereits vorliegen und aufzählbar sein, um das Band ihrer ›losen‹ Verknüpfung zu rekonstruieren – dann aber unterstellt man eine diskrete Ordnung, deren Glieder bereits vorliegen –, oder ›es gibt‹ keine dechiffrierbaren Elemente, die miteinander koppelbar wären, weil das, was ein ›Element‹ genannt werden kann, selbst noch das Resultat einer medialen Form und damit Projektionsfläche seiner spezifischen theoretischen Perspektive bildet. Unklar mithin, was die in ›loser‹ oder ›fester‹ Fügung zusammengesetzten Elemente sind: Wir berühren hier einen ähnlichen Punkt, den der späte Wittgenstein gegen seine frühe Theorie der Elementarsätze im *Tractatus* einwandte, weil diese als hypothetische Atome einer ›Logik‹ der Spra-

¹³ Vgl. bes. Joachim Paech (Hg): *Intermedialität. Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*, München 2007.

¹⁴ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. ³1999, bes. S. 170ff.

che unauffindbar seien: »Aber welches sind die einfachen Bestandteile, aus denen sich die Realität zusammensetzt? – Was sind die einfachen Bestandteile eines Sessels? – Die Stücke Holz, aus denen er zusammengefügt ist? Oder die Moleküle, oder die Atome? – »Einfach« heißt: nicht zusammengesetzt. Und da kommt es darauf an: in welchem Sinne »zusammengesetzt«? Es hat gar keinen Sinn von den »einfachen Bestandteilen des Sessels schlechtweg« zu reden. [...] Die Frage »Ist, was du siehst, zusammengesetzt?« hat wohl Sinn, wenn bereits feststeht, um welche Art des Zusammengesetztseins [...] es sich handeln soll. [...] Auf die *philosophische* Frage: »Ist das Gesichtsbild dieses Baumes zusammengesetzt, und welches sind die Bestandteile?« ist die richtige Antwort: »Das kommt drauf an, was du unter »zusammengesetzt« verstehst.« (Und das ist natürlich keine Beantwortung, sondern eine Zurückweisung der Frage.)¹⁵

3. Nietzsches Schreibmaschine

Um der Schwierigkeit zu begegnen, sei ein Umweg gewählt, der die »Lösung« des Paradox anhand von zwei prominenten medientheoretischen Positionen diskutiert: dem Medienmaterialismus Friedrich Kittlers und der »Metaphorologie des Medialen« Christoph Tholens. Dazu sei auf das oft zitierte Diktum Friedrich Nietzsches zurückgegriffen: »unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«. Der Kontext scheint klar: »Sie haben Recht«, notierte Nietzsche in seiner Antwort auf einen Brief von Heinrich Köselitz: »unser Schreibzeug arbeitet mit an unsere Gedanken. Wann werde ich es ueber meine Finger bringen, einen langen Satz zu drücken!« Und, wie verzweifelt, beendete er den Brief mit den Worten: »Können Sie das auch lesen!«¹⁶ Wenige Tage zuvor hatte Köselitz an Nietzsche geschrieben: »Nun ich möchte gerne sehen wie mit dem Schreibapparat manipuliert wird. [...] Vielleicht gewöhnen Sie sich mit dem Instrument eine neue Ausdrucksweise an [...], ich leugne nicht, dass meine »Gedanken« in der Musik und Sprache oft von der Qualität der Feder und des Papiers abhängen [...].«¹⁷ Tatsächlich stammt die originale Idee also von Köselitz und tatsächlich greift das »Schreibzeug« nicht nur in unsere Gedanken beim Schreiben ein, sondern auch in die Vorgänge des Lesens. Indessen ist nicht philologische Korrektheit relevant, sondern die darin angerissene Konstitutionsproblematik. Sie verbirgt sich vor allem im präpositionalen Präfix »mit«. Was bedeutet das »Mit« in »Mitarbeit«, was ist sein

¹⁵ Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (wie Anm. 11), § 47, S. 36–38 passim.

¹⁶ Friedrich Nietzsche: Brief an Peter Gast, Feb. 1882, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III.1, Berlin/New York 2002, S. 172.

¹⁷ Ebd. Briefe III.2, S. 229.

spezifisches epistemisches Surplus? Gewöhnlich übersehen, bezeichnet es die spezifische Praxis des Medialen, seine Verwicklung ins Denken, und doch bleibt unklar, *welcher Art* diese Verwicklung ist, d. h. ihre besondere Modalität.

Kittler hat nicht gezögert, dem zu entnehmen, dass alles Denken *technisch* überformt und damit »immer schon« mediatisiert sei: Die Schreibmaschine mechanisiert die diskrete Ordnung des Alphabets, die sich der von ihr formulierten Gedanken imprägniert. Dem »Mit« kommt folglich ein transzendentaler Sinn zu – aber ist damit bereits geklärt, was »immer schon« bedeutet und welcher Rang der apriorische Perfekt im Medialen besitzt? Das Präfix »Mit« konnotiert zunächst keine Kooperation, woran beide Seiten des Prozesses, das Denken wie das Werkzeug, beteiligt wären, sondern die Unterwerfung des Gedankens unter den Triumph der Maschine.¹⁸ Wir haben es also mit einer Abhängigkeit, einer *Determination* zu tun, sodass die spezifische Modalität des »Mit« in die Annahme einer *technischen Konstitution* mündet – gleichwohl stellt sich abermals die Frage, was »Konstitution« in diesem Zusammenhang meint: ein generatives Prinzip, eine »Bedingung der Möglichkeit« im Sinne Kants, eine *conditio sine qua non*, ohne die nicht auszukommen ist, oder ein historisches »Apriorik«, ein diskursives Postulat, von dem wir ausgehen müssen, wenn wir von der Vermittlung als basaler Struktur kultureller Praxis sprechen wollen? Hatte Peter Strawson in seiner Untersuchung über *Individuals* die transzendentalen Bedingungen überhaupt unter der Perspektive von *conditiones sine quibus non* diskutiert, gilt es diese noch von den Kantischen »Bedingungen der Möglichkeit« zu unterscheiden, weil diese allein in Ansehung eines Subjekts und seines Vermögens zur Reflexivität gebraucht werden.¹⁹ Transzendente Begründungen sind dann reflexive Begründungen, und es bleibt fraglich, was deren Äquivalente mit Bezug auf Medien wären. Insbesondere erfordert, was als »Bedingung der Möglichkeit« ausgewiesen werden kann, eine rekonstruktive Geste, während ein mediales Transzendental, zumal in seinem technischen Gewand, auf Realbedingungen abhebt, die in Form von Apparaten und ihren technischen Operationen ins Symbolische und seine Produktion eingehen – doch entsteht erneut das Problem, von welchem Ort dies geschehen soll, welche diskursive Formation für sie verantwortlich zeichnet und was für ihre Geltung verbürgt.²⁰

¹⁸ Friedrich Kittler (Hg): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn 1980.

¹⁹ Peter Strawson: *Einzelding und logisches Subjekt. Ein Beitrag zur deskriptiven Metaphysik*, Stuttgart 1972; Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A1–6, B1–10.

²⁰ Dies bedeutet nicht, dass die Möglichkeit medialer Selbstreflexivität bestritten würde – künstlerische Projekte machen nichts anderes. Gemeint ist, dass im Medialen die diskursive Reflexion nicht selbst Gegenstand der Mediation sein kann. Es gilt, Diskursivität und Medialität zu unterscheiden.

Wir sind also entweder mit einer theoretischen Lücke konfrontiert oder wir haben zu präzisieren, was im Kontext von Medientheorie ›be-dingen‹ meint und ob das ›mit‹ bei Nietzsche und Köselitz lediglich eine Beeinflussung, eine Koinzidenz oder im starken Sinne eine Konditionierung bedeutet. Unbestreitbar gibt es Wechselwirkungen – doch sind diese von *conditiones sine quibus non* ebenso zu trennen wie im strengen Sinne von Generativität oder Transzendentalität. Einerseits zu behaupten, dass Denken, Wahrnehmungen und ähnliches *ohne* Medien nicht auskämen, hieße allein zu negativen Schlüssen zu gelangen, die ihre Auskunft darüber missen lassen, *in welchem Sinne* sie notwendig seien; andererseits führt die – weit anmaßendere – Rede von der Generativität oder Konstruktivität der Medien nicht nur zu zahlreichen Paradoxien, sofern jede Konstruktion selbst noch des Analytikers bedarf, der sie durchschaut, sondern sie ruft darüber hinaus auch ein Souveränitätsphantasma auf, das ihnen gleichsam ›zu viel‹ Macht zutraute.

Augenscheinlich konvergieren die meisten medientheoretischen Lektüren – hinsichtlich der Konstitutionsthese – in der Annahme einer genuinen Produktivität des Medialen, wie sie gleichermaßen in den Sprach- und Kunstphilosophien Benjamins oder Adornos angedeutet wurde, dort allerdings im Hinblick auf die Dialektik von Hervorbringung und Einschränkung, wie sie im übrigen genauso in Heideggers »Streit« zwischen »Erde« und »Welt« zur Geltung kommt.²¹ Haben wir es hier mit einem ›ur-sprünglichen‹ Chiasmus zu tun, bleibt dort die Bedeutung der Produktivität, ihre spezifische Modalität – nicht unähnlich der ›Mitarbeit‹ von Nietzsches Schreibmaschine – undefiniert. Mehr noch, unbestimmt bleibt ebenfalls, wie die Produktivität der Produktion rekonstruiert werden kann, ohne auf die Generativität der Rekonstruktion selbst zu rekurren und damit ihre eigene Medialität in Rechnung stellen zu müssen. Transzendente Theorien der Erfahrung oder Erkenntnis inkludieren stets beides, weil das Vermögen der Wahrnehmung oder des Wissens mit deren Reflexion zusammenfällt, wie auch Michel Foucaults Archive und deren ›historisches Apriori‹ im Register diskursiver Formationen operieren, während die Transzendentalität des Medialen Realbedingungen adressiert, die wiederum von ihrer Thematisierungsweise zu unterscheiden sind. In der Tat widersetzt sich diese Differenz einer einfachen Übertragung auf den allgemeinen Medienbegriff und weckt Zweifel an der Haltbarkeit der Generativitätsthese. Denn nicht der Medialität des Mediums selbst vermag eine Philosophie des Medialen habhaft zu werden, vielmehr gilt es, das Medium bei seiner ›Arbeit‹ zu beobachten, und zwar durch die Praktiken hindurch, die es performativ vollzieht. Dann scheint aber nicht ohne weiteres ersichtlich, was der

²¹ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1972, S. 7–68; vgl. dazu auch meine Deutung in: Posthermeneutik, Berlin 2010, S. 109 ff.

Ausdruck ›Generierung‹ mit Bezug auf das Mediale bedeuten soll, nicht nur, weil nicht klar ist, welchen Ort Medien besetzen, sondern weit mehr noch, weil die medialen Praktiken wie ebenfalls ihre Struktur und Performanz deren permanente ›Be-Wegung‹ zwar wach zu halten vermögen, *nicht jedoch konstituieren*.

4. Zwischen Informationstheorie und Strukturalismus

Um Kittler gerecht zu werden, sei freilich ergänzt, dass dieser den Begriff der Technik im ursprünglichen Sinne von *techné* sehr weit fasst und sich dabei gleichfalls auf Heidegger bezieht. *Techné* ruft den ganzen Kreis zwischen ›Kunst‹, ›Kunstherrlichkeit‹, ›Wissen‹ und ›Wissenschaft‹ auf, wie ebenfalls die *techniké*, *tektionia*, *architektonia* und *teknosis* mitgemeint sind. Heidegger hat darum die Technik überhaupt als ein Denken verstanden, zugleich aber deutlich gemacht, dass sich die technische Kultur seit dem 19. Jahrhundert in eine »Raserei« verwandelt hätte, die die Vergessenheit des »Sinns von Sein« noch einmal zur »Seinsverlassenheit« gewendet habe.²² Auffallend ist, dass Kittler daraus ausgerechnet die technikkritische Note gestrichen hat und das Technische in ein Wahrheitsgeschehen einrückt, das, in der Bedeutung der Heideggerschen *Aletheia*, Welt in ihrer »Unverborgenheit« zeige und damit überforme. Ihre Grundlagen bilden Operationen, die in formalen Algorithmen oder Rechnungen wurzeln, die wiederum die Stellungen der Sprache, des Denkens und des Symbolischen übernehmen.²³ Von dort her vermag Kittler dann die gesamte Geschichte westlicher Kulturen auf der Basis von Mathematik und den von ihr abgeleiteten Kultur- und Medientechnologien neu aufzurollen: Nicht Inhalte oder symbolische Ordnungen zählen, sondern, so der provokante Bescheid in *Grammophon, Film, Typewriter*, lauter Buchstaben, Signale und Datenverarbeitungen – »einzig Schaltungen, dieser Schematismus von Wahrnehmung überhaupt«.²⁴ Der Vorstoß gilt der überlieferten Metaphysik, um zuletzt das Programm einer medientechnischen Rationalitätskritik zu formulieren, auf deren Rücken sich ein »informationstheoretischer Materialismus«²⁵ abzeichnet, der die herkömmliche »Geschichte der Seelen und ihrer Nosologien« in Arsenale aus Nachrichtentechnologien auflöst.²⁶ Nicht nur erweisen sich daher Wahrnehmungen, Denken oder Gedächtnis im allgemeinsten Sinne durch Technologien ge-

²² Martin Heidegger: Überwindung der Metaphysik, in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen ⁴1978, S. 93, 95; sowie ders.: Über den Humanismus, Bern 1947, S. 85f.

²³ Bes. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 58–80.

²⁴ Ders.: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 332.

²⁵ Ebd. S. 182.

²⁶ Ders.: *Aufschreibesysteme*, München ³1995, S. 10.

formt, sondern auch noch ihre Theoretisierungen bilden deren Effekte: »Was Mensch heißt, bestimmen keine Attribute [...], sondern technische Standards.«²⁷

Die Radikalität des Tons speist sich aus der Überzeugung, einer »Achszeit« (Koselleck) anzugehören, in der alle vormaligen medialen Formate sich zu einer einzigen, universalen Medienmaschinerie verschmelzen. Kittler hält für sie nurmehr das Kürzel UDM bereit: Mit ihr sei »das Mediensystem geschlossen. Speicher- und Übertragungsmedien gehen beide in einer Prinzipialschaltung auf [...]. Eine menschenleere Bürokratie übernimmt alle Funktionen, die zur formalen Definition von Intelligenz hinreichend und notwendig sind.«²⁸ Der polemische Befund verdankt sich allerdings einer Hypothese, deren vermeintliche Plausibilität dem Kurzschluss entstammt, Informationstheorie wie Strukturalismus und Poststrukturalismus arbeiteten derselben Entwicklung zu. Die Einschätzung war vor allem in den 1960er und frühen 70er Jahren prominent, weil beide Theorieblöcke an ihrer Oberfläche von allen besonderen Interpretationen abzusehen schienen, um stattdessen auf das »Wie« der Prozesse oder Strukturen zu achten – Claude Shannons *Mathematische Theorie der Kommunikation* beginnt gleich auf der ersten Seite mit dem folgeschweren Satz, dass die »semantischen Aspekte der Kommunikation [...] irrelevant [sind] für das technische Problem.«²⁹ Irrelevant sind sie freilich nicht *wegen* des Technischen, sondern mit Bezug auf die zu lösende Aufgabe der Übertragung. Die Brücke zum Strukturalismus schlugen denn auch schon Benoit Mandelbrot, Abraham Moles und in Deutschland Max Bense³⁰ sowie der frühe Helmut Heißenbüttel in seiner Auseinandersetzung mit der Medientheorie Marshall McLuhans. In seinem Aufsatz *Das Medium ist die Botschaft*, geschrieben für den *Mercur* 1968, hieß es beispielsweise, dass auf der Grundlage des Shannon-Weaverschen Modells die »traditionelle Unterscheidung zwischen Inhalt und Form [...] zugunsten einer absoluten und permanent in sich selbst rückläufigen Formalisierung« ersetzt würde, um einem allgemeinen Strukturalismus zuzuspähen, »für den sich auch jede Einzelbedeutung und jeder Inhalt auflösen kann in

²⁷ Ders.: *Draculas Vermächtnis* (wie Anm. 23), S. 63.

²⁸ Ders.: *Die künstliche Intelligenz des Weltkrieges*: Alan Turing, in: ders./Georg Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele: Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München 1989, S. 196. Ebenso Wolfgang Coy: *Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer*, in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München 1994, S. 30.

²⁹ Claude Shannon: *Eine mathematische Theorie der Kommunikation*, in: Ein/Aus. *Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hrsg. v. Friedrich Kittler [et al.], Berlin 2000, S. 9.

³⁰ Vgl. Benoit Mandelbrot/Léo Apostel/Albert Morf: *Logique, Language et Théorie de L'information*, Paris 1957; Abraham Moles: *Kunst und Computer*, Köln 1973, S. 12; sowie Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 1998, S. 251–417, hier S. 404 f.

eine Funktion der Struktur.«³¹ Damit brachte die anfängliche Rezeption eine Reihe von Missverständnissen hervor, verschärft sowohl durch ein unzureichendes Bild des Mathematischen als auch die irrige Hoffnung auf eine globale Verständigung, wie sie die medientechnologische Revolution des Digitalen zu versprechen schien.³²

In vielerlei Hinsicht war ebenso Jacques Lacan derselben Faszination erlegen, wenn er in seinem Vortrag *Psychoanalyse und Kybernetik* die Logik der Binärzahlen mit den »grundlegenden Oppositionen des symbolischen Registers« in Beziehung setzte und dabei die Kybernetik jenem »unbestimmten« Bereich zuwies, der so heterogene Theorien wie die Wahrscheinlichkeitslehre, die Spieltheorie, die Kombinatorik und Informationstheorie umfasste³³ – eine Operation, die seit der Zusammenarbeit zwischen Claude Lévi-Strauss und Henry Weil in Bezug auf eine mathematische Theorie der »elementaren Verwandtschaftsstrukturen« für sich zu sprechen schien. Lacan benutzte sie jedoch wiederum, um die begrifflichen Fundamente der Psychoanalyse, vor allem den Begriff des Unbewussten als psychischen Apparat, tiefer zu legen. Deswegen sprach er bevorzugt vom Zusammenhang zwischen Konjektur und Kombinatorik und deren Verhältnis zum »Realen«, sowie von der »Korrelation der Absenz und Präsenz« in der »Welt der Symbole« und ihrer verwandten »Aufrichtung« durch die Strukturen des Binären – doch findet die vermeintliche »Konvergenz«, wie er hellstichtig eingesteht, ihre Grenzen dort, wo es um den »Sinn« und das »Imaginäre« gehe – insbesondere bereite die kybernetische Handhabung der »Funktionen der *Gestalt* [...] extreme Schwierigkeiten«; sie verweisen für Lacan auf das »Bild«, den »Körper« und das »Begehren« als primäre Funktionen des Psychischen.³⁴ Kittler wird den Konvergenzgedanken bereitwillig aufnehmen, um die »Welt des Symbolischen« mit der »Welt der Maschine« gleichzuschalten und Lacan einen Medien-»Materialismus« zu unterschieben,³⁵ dessen Kernpunkt die Homologie zwischen den Einheiten des Digitalen und den Strukturen aus lauter Signifikanten sei – das Schaltungsschema 0/1 bzw. Aus/Ein sei nichts anderes als das Scharnier zwischen ›Absenz‹ und ›Präsenz‹, das damit erlaube, Lacans psychoanalytischen Strukturalismus »auf Infor-

31 Helmut Heißenbüttel: Das Medium ist die Botschaft, in: Merkur 11/22 (1968), wieder abgedruckt in und hier zitiert nach: McLuhan. Für und Wider, hrsg. v. G. E. Stearn, Düsseldorf/Wien 1969, S. 293–314, hier S. 294 u. 302.

32 Hans Magnus Enzensbergers *Baukasten zu einer Theorie der Medien* folgt letztlich derselben Einschätzung. Der Text löste eine Debatte aus, die sich wieder abgedruckt findet in: Claus Pias [et al.] (Hg.): Kursbuch Medienkultur, Stuttgart 2002, S. 264–299.

33 Jacques Lacan: *Psychoanalyse und Kybernetik*, in: ders.: Das Seminar, Buch II, XXIII, Weinheim 1991, S. 373–390, hier S. 375 f., 380, 385 ff. sowie S. 117.

34 Ebd. S. 380 f. u. bes. 387 f.

35 Vgl. Kittler: *Draculas Vermächtnis* (wie Anm. 23), S. 59 f.

mationstechniken« zurückzurechnen: »Das Symbolische [...] ist einfach eine Verzifferung des Reellen in Kardinalzahlen. Es ist, *expressis verbis*, die Welt der Informationsmaschinen.«³⁶

Deswegen *konstituiere* Medientechnik Sprache und Denken, sogar das Unbewusste, und deshalb auch können umgekehrt die Illusionen des Sinns und des »sogenannten« Menschen als *zoon logikon* oder *animal symbolicum* auf Technologien und ein Stück Informationstheorie umgerechnet werden.³⁷ Der Fehlschluss folgt hier jedoch dem äußeren Schein einer Analogie, der die strukturelle Verkettung mit der Syntax digitaler Codes und die elementare Differenz zwischen Abwesenheit und Anwesenheit mit digitalen 0-1-Reihen verwechselt. Schon informationstheoretisch wäre zwischen ›Nachricht‹ als codierter Botschaft und ›Information‹ als statistischem Maß einer Übertragung zu unterscheiden, erst recht jedoch zwischen der strukturalistischen Idee der ›Struktur‹ und der Befehlsmatrix einer Turingmaschine. Beide scheinen zwar algebraischer Natur zu sein, im ersten Fall aber wird lediglich von der Metapher der Algebra gezehrt, während die zweite algebraischen Modellen entstammt. Gewiss gibt es Nachbarschaften – im Falle des Strukturalismus – zwischen der Mathematik Nicolas Bourbakis und der Linguistik Émile Benvenistes oder der strukturalen Anthropologie Lévi-Strauss' wie ebenso zwischen der Formelsprache Georges-Théodule Guilbauds und Lacans,³⁸ doch bestehen zwischen ihnen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Jede beliebige Serie von Zahlen oder Funktionen kann auf digitale Schemata zurückgeführt werden – die Differenz von Absenz und Präsenz führt jedoch zur Frage der Schwelle und des Übergangs, d. h. der Nichteindeutigkeit, zu der es im Digitalen keine Entsprechung gibt. Lacan hat dem in seinen Reflexionen über das Schema der Türe, dem »Symbol par excellence« entsprochen, soweit diese gleichzeitig einschließe und ausschließe, insbesondere aber durch die Schlusspassage seiner Ausführungen über *Psychoanalyse und Kybernetik*, wenn er feststellt, dass die »fundamentale Beziehung des Menschen« zur »symbolischen Ordnung« in der »Beziehung des Nicht-Seins zum Sein« bestehe. So erteilt er am Ende gegenüber den rein formalen Spielen der Kybernetik, die immer der Erwartung genügen, dem Nichts, d. h. dem *Ereignis* den uneingeschränkten Vorrang.³⁹

³⁶ Ebd. S. 69, 73.

³⁷ Ebd. S. 232.

³⁸ Zur Beziehung zwischen Mathematik und Strukturalismus vgl. François Dosse: *Geschichte des Strukturalismus*, Bd. 1, Hamburg 1996, bes. S. 132 ff.; sowie Amir D. Aczel: *The Artist and the Mathematician*, New York 2006.

³⁹ Lacan: *Psychoanalyse und Kybernetik* (wie Anm. 33), S. 382 ff., 390.

5. Ohne *différance*

Man kann an dieser Stelle noch einen Schritt weiter gehen. Denn Mathematik oder formale Sprachen wie »Semi-Thue-Systeme«, die nur auf Alphabeten und Produktionsregeln beruhen, generieren ausschließlich das, was Oswald Wiener »flache Formalismen« genannt hat.⁴⁰ Sie folgen dem »Satz der Identität«, dessen Unbedingtheit wiederum für die Geltung des *principium contradictionis* notwendig zeichnet. Daher die Rolle, die die Negation als formaler Operator in den Kalkülen einnimmt; sie gehorcht den Gleichungen *non [non] 1 = 1* sowie *non 1 = 0* und *non 0 = 1*, um gleichzeitig alle Zwischentöne, insbesondere die Einbeziehung des Unentscheidbaren oder Nicht-Identischen zu tilgen. Dann bedeutet Iteration *identische* Wiederholung, wie umgekehrt jede Wiederholung das Gleiche produziert, wohingegen im Symbolischen Wiederholung Differenz bedeutet und nach Derrida eine Alteration einschließt.⁴¹ Zeichen verweisen in ihrer zeitlichen Reihung auf andere Zeichen und inkludieren damit den Vollzug einer Erinnerung, die, trotz prinzipieller Iterabilität, aus ihnen *etwas anderes* macht. Jede Wiederholung ist – und hier schließt sich die Derridasche *Grammatologie* an die Psychoanalyse an – eine Zurückholung oder Verschiebung im anderen Kontext. Sie zeichnet den Vorrang der Differenz aus, weil, so Derrida in *Die Schrift und die Differenz*, »durch die Wiederholung« das Zeichen in seinem »ersten Mal« geteilt sei⁴² und somit das Siegel einer »ursprünglichen Spaltung« trage: Die Zeichen *sind* nicht *eins*, vielmehr eine Eins, die bereits eine gefaltete Zwei enthält, mithin »Zwei ohne eins. Eins immer [...] davon abgezogen [...]«.⁴³

Für diese beinahe kabbalistische Rechnung gibt es im Mechanischen kein Äquivalent, sowenig wie ein informationstheoretisches *Différance*-Prinzip existierte, vielmehr hat jede informationelle Übertragung und jeder Algorithmus das Differenzielle bereits ausgeschlossen. Demgegenüber entfaltet sich das Symbolische kraft einer fortgesetzten *Figuration*, die beständig von Metapher zu Metonymie und von Metonymie zu Metapher übergeht. Die Bewegung ihrer Differenzialität – die *différance* als Generativität – ist dabei weder anwesend noch abwesend: »Der Trennungsstrich des Symbolischen kommt gleichsam dazwischen«, wie es Tholen formulierte.⁴⁴ Zwischen formalen Sprachen und Turingmaschinen einerseits und der strukturalen Linguistik oder den poststrukturalistischen Differenz-Theorien andererseits klafft demnach eine unüberbrückbare Lücke, weil weder

⁴⁰ Oswald Wiener: Probleme der künstlichen Intelligenz, hrsg. v. Peter Weibel, Berlin 1990, bes. S. 43 ff., 61 ff., 73 ff.

⁴¹ Vgl. Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 9), S. 333.

⁴² Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M. 1972, S. 373.

⁴³ Ders.: Dissemination, Wien 1995, S. 258, 309, 213.

⁴⁴ Tholen: Die Zäsur der Medien (wie Anm. 2), S. 188.

die Iteration der Zeichen noch die Prozesse der Figuration dem mathematischen Begriff der Regel folgen. Statt von ›Iterabilität‹ wäre deshalb besser von ›Rekursivität‹ zu sprechen, die nicht nur Identität, sondern jene strikte Anwendung von Regeln voraussetzt, die Wittgenstein gleichermaßen an Befehle wie an Maschinen kettete und zu deren Erfüllung er eine bestimmte Art von »Abrichtung« unterstellte.⁴⁵

Darum hat Tholen konsequent die Sprache *vor* die Maschine gesetzt: »[D]ie Struktur der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit, die der Sprache *zukommt*, ist die nicht-technische, uneinholbare Voraussetzung der technischen Medien selbst.«⁴⁶ Der Satz findet seine Entsprechung in mathematischer Grundlagenforschung, soweit formale Sprachen, Turingmaschinen und rekursive Funktionen sich wechselseitig ineinander überführen lassen. Denn die Basis der ›Grammatik‹ formaler Sprachen sowie der Sprachen des Typs ›Chomsky-Grammatiken‹ bildet ein Set von Transformationsregeln, die wiederum den Programm-Matrizen der Turing-Maschinen entsprechen, sodass letztlich nicht die Digitalisierung ihren Kern ausmacht – diese betrifft lediglich die Darstellungsweise ihrer Elemente –, sondern die Algorithmik ihrer Verkettung. Sie wird im Repertoire von Sprache durch eine Figuralität besorgt, die nicht in Funktionen und ihrer Berechenbarkeit aufgeht. Der Missgriff des Vergleichs zwischen Informationstheorie und Strukturalismus besteht also vor allem darin, allein auf die Ähnlichkeit zwischen Bits und Signifikanten zu achten, statt auf die *Differenz zwischen Regel und Figur*. Anders gewendet: Das Paradigma der Analogie beruht auf der Betrachtung der Einheiten – gleichsam auf der ›Ontologie‹ der Systeme, als ob Sprachen auf Zuständen beruhen wie Spiele auf Konfigurationen ihrer Spiel-Figuren – und nicht auf *Praktiken und deren Performanzen*.

Hier kommt Tholens ›Metaphorologie des Medialen‹ zum Tragen, weil sie von vornherein bei der Figur ansetzt. Insbesondere versucht sie drei unterschiedliche Operationen miteinander zu verknüpfen: *erstens* die historisch überlieferten Metaphern des ›Mediums‹ oder ›Dazwischenliegenden‹, wie sie sich seit Aristoteles durch die Geschichte der Philosophie ziehen und immer neue »Umbesetzungen« (Blumenberg) oder Dislokationen erfahren haben, *zweitens* die Dekonstruktion jener metaphysischen Leitdifferenz zwischen ›Begriff‹ und ›Metapher‹, der ›eigentlichen‹ und ›uneigentlichen‹ Rede, wie sie sich bei Heidegger und Derrida findet, sowie *drittens* die ›Metaphorisierung‹ des Medialen selbst im Rückgriff auf die literale Bedeutung von *meta-pherein*, der ›Hinüber-Tragung‹ oder ›Über-Setzung‹ in einen anderen Bereich. Tholen buchstabiert damit die Metapher der »Übertragung«, wie sie ebenfalls für Harold Innis, McLuhan und in jüngster Zeit

⁴⁵ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen (wie Anm. 11), § 6, 195 ff.

⁴⁶ Tholen: Die Zäsur der Medien (wie Anm. 2), S. 187.

für Sybille Krämer leitend geworden ist,⁴⁷ neu aus. Im Zentrum steht weiterhin die Sprache, deren eigene ›Metapher‹ nicht nur das Konzept der Mediation, sondern auch die Methode ihrer Analyse bietet, wie sie gleichzeitig an einer eigenen ›Übersetzung‹ arbeitet, nämlich der zwischen sprachlichen Translations- und Vermittlungsprozessen in die digitalen Transmissionsprozesse technischer Medien. Dann gerät die *Translations-Transmissions-Transformations-Beziehung* selbst zum allgemeinen Medienmodell, die im Sinne einer ebenso ortlosen wie fortgesetzten Bewegung des *meta-pherein* lauter Übergänge stiftet. Tholen sucht somit einen nichttechnischen wie nichtmetaphysischen Medienbegriff zu etablieren, der das in Frage stehende Konstitutionsproblem an den Zwischenraum einer permanenten Übergänglichkeit heftet, dessen wesentliches Prinzip die Beweglichkeit oder andauernde Prozessualität selbst darstellt. Gleichzeitig radikalisiert er, was bei Benjamin und Adorno bereits angelegt war: die Fundierung des Medialen in der ›Über-Tragung‹ oder ›Über-Setzung‹, die weniger von konkreten oder technischen Übersetzungsprozessen zehrt, als vielmehr auf das ›Hinüber-Tragen‹ und ›Hinüber-Setzen‹ als ebenso differentielle wie vermittelnde Praxis abhebt.

Allerdings bleibt in dieser Konzeption das ›Meta‹ des *meta-pherein* noch unthematisch. Verdankt sich die Kernstruktur der Mediation im entscheidenden Maße einer Serie von Präpositionen oder Präfixen, die immer dort zur Geltung kommen, wo eine Relation gekennzeichnet werden soll, deren Relata einen Ebenenwechsel beinhalten – *meta* im Griechischen, *Trans* im Lateinischen oder ›Über‹ im Deutschen –, wäre noch deren eigene Struktur zu befragen. Präpositionen referieren auf Verhältnisse; sie setzen die sich im Spiel befindlichen Substantive in eine topologische Beziehung zueinander: ›Zwischen‹, ›nach‹, ›über‹, ›unter‹, ›durch‹ etc. formulieren zugleich räumliche wie zeitliche Ordnungen. Fragt man nach der Art dieser Ordnungen, gelangt man zu Modalitäten, die mit einer generellen Theorie des Medialen verknüpft werden können.⁴⁸ Zwar ist, nach dem eingangs Gesagten, dem Medialen kein präziser Ort zuweisbar – es scheint, nach Samuel Weber, ein bloß Virtuelles⁴⁹ –, wohl aber ›ent-faltet‹ dieses sich in Gestalt relationaler *Modi*, um buchstäblich zwischen den Relata verschiedene ›Faltungen‹ zu erzeugen. Von diesen kann wiederum nicht gesagt werden, sie *konstituierten* Gedanken oder Erfahrungen – wie überhaupt der Ausdruck ›Er-Fahrung‹ gegen Paul Virilio weniger das ›Fahren‹ assoziiert als vielmehr das durch eine Fahrt Durchgemachte und Erkundete: die entsprechenden lateinischen Vokabeln *experiens*, *experientia* oder

⁴⁷ Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/M. 2008, bes. S. 9ff.

⁴⁸ Vgl. insb. Christoph Hubig: *Die Kunst des Möglichen I. Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bielefeld 2006.

⁴⁹ Vgl. Samuel Weber: *Virtualität der Medien*, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 35–49.

experior, die mit ›Experiment‹ verwandt sind, drücken eben diesen Sachverhalt aus: Plötzlich öffnen sich die Augen, werden neue Verhältnisse sichtbar, ähnlich dem Performativ, das weniger die Bedeutung eines Sprechaktes generiert, als vielmehr Variationen seiner praktischen Modi. Dann bildet das Performativ keine ›Bedingung der Möglichkeit‹, kein Transzendental, sondern, ähnlich der Schreibmaschine Nietzsches, eine ›Mitarbeit‹ – doch haben wir damit bereits weit vorgegriffen.

6. ›Dia‹ versus ›Meta‹

Wendet man sich im engeren Sinne dem ›Meta‹ zu, bedeutet die Präposition oder das Präfix je nach Gebrauch ›nach‹, ›hinüber‹, ›von ... weg‹, ›in der Mitte‹, ›unter‹ etc., wobei jedes Mal die Überschreitung einer Grenze impliziert ist. Das sprachliche Partikel enthält damit – wie das *meta-pherein* selbst – einen ›Sprung‹; ihm gelingt, gleichsam ereignishaft, die Überbrückung des Disparaten, wobei das Mediale den ›Ort‹ des Sprungs, die nichtrationale Stelle seiner nichtkausalen Vermittlung besetzt. Das gilt schon für die Metapher, die ›Übertragung‹ an einen anderen Platz, der wiederum das Bild des Fährmanns innewohnt, der mit seinem Nachen zur Toteninsel hinübersetzt. Ähnliches lässt sich von Ausdrücken wie *metaballon*, die Verwerfung oder Umkehr, *metamelos*, der Sinneswandel oder Tonwechsel, oder *metastasis*, die Ausgründung oder Übersiedlung an einen fremden Ort sagen. Überall besteht jedoch die Schwierigkeit, ein Getrenntes miteinander zu verbinden, ohne dass klar würde, was die Verbindung stiftet. Der Medienbegriff scheint genau an dieser Stelle einzuspringen. Doch lässt er gleichzeitig im Dunkeln, von woher oder wodurch die Vermittlung geschieht, weil es vom Sprung oder Übergang nicht selbst wieder eine Vermittlung geben kann: ›Springen‹ heißt vielmehr, wie es Heidegger formulierte, sich loslassen in einen Abgrund.⁵⁰ Auffallend ist mithin, dass wir es erneut mit einer Metaphorisierung zu tun bekommen, die die Möglichkeiten des Sprungs ihrerseits schon ›über-sprungen‹ hat. Das Mediale als ›Meta‹ ist nämlich einer Differenz geschuldet, deren Differenz selbst offen bleibt; es performiert gleichsam eine *metabasis eis allo genos*, die sich jeder weiteren Analyse sperrt. Tholen scheint diese Differenz der *conditio humana* selber zurechnen zu wollen, weil wir nicht nichts ohne jene Unterscheidungen, »die Unterschiede machen«, wahrnehmen, erfahren oder erkennen können; ja, Denken selbst bedeutet schon, Distinktionen zu treffen, sodass eine Differenz immer schon ›ge-geben‹ ist, bevor ›es‹ Denken, Verstehen und dergleichen ›gibt‹. Anders ausgedrückt: Differenz ist – und hier folgt Tholen Derrida – die *erste* Schrift vor der Schrift; sie ist gleichsam die *Vorschrift* oder ›Urschrift‹ des Medialen, die jedem

⁵⁰ Martin Heidegger: *Identität und Differenz*, Pfullingen ⁶1978, S. 20.

einzelnen Medium zuvorkommt und den Raum des Symbolischen schon gespalten haben wird.

Gleichwohl ist die Weise der ›Über-Springung‹, die Undarstellbarkeit des Bruchs, der im Wortsinne ›passiert‹, nicht schon die Antwort, sondern erst die Frage. Das wird besonders anhand der lateinischen Übertragung von ›Meta‹ in ›Trans‹ deutlich. Denn jede ›Trans-Latio‹ – dem Inbegriff des Medialen als Übersetzung seit Benjamin – vollführt einen Sprung zwischen den Sprachen, der beide, sowohl die übersetzende wie die übersetzte, tangiert. Buchstäblich impliziert sie ein Risiko, weil kein Kriterium, kein *tertium comparationis* existiert, das ihr Glücken verspräche. Im selben Sinne transportiert jede *Transmission* nicht nur etwas von einem Ort zu einem anderen, sondern ›deplatziert‹ und verwandelt die ›Mission‹, trägt in sie eine Alteration ein – ähnlich wie eine *Transformation* keine bloße Umgestaltung bedeutet, sondern eine *metamorphosis*. Deswegen die Fülle von analog gebildeten Ausdrücken, die angeführt werden, um die zentrale Funktion des Medialen aufzurufen: Neben ›Über-Tragung‹ und ›Über-Setzung‹ die *Transgression* oder *Transposition* sowie ebenfalls die *Transsubstantiation*, wie es Jochen Hörisch mit Blick auf den katholischen Ritus der Verwandlung von Brot und Wein vorgeschlagen hat.⁵¹ Dann drückt das *Meta* oder *Trans*, je nach Sprache, eine *Transzendenz* aus, die die verführerische Vorstellung beinhaltet, es handele sich um eine Stätte ›ur-sprünglicher‹ Umwandlung, sei es von Materie in eine immaterielle Form, von Dingen in ein Symbolisches oder von Einzeichnungen in Vinyl in die Klänge der Welt.⁵² Es gibt, wie man sagen könnte, ein theologisches Moment im Medialen, das inmitten der Figuren des Sprungs und des *Meta* an ein Enigma rührt, um – in Verbindung mit dem Konstitutionsgedanken – die gesamte Bürde der klassischen Metaphysik und ihrer Rätsel, von der Kluft zwischen Natur und Kultur oder Körper und Geist bis zum »Balken«, der Signifikat und Signifikant voneinander trennt, auszutragen. Mit einem Schlag scheint sich der Riss ›zwischen‹ ihnen aufzulösen, sobald ein ›Drittes‹ ›dazwischen‹ tritt – das jedoch die Vermittlung nur besorgt, um die Differenz ebenso zu eskamotieren wie sie gleich einem Widergänger an anderer Stelle zurückkehren zu lassen, weil nunmehr das Medium selbst, vergleichbar einer *black box*, die Dimension der Spektralität übernimmt.

Offenbar ist anders anzusetzen und das problematische Präfix durch einen anderen Ausdruck zu ersetzen, dessen Richtung weniger vertikal und ›sprunghaft‹ verläuft als vielmehr horizontal und damit flacher und bescheidener. Die Idee führt auf die Materialität von Übergängen sowie die Praktiken der Verwandlung *von etwas in etwas ›durch‹ etwas anderes*. Gemeint ist das ›Durch‹, dem im Lateinischen

⁵¹ Jochen Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt/M. 1991; ders.: *Gott, Geld und Medien*, Frankfurt/M. 2004.

⁵² Vgl. Kittler: *Film, Grammophon, Typewriter* (wie Anm. 24), S. 27 ff.

das *Per* entspricht, etwa wenn wir *per* Schiff reisen oder *per* Boten eine Nachricht übermitteln – *per* auch im Sinne des *performare* oder der ›Perlokution‹, welche im Sprechakt auf dessen außersprachliche Effekte verweist oder in *experiens* auf das Herausbringen eines Neuen. Im Griechischen wäre ihnen der Ausdruck ›Dia‹ zuzuordnen, der ebenfalls ›durch‹ oder ›mittels‹ bedeutet und sich zuweilen von ›Meta‹ nur durch eine Nuance unterscheidet – etwa in *dihairesis* [Trennung, Unterscheidung], *diáthesis* [Anordnung, Einteilung], *diástasis* [Entfernung oder Abtrennung] oder *diabasis* [Brücke, Durchgang]. Tatsächlich kommen den Partikeln, die hier zunächst nur heuristisch aufgezählt seien, um den Gedanken plausibel zu machen, in Ansehung des Medialen eine weit größere Rolle zu als es zunächst den Anschein hat: So weist *per*-sona auf die Medialität der Maske, die verhüllend-enthüllend ein Gesicht *dadurch* offenbart, dass sich die Stimme ›durch‹ (*per*) einen Laut (*sono*) artikulierte, wie die *per*-spectiva wörtlich »eine Durchsehung« (Dürer) bedeutet,⁵³ die sich weniger einer Transparenz verdankt, als vielmehr ›durch‹ jene mathematische Struktur zu erkennen gibt, die das Sichtbare allererst gewährt. Ähnliches gilt für die Platonischen *dialogoi*, die ›Durchsprechung‹ [*dialogizomaí*], welche eine Erörterung vermittelt des *logos* vollzieht, um einen Gedanken oder eine Überzeugung auf ihre geteilte Wahrheit hin ›durchsichtig‹ zu machen, wie die *diáphora* an die Saat und den Sämann, d. h. die Urszene der Dissemination, gemahnt.⁵⁴ Zwar liegt allen diesen Formen ebenfalls eine Differenz oder Teilung zugrunde, doch so, dass diese nicht übersprungen wird, sondern mittels der *poiesis* und ihrer materiellen Bedingungen ›durchgearbeitet werden muss.⁵⁵

⁵³ Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als ›symbolische Form‹, in: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 99. Ähnliches legt Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 23, nahe. Das Wort ›perspectiva‹ lässt sich im Übrigen schon bei Boethius bezeugen, doch findet es mit Blick auf die Medialität der Bildlichkeit erst bei Dürer seine prägnante Deutung als »Durchsicht« auf eine sichtbar gemachte Welt.

⁵⁴ Vgl. Derrida: Dissemination (wie Anm. 43). Insbesondere referiert Derrida auf Platons Motiv vom Sämann, der wiederum auf den älteren Mythos der Demeter und die Figur des Triptolemos als eigentlichen Kultivierer zurückgeht. John Peters erkennt in der Dissemination die eigentliche Produktivität des Medialen; vgl. John Durham Peters: Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication, Chicago 2000.

⁵⁵ Erste Überlegungen zu dieser Differenz finden sich vom Verfasser in: Irrfahrten. Labyrinth, Netze und die Unentscheidbarkeit der Welt, in: Georg Mein/Stefan Börnchen (Hg.): Weltliche Wallfahrten, München 2010, S. 41–56.

7. Performativität des Medialen

Wenn derart paradigmatisch zwei griechische Präfixe – *Meta* und *Dia* – gegeneinander ausgespielt werden, dann nicht um ihrer Worte willen, sondern um die Transzendenz des Sprungs, wie sie dem *Meta* eignet, auf Verfahren zurückzuführen, die in Materialitäten fundiert sind. Zugleich ergibt sich noch ein weiterer Wink. Mit Bedacht hatten wir zuletzt auf die *poesis* hingewiesen, um sie mit ›Dia‹ oder ›Per‹ in Verbindung zu bringen. Weniger sei damit ihre instrumentelle Bestimmung unterstrichen, als vielmehr ihre künstlerische Seite, wie überhaupt Kunst und Ästhetik für den hier anvisierten Medienbegriff Pate stehen. Während also *Meta*, *Trans* oder *Über* auf eine Übertragung verweisen, deren Grund fraglich bleibt, deuten sich im *Dia* oder *Per* verschiedene Wege oder Modalitäten an, den Übergang zu gewährleisten. Sämtlich wurzeln sie im Realen. Eingebunden in ein Netzwerk von Dingen und Handlungen beruht das Mediale folglich auf *performativen Praktiken* und nicht im Ereignis einer *différance*. Deswegen auch die Betonung auf die Praxis der Künste: Anstelle einer *Metabasis*, eines Übergangs in eine andere Ordnung, verfolgen sie eine *Diabasis*, die zwar gleichfalls einen Übergang nennt, jedoch vermöge solcher Passagen, die auf konkreten ›Architekturen‹ bauen.⁵⁶ Dasselbe gilt für den Unterschied zwischen *transformare* und *performare*: Erstere verwandelt von Grund auf, während letztere *aufführt* oder *verkörpert*, indem sie sich der Mittel der Welt bedient. Nicht die Verwandlung ist dann das Resultat, sondern, im Wortsinne, die ›Dar-Stellung‹.⁵⁷ Dann steht auch nicht länger die ›Übertragung‹ oder das *metapherein* als Paradigma für den Prozess der Mediation ein, sondern jene Formen des *experiens* oder Experimentellen, *durch* welche etwas zur Erscheinung gelangt, »gesetzt« oder »ausgesetzt« wird, um *sich* ebenso in der Wirklichkeit zu manifestieren wie diese zu »ent-setzen«.⁵⁸

Dies sei anhand von zwei weiteren Komposita mit ›Dia‹ und ›Per‹ erläutert, die im übrigen die alternative Modellierung des Medienbegriffs erst motiviert haben: das *Diaphane* bei Aristoteles sowie der Begriff des Performativen, wie er

⁵⁶ Erinnerung sei daran, dass *architektonia* im Wortsinne die erste oder grundlegende Technik bzw. Kunst bedeutet.

⁵⁷ Der Ausdruck ›Dar-Stellung‹ enthält sowohl Herstellung als auch ein Vor-Augen-Stellen, d. h. Gestaltung und Präsentation. In diesem Sinne hat Lyotard den Begriff der Darstellung mit dem der Anzeige in Verbindung gebracht; vgl. Jean François Lyotard: Streitgespräche oder: Sätze bilden ›nach Auschwitz‹, in: Elisabeth Weber/Georg Christoph Tholen (Hg.): Das Vergessene, Wien 1997, S. 18–50, hier S. 32 f.

⁵⁸ Zum Begriff der Setzung im Zusammenhang des Performativen vgl. meinen Versuch in: Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.): Performativität und Ereignis, Tübingen/Basel 2002, S. 41–56. Insbesondere wird das Ereignis der Setzung aus dem dreifachen Moment der Einsetzung (Instantiierung), Aussetzung (Exposition) und Entsetzung (Transposition) entfaltet.

von John Langshaw Austin und John Searle in die Philosophie eingeführt worden ist. Statt auf die Platonische Schriftkritik und den schillernden Begriff der *Chora* im *Timaios* sowie die daran anschließende Frage des *pharmakons* – und damit letztlich des »Meta« – zu rekurrieren, wie dies im Namen einer Differenz-Theorie des Medialen geschehen ist,⁵⁹ sei so zum einen auf die Aristotelische *Aisthesislehre* zurückgegriffen, deren Übersetzung ins Lateinische historisch der Medienbegriff entstammt,⁶⁰ sowie zum anderen an Performativitätstheorien angeschlossen, die ins Mediale die Dimension des Praktischen einzutragen vermögen. Insbesondere fungiert bei Aristoteles das *Diaphane* als Leitfaden eines Medienverständnisses, das die Wahrnehmung thematisiert, um, ausgehend von der Annahme eines *Metaxu* oder »Dazwischenliegenden«, das den »Kontakt« zwischen Auge und Ding hält, zum Begriff der »Durchscheinung« [*diaphaino*] überzugehen, das – ganz ähnlich wie die »perspectiva« – deren Vermittlung garantiert. Folgt der hypothetisch eingeführte Begriff des *Metaxu*, der erneut das »Meta« unterstreicht und gleichsam eine »Zwischenheit« markiert, der Vorstellung, dass das Wahrgenommene sich dem Wahrnehmenden *mitteilen* muss, vermag dafür jedoch weniger das *metapherein* eintreten als vielmehr der Vorgang eines »Durchgangs« *durch* einen Raum, in dessen Leerstelle das *Diaphane* tritt. Abermals sind wir so mit dem Gegensatz zwischen »Meta« und »Dia« konfrontiert, wobei *diaphaino* dasjenige nennt, *was überhaupt erscheinen lässt*, und Aristoteles kein Zweifel an seiner stofflichen Qualität lässt. Anders ausgedrückt: Etwas, ein Materielles, ermöglicht ein Erscheinen – doch führt dabei die Vorstellung eines »durchscheinenden Stoffes« letztlich in die Irre. Vielmehr erweist sich das Erscheinen selbst als »durch-sichtig«, sofern sich *durch* es überhaupt etwas sichtbar *macht*. Erst die lateinische Übersetzung durch »Transparenz« legt die Annahme nahe, ein an sich Opakes gebe sich vermittelt eines Schleiers oder Schirms zu erkennen; dagegen bedeutet das *Diaphane* die Sichtbarmachung selbst, an die Aristoteles freilich die Dialektik knüpft, dass diese nicht an sich selbst sichtbar wird, sondern, wie es in *De Anima* heißt, »durch die ihm fremde Farbe«.⁶¹

Der Begriff des *Diaphanen* macht so den »modalen« Aspekt des Medialen deutlich. Er kann schärfer noch anhand linguistischer Performativitätstheorien erläutert werden, insbesondere in Ansehung der seit Searle vernachlässigten Seite der Perlokution.

⁵⁹ Der Rückgriff auf Platon bildet die Folie einer an Derrida anschließenden Medientheorie; vgl. dessen *Dissemination* (wie Anm. 43), 1. Teil; sowie ders.: *Chora*, Wien 2005, wobei sowohl das *pharmakon* als auch die *Chora* Figuren des Ambivalenten aufrufen, die zuletzt den Sprung des Meta vollziehen.

⁶⁰ Vgl. Wolfgang Hagen: *Metaxy*. Eine historiosemantische Fußnote zu einem Medienbegriff, in: Münker/Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium* (wie Anm. 8), S. 13–29, sowie meine Ausführungen in: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 18 ff.

⁶¹ Aristoteles: *De Anima*, 418b.

Bekanntlich hatte Austin zwischen illokutionären und perlokutionären Äußerungen unterschieden: Erstere tun etwas »in saying something«, letztere »by saying«. ⁶² Illokutionen inaugrieren sprachliche Akte vermöge einer Identität von Sagen und Tun, ⁶³ während Perlokutionen Effekte erzeugen, die in Differenzprozessen fundiert sind ⁶⁴ – in beiden Fällen aber verändert das ›Per‹ der Performativität den Modus sowohl der Äußerung als auch der Handlung. ⁶⁵ Entsprechend wäre die Medialität sprachlichen Handelns an die Struktur performativer Modalitäten zu knüpfen: Die mediale Praxis der Sprache erfüllt sich weder in der Ordnung der Signifikation noch im Geschehen einer Figuralität, soweit diese *konstitutiv* an Differenz festgemacht sind – das hieße, weiterhin den ›Unter-Schied‹ *zwischen* Signifikant und Signifikat, sein unauslotbares ›Dazwischen‹ und mithin den Trennungsstrich, der – buchstäblich – ›dazwischen kommt‹, als den eigentlichen Ort des Medialen auszuweisen und so letztlich Zeichen und Medium miteinander verwechseln –, vielmehr *zeigt sich* das Mediale anhand der je verschiedenen performativen Praktiken und der durch sie induzierten Modi. Um im Bild zu bleiben: Handelt es sich im ersten Fall um eine vertikale Differenz, die dem ›Meta‹ entspricht und das Senklot zwischen Sprache und Welt oder Medium und Wirklichkeit ausrichtet, ist im zweiten Falle von einer ununterbrochenen Kette horizontaler Verschiebungen auszugehen, deren konstitutive Effekte in jedem Einzelfall allererst zu überprüfen wären. Entsprechend interessieren auch weniger die Regeln und Konventionen, die die sprachlichen Äußerungen ins Reale platzieren, als vielmehr das, was diese auf der kommunikativen Szene bewirken. Nicht die Frage des Symbolischen ist für das Mediale relevant, sondern die an Akteure und Kontexte sowie an Diskurse und Materialitäten gebundenen Praktiken, um im eigentlichen Sinne situativ ›durchzuschlagen‹.

⁶² John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 1979, S. 114 ff.

⁶³ Vgl. dazu Willard Van Orman Quine: Theorien und Dinge, Frankfurt/M. 1991, S. 116; Donald Davidson: Wahrheit und Interpretation, Frankfurt/M. ²1994, S. 161.

⁶⁴ Vgl. insb. meine Auseinandersetzung mit Austin und Searle in: Posthermeneutik (wie Anm. 21), S. 220–245, insb. S. 240 ff.

⁶⁵ Zur modalen Interpretation des Performativen vgl. Donald Davidson: Wahrheit und Interpretation, Frankfurt/M. ²1994, S. 163–180.

8. Nietzsche Schreibmaschine, revisited

So führt der Schritt vom ›Meta‹ zu ›Dia‹ zuletzt zu einem *performativen Begriff des Medialen*. Er impliziert einen ›Über-Tritt‹ vom Transzendentalen und dem Problem der Konstitution zur Produktion als Frage poetischer Praktiken und ihrer Ereignisse. Sie wären gleichermaßen von Teleologie wie von Intentionalität zu trennen. Wenn daher von ›Ereignissen‹ die Rede ist, so ebenso um der Verführung des Subjekts wie technischer Zweck-Mittel-Setzungen zu widerstehen. Um dies an einem Beispiel zu erläutern: Eine Person kann eine andere dadurch verletzen, dass sie ihr Hilfe anbietet, da die Hilfestellung bereits den Akt einer Superiorität einschließt. Dann *mediatisiert* die Hilfeleistung Überlegenheit durch Rekurs auf eine unschuldige Höflichkeit. Das ›Medium der Mediatisierung‹ wäre hier nicht auffindbar; sie liegt nicht in der Sache der angebotenen Unterstützung, sondern in der Art ihrer ›Ver-Wendung‹. Solche Wendung ›passiert‹ gleichsam als ›perlokutionäre‹ Verschiebung, die die gemeinte Zuvorkommenheit *als* Geste der Gewalt hervorbringt, ohne sogleich schon die Konstitution des Aktes *als* Akt oder seines Symbolischen zu besorgen. Die vorgeschlagene Lesart verleugnet also nicht schlechthin die Möglichkeit medialer Generativität, wohl aber ihre Verbindung mit ›Apriorität‹ – die Auffassung, dass ›es‹ Wahrnehmung oder Signifikanz nur ›gibt‹, weil es Medien gibt, oder dass z.B. Nietzsches Schreibmaschine die Gedanken und der technisch-mediale Komplex der Übertragung von sich her die Möglichkeit der Kommunikation determiniert. *Vielmehr wandelt sich die Konstitutionsfrage zum Modusproblem*: Praktiken zeitigen Effekte, die etwas *als* etwas erscheinen lassen, wobei es weniger um den Schein der Erscheinung, als um das *Ereignis des Als* geht, das sich, je nach der *Szene des Performativen* in ein *mediales Als* allererst umschreibt. Das Mediale fungiert also nicht als eine primordiale Hypothese, sondern existiert allein in Abhängigkeit jener Praktiken und Materialitäten, deren ›Ver-Wendung‹ es zugleich auf immer neue Weise ›wendet‹. *Was* das Mediale *ist*, kann nicht gesagt werden – es entzieht sich seiner Feststellbarkeit;⁶⁶ gleichwohl *zeigt es sich* durch seine ›Bewegungen‹ und deren ›Wendungen‹ hindurch. Sie dulden so wenig eine Synopsis wie eine allgemeine Theorie, bestenfalls nur regionale Kasuistiken von Fall zu Fall. Medien situieren sich, jenseits operativer Strukturen, in einem indeterminativen Feld von Potentialitäten: *Sie sind nicht – sondern sie werden erst*.

Gleichzeitig bemisst sich daran das ›Maß‹ ihrer Reflexivität. Anders als der diskursive Begriff der Reflexion und dessen Verankerung in transzendentalen Begründungen, bekommen wir es also mit einem *performativen Begriff der Reflexion*

⁶⁶ Zum Entzug des Medialen vgl. meine Ausführungen in Posthermeneutik (wie Anm. 21), S. 148–169.

zu tun. Er hat den Vorteil, nicht in die Falle einer prinzipiellen Teilung zwischen medialen Prozessen einerseits und ihrer Reflexion in anderen Medien andererseits zu geraten – dem scheinbar einleuchtenden Diktum der Systemtheorie, dass Medien immer nur in anderen Medien thematisch werden können. Stattdessen verweisen performative Reflexivitäten auf Störungen oder Subversionen sowie die Erfindung von Gegenprogrammen, die konträre ›Ver-Wendungen‹ und Widersprüche ausnutzen, um andere, überraschende oder noch unausgelotete Aspekte freizulegen.⁶⁷ Nichts anderes bedeutet die ›Negativität des Medialen‹. Sie zeigt sich allein auf der Grundlage gegenläufiger Interventionen, die in die medialen Praktiken eingreifen, sie ›umbrechen‹ oder perforieren und damit erkennbar machen, was sich gewöhnlicher Erkennbarkeit versperrt. Heidegger hatte dafür in Ansehung der Sprache den treffenden Ausdruck des »Aufrisses« gefunden: Statt ihrer Totalisierung gleichsam durch eine ›Blaupause‹, die eine strukturelle Ordnung böte, gelangt ihre ›Ver-Wendung‹ zu lauter disparaten Ansichten, die ebenso sehr eine Serie von Momentaufnahmen offenbaren wie diese *durch* sie ›geschnitten‹ und ›aufgerissen‹ werden.⁶⁸ Die Paradoxie der Reflexion – im Sinne einfacher ›Draufsicht‹ – wäre also nicht zu lösen, allenfalls zu umgehen und durch lauter Fassetten und Fragmente ›aufzuheben‹.

Was folgt daraus für unseren Ausgangspunkt, die Einsichten Nietzsches und Heinrich von Köselitz', dass das Schreibzeug oder die Qualität von Feder und Papier an unseren Gedanken mitarbeitet? Nicht das diskrete Tableau des Typewriters, die Tastatur als mechanisches Alphabet, die bereits die Digitalisierung vorwegnimmt, verändert das Denken, sondern die verschiedenen Modalitäten ihrer Nutzung und Gegennutzung, zu denen das Technische ebenso einlädt wie zu ihr der ›Entwurf‹ einer nichttechnischen Kreativität gehört. Beide arbeiten – auf der Grundlage performativer Praktiken – Hand in Hand. Dann ›be-dingt‹ das ›Drücken‹ der Schreibmaschinentasten, die Anstrengung des Ungeübten, nicht nur eine Verdichtung und Konzentration des Denkens, wie sie an die frühe Vorsokratik erinnert, sondern es setzt auch, für den Fingerfertigen, ganz andere Potenziale frei – z. B. eine Erzeugung endloser textueller Verkettungen, ihre ironische ›Ent-Wendung‹ durch Zufallsprozesse, ihre Bildwerdung wie bei frühen Bild-Übertragungen mittels Fernschreibern usw. Kurz: Die ›Mitarbeit‹ der Schreibmaschine am Denken kommentiert weniger die Apriorität des Medialen, als vielmehr die unerschöpfliche Möglichkeit ihrer ›Ver-Wendung‹, welche zugleich an der Enthül-

⁶⁷ Flusser hat in seinem Aufsatz zum *Bilderstatus* ganz ähnlich argumentiert: Es bedürfe der Gegenwendung, um die Apparate zu überlisten und mittels der »Gelenkigkeit« der Kunst oder Ars den Status der Bilder in den alten und neuen Medien zum Vorschein zu bringen: Vilém Flusser: *Medienkultur*, Frankfurt/M. 1997, S. 77.

⁶⁸ Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen ³1975, S. 241 u. ö. Vgl. dazu auch meine Ausführungen in: *Posthermeneutik* (wie Anm. 21), S. 164 ff.

lung wie Verhüllung des Mediums mitarbeitet. Was aber bedeutet das schließlich für das ›Mit‹ der Mitarbeit? Es bedeutet kein ›Zwischen‹, kein ›Meta‹ sowenig wie eine Transzendenz oder ein Transzendental, sondern eine Weise der Praxis, die in unsere Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse mit geht. Wir denken nicht in der Einsamkeit unseres Geistes, genauso wenig wie wir umgekehrt ›durch‹ das Mediale ›gedacht‹ würden, sondern wir erfahren Welt vermittels jener Praktiken, mit denen wir sie bearbeiten, deren Fremdheit und Materialität umgekehrt auf sie wieder zurückschlagen, um in sie ein gleichermaßen unbeherrschbares wie ›unfügliches‹ Element einzutragen.

Abstracts

Richard Dyer: Singing Prettily: Lena Horne in Hollywood

Lena Horne war die erste Afro-Amerikanerin, die bei einem großen Hollywood-Studio unter Vertrag genommen wurde – wenn dieses dann auch nichts mit ihr anzufangen wußte. Die ›Farbe‹ – in ihrer Stimme wie auch in ihrer äußeren Erscheinung – bedeutete, dass sie nicht in die Rassenhierarchie der Zeit passte; sie wurde daher weitgehend an den Rand gedrängt. Dennoch gelang es ihr, gemeinsam mit anderen Afro-Amerikanern in Hollywood, einen gewissen Eindruck von afro-amerikanischer Modernität im Hollywood-Kino zu hinterlassen. Dieser Aufsatz ist folglich eine Fallstudie von kultureller Produktion als Kampf.

Lena Horne was the first African-American woman to be signed to a contract to a major Hollywood studio, who did however not know what to do with her. Her ›colour‹ – in her voice as well as her looks – meant that she did not fit into the racial hierarchies of the day and she was largely confined oppressively to the margins. However, she was also able to some degree, and in collaboration with other African-American figures in Hollywood, to use this to give a glimpse of African-American modernism in Hollywood cinema. This is thus a case study of cultural production as struggle.

Mario Perniola / Sarah Fiona McLaren: Die politische Bedeutung der pornografischen Kehre

Der Text sucht nach einer politischen Erklärung für die Kehrtwende, die der Westen ab

den sechziger und mehr noch seit den siebziger Jahren in seiner Haltung gegenüber der Pornografie vollzogen hat. Erstaunlicher noch als die Freigabe der Pornografie selbst erscheint die massenhafte pornografische Selbstdarstellung auch von minderjährigen Jugendlichen seit der Jahrtausendwende. Neben den Gründen für diese im Kulturvergleich außergewöhnliche Permissivität geht es um die Rolle von technischen audiovisuellen und sozialen Medien in dieser Entwicklung.

The text is looking for a political explanation of the turn in Western attitude to pornography which has taken place since the sixties and even more so since the seventies. More surprising than the liberalization of pornography itself appears the massive pornographic self-exposure even by minors since the turn of the millennium. In addition to the reasons for this extraordinary permissiveness, the paper questions the role of technical and audiovisual media in this social development.

Bettine Menke: Alphabetisierung, Kombinatorik und Kontingenz. Jean Pauls Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel

Jean Pauls *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel* setzt sich in ein spezifisches Verhältnis zur Alphabetisierung, indem er das Alphabet mit dem genannten Fibeltext als Matrix des eigenen Produzierens kenntlich macht. Nicht nur verweist der Text derart sich selbst und alle seine Sinneffekte auf die Arbitrarität seiner Elemente und deren Kombinatorik zurück, sondern er fingiert sich am Rande des Buches als der Kontingenz seiner vorbuchstäblichen Physis preisgegeben, die

durch Sinn, Autorität, Autorschaft und Werk-herrschaft verdrängt wird.

Jean Paul's novel *The Life of Fibel, Author of the Bienrodische Fibel* places itself in a specific relation to literacy by identifying the alphabet and the spelling-book as a matrix of its own production. Thus, the text refers itself and its sense-effects back to the arbitrariness of its elements and their combinatorics. Moreover, at the margins of the book, it feigns to be abandoned to the contingency of its pre-literal *physis* which is suppressed by sense, authority, authorship and control of the work.

Sybille Krämer: Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar?

In welchem Verhältnis stehen Übertragung und Kreativität bei Medien? Die Hypothese des Aufsatzes ist, dass Übertragung als Transfiguration zu begreifen ist. Dies wird anhand des Mediums der Linie erörtert, die sowohl Abbild und Spur einer Geste wie auch Entwurf und freie Gestaltung ist. Der Linie eignet ein Doppelleben: sie ist empirisches Vorkommnis und »Gedankending«; sie verwandelt eine Fläche in einen Experimentier- und Denkraum, in dem abstrakte Gegenstände anschaulich gemacht werden, sodass mit ihnen operiert werden kann. Die Transfiguration von Anschaulichem in Denkbare und umgekehrt ist die epistemische Grundfunktion der Linie.

What is the relationship between transport and creativity in media? This paper suggests that transport is to be understood as transfiguration. This hypothesis is discussed on the basis of the line as medium, which is at the same time the image and trace of a gesture as well as a sketch and free creation. The line leads a double-life: it is empirical occurrence and ideal thing; it transforms a plane into an experimental space, in which abstract objects are

rendered visible and thus operable. The main epistemic function of the line is to transfigure the intuitive into the rational and vice versa.

Frank Hartmann: »Unter die Haut der Welt«. Philosophical Toys, Metatechnik und transanthropologischer Raum

Der Aufsatz argumentiert mit dem Computer-Philosophen Max Bense, dass sich die anthropologischen Bedingungen durch die Einführung einer Technologie, die den menschlichen Sinnen nur indirekt zugänglich ist, grundlegend ändern. Seiner Argumentationslinie von Organ-Projektion zu Kybernetik folgend, können Medien als Technologien verstanden werden, die einen transanthropologischen Bereich etablieren. Informationen als gegebenes Drittes zwischen Subjekt und Objekt und emergierende algorithmische Artefakte stellen eine vielfältige Herausforderung für Medienphilosophie dar.

This paper argues with the philosopher Max Bense that the anthropological condition changes fundamentally with the introduction of a technology that is accessible only indirectly for the human senses. Following his line of argument from organ-projection to cybernation, media are interpreted as technologies of explicitness, which establish a trans-anthropological realm. Information as a given third between subjects and objects, and emerging algorithmic artefacts present manifold challenges to media philosophy.

Pierre Lévy: Der schöpferische Austausch im digitalen Medium

Die sozialen Medien des auf Zusammenarbeit basierenden Web lassen sich als Werkzeuge des persönlichen und sozialen Wissensmanagements verstehen. In diesem Rahmen bildet der schöpferische Austausch eine aktive Schnittstelle, welche die empirischen und lokalen Wissensbestände in explizites und global teilbares Wissen umwandelt.

In einem weiteren Schritt erlaubt er es, das explizit gemachte Gedächtnis in persönliches, praktisch umsetzbares Wissen zu übertragen. Dieser Artikel entwirft die Perspektive eines neuen symbolischen Mediums, das es eigens zu entwerfen gilt, um die Leistungsfähigkeit des schöpferischen Online-Austauschs zu erhöhen.

The social media of the Web can be understood as tools for the personal and social management of knowledge. In this framework, the creative exchange provides an active interface which transforms the empirical and local stocks of knowledge into explicit and globally shared knowledge. In a further step, it allows to transport the memory, once being made explicit, into personal and practically applicable knowledge. This paper presents the vision of a new symbolic medium which would increase the efficiency of creative online-exchange.

Erich Hörl: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy

Der Beitrag begreift Jean-Luc Nancys sinn-geschichtlichen Entwurf und insbesondere sein Denken der Exteriorisierung als Ausdruck und Durcharbeitung der technologischen Bedingung, wie sie die kybernetische Maschinen- und Objektkultur charakterisiert. Die Begeisterung für das Offene und Außen, die einen breiten Strang der philosophischen Politik seit 1950 auszeichnet und bei Nancy kulminiert, wird auf den Boden der supplementären, prothetischen, transkategorialen Logik der technischen Welt gestellt.

The paper presents Jean-Luc Nancy's outline of a history of sense and especially his thinking of exteriorization as an expression and working-through of the technological condition which characterizes the cybernetic culture of machines and objects. Furthermore, the paper suggests to ground the enthusiasm

for the open and external (which is dominant in philosophical politics since 1950 and culminates in Nancy's work) in the supplementary, prothetic and transcategorical logic of the technical world.

Lorenz Engell: Unter Aufsicht. Medium und Philosophie in Woody Allens Filmkomödie

ANNIE HALL

Philosophie und Komödie sind Parallelunternehmungen der Selbstdistanzierung. Während aber die Philosophie die Distanznahme konsequent durchführt, wird sie von der Komödie zugleich paradoxiert und unterlaufen. Das verschafft der Komödie einen Reflexionsvorsprung besonders da, wo sie den aller Reflexion zugrunde liegenden materiellen Körper, ihr Medium nämlich, reflektiert. Dieser Vorgang wird hier anhand von Woody Allens Film ANNIE HALL beobachtet. Die Medien-Philosophie dieses Films wird so gegen eine Philosophen-Philosophie desselben Films kontrastierbar.

Philosophy and comedy are parallel enterprises of self-detachment. But while philosophy consistently carries out the detachment, comedy underlines its contradictions and undermines it. Thus, comedy gains an advantage especially where it reflects upon the material body which underlies every reflection, namely, its medium. My paper observes this process by studying Woody Allen's *Annie Hall*. Thus, the media-philosophy of the film can be contrasted against a philosopher's philosophy of the very same film.

Christiane Voss. Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen

Der Aufsatz versteht sich als ein Plädoyer für eine irreduzibel relationalistische Herangehensweise an anthropomediale Relationen, in denen Mensch und Medium immer schon dynamisch verknüpft sind. Ausgehend von

den Merkmalen der Mensch-Kino-Beziehung rückt der Modus der Affizierung in den Vordergrund, der sowohl Existenzform wie Zugänglichkeit anthropomedialer Relationen regelt. Dass sich dies auch generell für Medien behaupten lässt, ist die Leitintuition dieses Aufsatzes. In Abgrenzung zur Affektvergessenheit der Medienwissenschaft und Philosophie, so lautet die zweite Leitintuition, wäre zudem mit der Erforschung der Verfahren und Logiken der affektiven Meta-Medialität ein eigenes Forschungsfeld der Medienphilosophie gewonnen.

The paper sees itself as a plea for an irreducibly relationalistic approach to anthropomedial relations in which man and media are always already dynamically linked. Based on the characteristics of the man-cinema-relation, the mode of affection comes to the fore that regulates both the form of existence and the accessibility of anthropomedial relations. In contrast to the common negligence of affects in media studies and philosophy, the investigation of practices and logics of affective meta-mediality could open a new field of study for media philosophy.

Dieter Mersch: Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen

Der Medienbegriff wird medienphilosophisch seit Benjamin aus der »Übersetzung« oder »Übertragung« gefasst. Christoph Tholen hat demgegenüber die Metapher im literalen Sinne von meta-pherein ins Zentrum gerückt. Der Artikel argumentiert, dass darin das »Meta«, das »inmitten« oder »über ... hinaus«, dem im Lateinischen das »Trans« entspricht, ungedacht bleibt. Dagegen wird das griechische »Dia« gestellt, das die Entwicklung eines performativen Begriffs der Medialen erlaubt, der sich an materiellen Praktiken des Übergangs orientiert.

In media philosophy since Benjamin, the concept of medium is conceived in terms of »translation« or »transport«. In a similar vein, Christoph Tholen has brought the literal sense of »metaphor« as »meta-pherein« into focus. In my paper I argue that Tholen's approach misses the »meta« (»in the middle« or »beyond«) of »metaphor«, corresponding to the Latin »trans«. This is contrasted with the greek »dia« that allows the development of a performative notion of medium, which orients itself at material practices of transition.

Autorenangaben

Georges Bataille (1897–1962) war französischer Schriftsteller und Philosoph, Mitbegründer des Collège de sociologie und der Zeitschriften *Documents*, *Acéphale* und *Critique*. Bataille arbeitete unter anderem als Bibliothekar an der Bibliothèque Nationale in Paris. Arbeitsschwerpunkte: Heterologie, Allgemeine Ökonomie, Souveränität und Überschreitung, nichtreduktive Erfahrung. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Ceuvres complètes* (Paris 1970–1988); dt. unter anderem: *Die Aufhebung der Ökonomie* (München 1975); *Die psychologische Struktur des Faschismus* (München 1978); *Die innere Erfahrung* (München 1999).

Richard Dyer ist Professor für Film Studies am King's College in London. Arbeitsschwerpunkte: Repräsentation, Unterhaltung und deren Verhältnis zueinander. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Stars* (London 1998); *White: Essays on Race and Culture* (London 1997); *Pastiche* (London 2007).

Knut Ebeling ist Professor für Medientheorie an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Lecturer an der Stanford University Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetische Theorie; Kunsttheorie; Medien-, Bild- und Kulturtheorie; Theorie und Ästhetik der materiellen Kultur. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Georges Didi-Huberman: *Das Archiv brennt* (Berlin 2007); zus. mit Kai Schiemenz: *Stadien. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Raumforschung* (Berlin 2009); *Archäologische Avantgarden 1. Theorien der materiellen Kultur* (Berlin/Zürich 2010).

Lorenz Engell, Film- und Fernsehwissenschaftler, ist Professor für Medien-Philosophie an der Bauhaus-Universität Weimar und dort, zusammen mit Bernhard Siegert, Direktor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM). Arbeitsschwerpunkte: Film und Fernsehen als philosophische Apparaturen und Agenturen; als mediale Historiographien; als Zeichensysteme. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Playtime*. Münchener Film-Vorlesungen (Konstanz 2010); *Bilder der Endlichkeit* (Weimar 2005); *Bilder des Wandels* (Weimar 2003).

Frank Hartmann ist Professor für Geschichte und Theorie der Visuellen Kommunikation an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie und Mediologie, visuelle Kulturen, Medienarchäologie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Medienphilosophie* (Wien 2000); *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften* (Wien 2003); *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien* (Wien 2006).

Erich Hörl ist Juniorprofessor für Medientechnik und Medienphilosophie an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Faszinationsgeschichte technologischer Objekte, Kultur- und Mediengeschichte der Kybernetik, Medien- und Technikphilosophie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation* (Zürich/Berlin 2005); zus. m. Michael Hagner (Hg.): *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik* (Frankfurt/M. 2008).

Sybille Krämer ist Professorin für Philosophie an der Freien Universität Berlin und Projektleiterin im Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen«; Gründungsmitglied des Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik (HZK) der Humboldt-Universität zu Berlin und Permanent Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Symbolische Maschinen, Computer und die Kulturtechnik der Formalisierung, Theorie der Medien und des Performativen, Philosophie des Bildes, der Diagramatik und der Schrift. Ausgewählte Veröffentlichungen: (Hg.): Performativität und Medialität (München 2003); Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität (Frankfurt/M. 2008); (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien (Frankfurt/M. 2009).

Pierre Lévy ist Professor an der Universität Ottawa, wo er die Chaire de Recherche du Canada en Intelligence Collective, den Forschungslehrstuhl für kollektive Intelligenz innehat. Er ist auch Mitglied der Royal Society of Canada. Arbeitsschwerpunkte: Prozesse kollektiver Intelligenz im digitalen Medium. Ausgewählte Veröffentlichungen: Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace (Mannheim 1997); Cyberculture (Paris 1997); La sphère sémantique (Paris 2011).

Bettine Menke ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt und stellvertretende Sprecherin des Graduiertenkollegs Mediale Historiographien an den Universitäten Weimar, Erfurt und Jena. Arbeitsschwerpunkte: Semiologien des Körpers, kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Literaturwissenschaft, das Gedächtnis der Texte, Rhetorik, Polarfahrten. Ausgewählte Veröffentlichungen: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen (Bielefeld 2010); Propopoiia.

Stimme und Text (München 2000); Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin (München 1991).

Dieter Mersch ist Professor für Medientheorie und Medienwissenschaften an der Universität Potsdam. Arbeitsschwerpunkte: Philosophie, Ästhetik, Bildtheorie. Ausgewählte Veröffentlichungen: Medientheorien zur Einführung (Hamburg 2006); zus. mit Martina Heßler (Hg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik ikonischer Vernunft (Bielefeld 2009); Posthermeneutik (Berlin 2010).

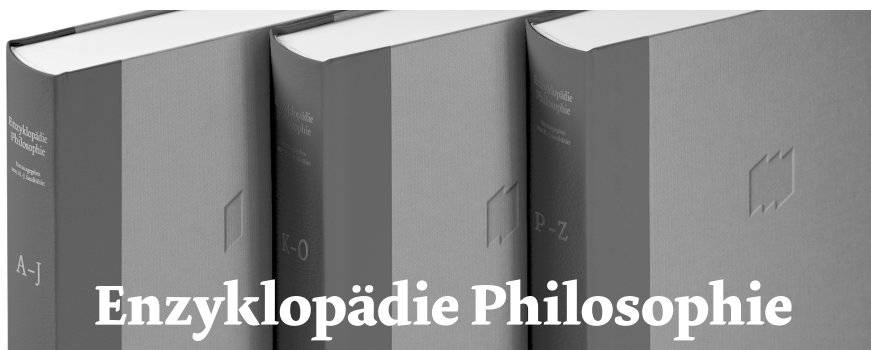
Sarah Maclaren ist Dozentin am John Felice Rome Center der Loyola University of Chicago. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte des Konzepts der *magificentia*, ästhetische Konzepte in der japanischen Architektur, Kunsthandwerk und Studio Crafts in Italien und Japan. Ausgewählte Veröffentlichungen: Magnificenza e mondo classico. *Ágalma*. Monographische Nummer der Rivista di studi culturali e di estetica 5 (2003); La magnificenza e il suo doppio. Il pensiero estetico di Giovanni Battista Piranesi (Milano 2005); Arata Isozaki e la fine dell'utopia, in: *Ágalma*. Rivista di studi culturali e di estetica 19 (2009), S. 61–75.

Mario Perniola ist Professor für Ästhetik am Philosophischen Institut der Università degli Studi di Roma »Tor Vergata«. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Philosophie der Massenmedien und das Posthumane. Ausgewählte Veröffentlichungen: Der Sex-Appeal des Anorganischen (Wien 1999); Wider die Kommunikation (Berlin 2005); Die Situationisten: Prophetie der »Gesellschaft des Spektakels« (Wien 2010).

Christiane Voss ist Professorin für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie, Ästhetik und Erkenntnistheorie, Ontologie der Gefühle, Philosophie des Films,

Audiovisuelle Narratologie, Philosophie des Humors. Ausgewählte Veröffentlichungen: Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien (Berlin/New York 2004); zus. mit Gertrud Koch (Hg.): »Es ist,

als ob«: Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft (München 2009); zus. mit Martin Vöhler u. Gertrud Koch (Hg.): Die Mimesis und ihre Künste (München 2010).



Herausgegeben von Hans Jörg Sandkühler. Unter Mitarbeit von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann, und Pirmin Stekeler Weithofer.
Drei Bände im Schuber. Format 18,5 x 27,5 cm. 3.172 Seiten inkl. CD-ROM.
978-3-7873-1999-2. Halbleder, Fadenheftung. € 278,-
(Subskriptionsfrist bis 31.12.2010, danach € 348,-)

UNTER DER SCHIRMHERRSCHAFT DES SEKTORS GEISTES- UND SOZIALWISSENSCHAFTEN DER ORGANISATION DER VEREINTEN NATIONEN FÜR BILDUNG, WISSENSCHAFT, KULTUR UND KOMMUNIKATION (UNESCO)

Konzept _ Nachdem vor zehn Jahren die erste »Enzyklopädie Philosophie« in zwei Bänden vorgelegt und positiv aufgenommen worden war, galt es, für die Neuausgabe eine Vielzahl neuer theoretischer Perspektiven und weitere Gegenstandsbereiche zu identifizieren und zu berücksichtigen, die seither in Theorie und Praxis zum Problem geworden sind. Dies machte neben der Überarbeitung und Ergänzung vorhandener Einträge die Aufnahme einer Fülle zusätzlicher Lemmata erforderlich, so dass die Liste der Stichwörter und Begriffe heute um die Hälfte umfangreicher ist als vor zehn Jahren und von den insgesamt rd. 350 Autorinnen und Autoren mehr als 100 neu hinzugekommen sind.

Inhalt _ Die Erweiterung der Themenfelder führte insbesondere zu neuen Beiträgen zur analytischen Philosophie, zur angewandten Philosophie und angewandten Ethik, zur Rechtsphilosophie und Staatstheorie sowie zu diversen Schulen und Strömungen. Neue Beiträge widmen sich außerdem aktuellen sozialen, politischen, ökonomischen

und kulturellen Problemen. Als Stichwörter seien z. B. genannt:

Aggression, Gehirn und Geist, Gerechter Krieg, Globalisierung, Kulturrelativismus, Migration, Minderheitenrechte, Multikulturalismus, Nachhaltigkeit, Ökonomie / Wirtschaft, Rechte zukünftiger Generationen, Sterbehilfe, Transkulturalität, Weltstaat. Besondere Berücksichtigung fanden außerdem Themen, die den kulturellen Horizont Europas überschreiten, u. a. Philosophie und Buddhismus, Daoismus, Hinduismus, Islam, Konfuzianismus.

Gestalt _ Die Aufteilung auf drei Bände und das Lexikonformat ermöglichen eine bequeme Lektüre und angenehmes Arbeiten. Die Ausstattung ist hochwertig, der Halbleder-Einband mit geprägter Decke auf Haltbarkeit angelegt. Eine lesefreundliche Typographie, erstklassiger Druck auf alterungsbeständigem, nach FSC zertifiziertem Papier aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff sowie Fadenheftung sind selbstverständlich.

enzyklopaedie-philosophie.de

Felix Meiner Verlag