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 rest of the squares are light gray.

Meiner

Zeitschrift für
Medien- und Kulturforschung

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 1 | 2011

Schwerpunkt Offene Objekte

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-2155-1

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2011. 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 1|2011

Editorial

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

Aufsätze

<i>Friedrich Balke</i> Schriftkörper und Leseübung: Nietzsche als Stichwortgeber der Medien- und Kulturwissenschaft	11
<i>Claus Pias</i> On the Epistemology of Computer Simulation	29
<i>Eric Alliez</i> Der Guattari-Deleuze-Effekt	55

Archiv

<i>Gilbert Simondon</i> Einleitung zu <i>Die Existenzweise technischer Objekte</i>	75
<i>Michael Cuntz</i> Kommentar	83

Schwerpunkt Offene Objekte

<i>Antoine Hennion</i> Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit	93
<i>Peter Geimer</i> Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr. Auf der Suche nach den Dingen der <i>Recherche</i>	111
<i>Anke te Heesen</i> Objet sentimental	127

<i>Stefan Höhne</i>	
Tokens, Suckers und der »Great New York Token War«	143
<i>Ute Holl</i>	
Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur. Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons AU HASARD BALTHAZAR	159
<i>Katrin Pahl</i>	
Doublings and Couplings. The Feeling Thing in Valéry and Kleist . .	177
<i>Uwe C. Steiner</i>	
Actio, Narratio und das Gesicht der Dinge	185
Abstracts	203
Autorenangaben	209

Editorial

DIE ›ZEITSCHRIFT FÜR MEDIEN- UND KULTURFORSCHUNG‹ arbeitet an einer Standortbestimmung der Medien- und Kulturwissenschaft; in thematischer, methodischer und struktureller Hinsicht sowie nicht zuletzt in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. In ihren letzten beiden Ausgaben hat sie verstärkt und konzentriert programmatische Aspekte der Medienphilosophie und der Kulturtechnikforschung ausgearbeitet und vorgestellt. Damit hat sie ihre Aufmerksamkeit auf spezifische – und möglicherweise innovative – Felder und Ansätze innerhalb des weiteren Geschehens der Medien- und Kulturwissenschaft gelenkt und eine Paradigmendiskussion aufgenommen.

Aber die Konzentration auf überwiegend binnenwissenschaftlich und binnen-disziplinär wirksame Debatten und Argumente kann immer nur eine vorübergehende und letztlich geteilte sein. Denn wichtig ist stets auch die Kommunikation jenseits der gesetzten Paradigmen – zu denen, bei aller Binnendifferenzierung, die Medienwissenschaft und die Kulturwissenschaft mittlerweile zweifellos zählen. Ihr interessantestes und interessiertestes Publikum besteht nicht nur aus ihresgleichen. Es gilt heute sogar verstärkt, nach Möglichkeit auch jenseits der aktuellen und universitär verfassten wissenschaftlichen Gemeinschaft wirksam zu werden. Anschlüsse der Theoriebildung und der historischen Forschung an andere Diskurse und andere Praktiken sind wichtig und immens fruchtbar. Insofern geht es auch darum, an fremdreferentielle, an – wie immer scheinbar – der Wissenschaft zunächst äußere Problemlagen anzuknüpfen.

Ein solcher Versuch zur verstärkten Außenorientierung widerspricht dabei nicht dem Bedürfnis nach Binnenstrukturierung und Selbstreferenz. Ganz im Gegenteil kann gerade eine weitere Präzisierung und begriffliche Fortschreibung der Denkansätze aus Medienphilosophie und Kulturtechnikforschung durchaus überein gebracht werden mit der Öffnung auf weitere Felder, Fragen und Gegenstände. Beides, nicht nur das Selbstthematizierungsinteresse, sondern auch das Bedürfnis nach Heterogenitätserfahrung, kann aus der Spezifik der Medien- und der Kulturwissenschaft ganz konsequent hergeleitet werden. Genau diese Überlagerung kann nämlich etwa, in guter philosophischer Tradition, an einem vielleicht neuen Blick auf die Beziehungen zwischen den Objekten und den Begriffen ansetzen. Im Objekt begegnet der Begriff einem ihm Äußeren, Anderen, Unfügsamen. Solche Beziehungen werden philosophisch normalerweise wiederum in Begriffen und durch Begriffe, also asymmetrisch, aufgelöst. Was aber wäre, wenn man sie

einmal zur Seite des Objektes hin auflösen und asymmetrisieren würde? Dann würden Objekte – statt als bloße Referenten – als Thematisierungen eben dieser Beziehung, der Referenz, lesbar gemacht werden. Zumindest in abgeschatteter Form würden Möglichkeit und Kontur einer Ontologie aus der Sicht der Objekte selbst erkennbar werden. Dies wäre eine erhebliche Ergänzung bisheriger Ontologien.

Die Überlagerung binnentheoretischer Begriffsarbeit mit realweltlicher Außenwirksamkeit kann dann weitergehend auch an dem Versuch entfaltet werden, die Austauschbeziehungen zwischen Objekten und Prozessen zu untersuchen. Kulturtechnikforschung etwa betreibt zentral die Erfassung und Formulierung solcher Wechselbeziehungen. Sie untersucht die wechselseitigen Hervorbringungen zwischen den Artefakten einerseits und den Operationen ihrer Erzeugung andererseits, oder den Dingen einerseits und den Praktiken ihrer weiteren Behandlung und Veränderung andererseits. Nicht nur zwischen Mensch und Ding, sondern auch zwischen Handlung und Objekt, zwischen Handeln und Reflexion müssten dann flexible, eben operationale Beziehungen angenommen werden.

Diesen Leitfragen ging im April 2010 die Jahrestagung des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) unter der Thematik der »offenen Objekte« nach. Eine Auswahl zentraler Beiträge bildet den Schwerpunkt dieses Heftes. Dass es gerade eine – vielleicht neuartige, eben »offene« – Ontologie der Dinge und in Sonderheit der Artefakte ist, an der sich sowohl das Selbstverständnis und die Selbstpräzisierung der Medien- und Kulturforschung als auch und zugleich mit ihm ihr vitales Außenweltinteresse kristallisiert, ist dabei alles andere als willkürlich oder zufällig. Die Medien- und Kulturwissenschaften ergänzen bekanntlich die tradierten Geisteswissenschaften unter anderem gerade dadurch, dass sie ein massives Interesse an den Dingen hegen; nicht an ihrer Wahrnehmung und Bedeutung allein, sondern an ihnen selbst. Beginnend mit technischen Objekten, untersuchen die Medien- und Kulturwissenschaften heute historisch und systematisch die verschiedensten Artefakte in all ihrer Materialität und Gegenständlichkeit, ihrer Widersetzlichkeit und ihrem Eigensinn. Sie versuchen dabei gerade das zu fokussieren, was einerseits – es geht um Artefakte – ohne Theorie-, ohne Sinn- und Konzeptorientierung überhaupt nicht möglich wäre, andererseits sich jedoch jeder begrifflichen Fixierung und jeder Reduktion auf ausschließlich theoretische oder interpretierende Praxis entzieht oder gar widersetzt.

Diese heute weitgehend geteilte Grundpositionierung der Medien- und der Kulturwissenschaft ist keineswegs immer selbstverständlich gewesen. Der Strukturalismus, die Systemtheorie, der radikale Konstruktivismus und die kybernetischen Theorien zweiter Ordnung haben sich eher um die Umgehung, Überwindung und Auflösung des Materiellen bemüht. Im System der Dinge interessierte

schon früh die Relation, der systematische Ort, nicht aber das Ding und nicht einmal mehr seine Funktion. Die Dinge werden auch historisch zu Diskurseffekten, zu Wissensfolgen aufgefächert und so in Sinn aufgelöst. In den frühen Begegnungen etwa soziologischer oder auch philosophischer Arbeit mit digitalen Apparaturen, digitalen Prozessen und digitalen Objekten wurden die Dinge in ihrer Materialität kurzerhand zugunsten des Immateriellen für überwunden erklärt. Hingegen bereitete sich in den sogenannten poststrukturalistischen Absetzbewegungen von Strukturalismus und Hermeneutik eine erste Freisetzung des Objekts jenseits der Vereinnahmungen durch den Begriff vor: In Michel Foucaults Begriff des Dispositivs etwa, der versprach, nichtdiskursive, an Objekte gekoppelte Praktiken gleichberechtigt an die Seite der Diskurse zu setzen; in Jacques Lacans Konzept des Signifikanten, der selbst ohne Sinn allem Sinn als operative Einheit voraussetzt; im Konzept der Schrift innerhalb des Denkens der Dekonstruktion, die ihre Effekte gerade aus einem permanenten Aufschub des Sinns erzeugt; in Jean-François Lyotards Begriff des Figuralen ebenso wie in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Bemühen um die Intensitäten des Wunsches, die Ausdruckssubstanzen oder – in allererster Linie – das Gefüge (*agencement*).

Erst unter dem Oberbegriff der »Materialität der Kommunikation« jedoch haben die Medien- und Kulturwissenschaften diese Verschiebungen, Verlagerungen und Dekonstruktionen der begrifflichen Analyse und der Interpretation zugepitzt. Sie traten aus dem Schatten des Begrifflichen und Diskursiven heraus und wandten sich den sinnlich und praktisch wirksamen Artefakten zu. Dafür wiederum gibt es neben binnentheoretischen und wissenspolitischen Gründen durchaus realweltliche Anlässe, vor allem technische und ökonomische. Das Vordringen »intelligenter«, selbststeuernder Objekte aus Laboren und Waffenarsenalen in sämtliche Alltagszusammenhänge und die Entwicklung eigenartiger Metaobjekte wie Fernbedienungen und Tastenfelder hat dazu angehalten, die Genese und Funktion der Dinge neu zu betrachten. Das explosionsartige Auftauchen technischer Bilder auf allen möglichen Oberflächen und in den verschiedensten Alltagsumgebungen legt nahe, den seltsamen Status dieser Bilder als Objekt zwischen und unter anderen Objekten neu zu bedenken. Und die Durchsetzung des Designs als grundlegender Kulturtechnik führt zu Erscheinungen wie denen des Wissens- oder Gedankendesigns und wirft die Frage danach auf, wo zwischen Begriffsarbeit und Objektpräsenz noch eine Grenze gezogen werden kann.

Aus diesem vitalen Interesse resultiert schließlich die große Bereicherung, die die verschiedenen Theorien der Handlung erzeugenden Netzwerke Bruno Latours, Alfred Gells und anderer für die Medien- und Kulturwissenschaft darstellen und die dort wiederum sowohl medienphilosophisch relevant werden als auch ein Initial für Kulturtechnikforschung herausbilden. In den Akteur-Netzwerk-Theorien findet ein konsequenter Verzicht auf die grundlegende Unterwerfung der

Dinge unter die Begriffe, unter Sinn, Struktur und Diskurs statt. Personen, Dinge und Zeichen ordnen sich stattdessen, so die Idee, zu heterogenen und heterarchischen Ensembles an, in denen sie einander bei- und gleichgestellt zusammenwirken. Durch diesen Perspektivwechsel wird der Anteil der Dinge am Zustandekommen des Wissens und anderer Kulturleistungen sichtbar.

Damit treten allerdings auch neuartige Probleme auf. Neben Fragen des Politischen und des Ethischen zählen dazu die Genese und die formale Einheit solcher Agentennetzwerke. Wie entstehen und bestehen sie? Zwar kann man annehmen, dass sie sich als Ensembles operativ und situativ stets und je neu konstituieren. Dennoch bedürfen sie auch einer Gerinnungs-, Materialisierungs- und Rekursionsform, um Wirkungsmacht zu entfalten, sich zu reproduzieren, zu beobachten und zu wandeln. Das Labor etwa, aber auch das Studio, das Atelier oder die Küche wären solche Materialisierungen. Ihre Einheit wird in der Regel aus ihrer Kontur abgeleitet, aus architektonischer, institutioneller und habitueller Rahmung. Können handelnde Ensembles aber nicht auch anders als durch bloße äußere Abgrenzung gesetzt werden, nämlich in einer internen Kopplung? Und können sie die Reichweite, operative Beschaffenheit und Formierungskraft dieser Kopplung selbst materiell, d.h. durch Dinge anlegen? Um dies zu untersuchen, wird im Schwerpunkt dieses Heftes das Konzept des *offenen Objekts* zur Diskussion gestellt. Im Unterschied etwa zur kompakten *black box* speisen sich offene Objekte aus den komplexen und jeweils variablen Übergängen zwischen Kontur und Kopplung, Ding und Medium, Handeln und Reflexion.

Offene Objekte im Sinne dieser Überlegungen sind aber vor allem anderen be-
gegnungsfähige Dinge. In diesem Sinne sind sie wirklich und wirksam. Sie befinden sich aber auch als physische Objekte im Zustand des noch Unentschiedenen. Zunächst oft rätselhaft und ungreifbar, bilden sie ihren Status erst allmählich heraus, indem sie Entscheidungen hervorrufen und Positionierungen einfordern. Ihren Ausgangspunkt und ihre Grundfigur finden sie in Paul Valéry's *objet ambigu*, wie er es in seinem Dialog *Eupalinos* entwickelt. Denn das *objet ambigu* ist das »zweideutigste Objekt«. Es entsteht in einer Welt, die sich »von ihrer Rückseite« darbietet. Es erscheint an der Grenze zwischen Land und Meer, die ununterscheidbar mit ihm zusammenfällt; es bewegt sich in einer Zone, deren Vielheit der Kräfte zur Unüberwindbarkeit seiner eigenen Vielheit gerinnt. Das *objet ambigu* ist reine Potentialität, es ist ein Gegenstand, der aus der platonischen Ordnung herausfällt, während seine Bedeutung »ins Unabsehbare« reicht, denn, so Hans Blumenberg, »es stellt alle Fragen und läßt sie offen«.

Überträgt man diese Poetologie auf das realweltliche offene Objekt, für das die Medien- und die Kulturforschung sich interessieren, werden seine Eigenschaften deutlicher. Das offene Objekt legt mögliche Handlungen in einem Agentennetzwerk an und spannt dessen Einheit und Reichweite auf offene Weise auf, nicht

immer schon von seinen Grenzen her. »Offene« Objekte sind noch keiner Herkunft oder Funktion zugeschrieben, weder Kunst-, noch Natur-, noch Technikding. Sie lassen sich spontan auch keinem der Pole der Trias aus Person, Ding und Zeichen eindeutig und einseitig zuordnen. Genau dadurch aber lösen sie die Bildung eines heterogenen Ensembles aus: Sie provozieren Entscheidung, Handlung und ihre Stabilisierung in einem Netzwerk. Zugleich geben sie Anlass zur Thematisierung des Netzwerks selbst, das sie mit aufspannen und, eben in dem offenen Objekt, zusammenziehen. Damit nehmen diese Objekte, ohne an Dinghaftigkeit einzubüßen, dennoch zugleich die Eigenschaften von Medien an.

Bei Paul Valéry mag es das bloße Fundstück sein, das gerade in seiner Unverfügbarkeit in einem Zusammenhang mit allen möglichen Handlungsweisen steht. In der technischen und medialen Kultur jedoch werden es zumeist gemachte und komplexe Dinge sein, von Möbeln und den Geräten des Alltags bis zu den Bildern und den Klangobjekten, von den Kunstdingen bis zu den pharmazeutischen Produkten und den Bindungen, die sie freisetzen. Sie alle werden sowohl als Zeichen wie als Dinge wie auch als handelnde, quasi-menschliche Personen wirksam. Sie fordern dann zur Herausbildung beispielsweise ritueller, institutioneller, habitueller oder ästhetischer Handlungsnetzwerke auf. Auch Automaten und ihnen zugehörige Objekte, besonders solche, die Zeichen verarbeiten, können in diesem Sinne als »offen« verstanden werden und damit ganze Ensembles verkörpern. Mit dem offenen Objekt kann und soll also einerseits der Medien- und Kulturforschung ein neuer Begriff vorgeschlagen werden. Andererseits soll ein bestimmter, beunruhigender Objekttyp nicht nur in praktischer Hinsicht, sondern auch als ontologische Herausforderung erkennbar und behandelbar gemacht werden.

Weimar, März 2011

Die Herausgeber

Schriftkörper und Leseübung

Nietzsche als Stichwortgeber der Medien- und Kulturwissenschaft

Friedrich Balke

1. Die vielfachen Schriften

»Er ist, wie sich immer deutlicher zeigt«, schrieb Gottfried Benn 50 Jahre nach Nietzsches Tod, »der weitreichende Gigant der nachgoetheschen Epoche.«¹ Die Rede vom Giganten ist dazu gemacht, einzuschüchtern – Nietzsche selbst liebte es durchaus gelegentlich, einen solchen Ton anzuschlagen. Aber gerade *Ecce homo*, in dem er das autobiografische Dispositiv durch die gigantische Überbietung seiner Lektürezwänge und Selbstdarstellungskonventionen zerstörte, zeigt, auf wie tönerne Füßen ein solcher Gigant steht. Ich möchte im Folgenden der Beobachtung Benns nachgehen, die neben dem *Gigantischen*, das an Nietzsche mal bewundert, mal gehasst wird, etwas *Weitreichendes* in seinem Denken diagnostiziert. Nietzsche wollte zweifellos sich und seine Leser auch überwältigen, zuletzt mit der Geste einer alles überbietenden großen Politik und der Selbstverwandlung des Philosophen in Explosivstoff; zugleich hat er aber einen unmissverständlichen Vorbehalt gegen diesen Wunsch formuliert: Seine Auseinandersetzung mit Wagner (vom Christentum einmal ganz zu schweigen) entspringt im Grunde der Abwehr unlauterer Überwältigungsstrategien in der Kunst, vor allem der Musik, aber auch im Denken, vor allem in seinen religiösen Formen.

Die Kultur- und Medienwissenschaften, die zu einem nicht geringen Teil dem Prozess einer Transformation der Geisteswissenschaften entstammen und ihre Wurzeln in den Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften haben,² sehen sich in den letzten Jahren vielfach mit dem Aufruf zu einer Re-Philologisierung konfrontiert. In dieser Situation ist es doppelt sinnvoll, an Nietzsche als Stichwortgeber der gegenwärtigen Kultur- und Medienwissenschaften zu erinnern, weil er selbst als philosophierender Philologe und philologisierender Philosoph den Übergang zu einer neuen Lektüre- und Wissensform vollzogen hat, die die späteren Me-

¹ Gottfried Benn: Nietzsche nach 50 Jahren (1950), in: ders.: Essays und Rede. In der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt/M. 1989, S. 495.

² Vgl. dazu die Beiträge unter dem Titel »Medienwissenschaft. Eine transatlantische Kontroverse«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2/2008, S. 113–152.

dien- und Kulturwissenschaften über weite Strecken »nachgestellt« oder wiederholt haben. Nietzsches Kulturwissenschaft verdankt sich ja nicht einer Abschaffung, sondern einer Transformation der Philologie. Die Mitarbeit der Schreibwerkzeuge an der Bildung unserer Gedanken ist inzwischen zu einem geflügelten Wort geworden³ – von Jacques Derridas Entwurf einer Grammatologie, die sich nicht länger als Hilfswissenschaft der Linguistik begreifen lässt, den bereits in den 1980er Jahren vorgelegten Untersuchungen der Schreibmaterialien, Schreibmedien und Schreibtechniken als Katalysatoren der Massenalphabetisierung und Subjektsteuerung um 1800, den diversen Ansätzen zu einer Erforschung von »Schreibstunden« und »Schreibszenen« bis zu Bruno Latours wissenschaftsgeschichtlicher Ansetzung des Begriffs der Inskription hat eine medienwissenschaftlich transformierte Philologie das Feld des Schreibens in seiner ganzen Komplexität und der inneren Gegenstrebigkeit seiner Elemente zum Forschungsobjekt gemacht.⁴ Es wäre nicht falsch, von einer skripturalen Wende oder, wem dies besser gefällt, »Kehre« der Medienwissenschaft auch insofern zu sprechen, als selbst dort, wo die verschiedensten Spielarten der Bilder und bildgebenden Verfahren ihr Objekt sind, traditionell gesprochen also: Malerei, Film sowie Wissenschafts- und Technikbilder, eine grundsätzliche Infragestellung des Anschaulichkeitsversprechens und damit: der Evidenzeffekte dieser Bilder erfolgt.⁵ Bereits Benjamins frühe Rede vom »Optisch-

³ Vgl. dazu Martin Stingelin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 7–21. Nietzsches auf einer Schreibmaschine geschriebener Satz an Heinrich Köselitz vom Februar 1882 – »Sie haben Recht – unser Schreibwerkzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.« – wird meistens aus dem Zusammenhang herausgelöst, in dem er steht, so dass man vergisst, den unmittelbar anschließenden Satz mit zu berücksichtigen: »Wann werde ich es ueber meine Finger bringen, einen langen Satz zu drücken! –« Die Schreibmaschine, weit davon entfernt, den Schreibvorgang durch Mechanisierung und Delegation zu erleichtern, stellt ein bereits alphabetisiertes Subjekt aufs neue vor das elementare Problem der körpertechnischen Beherrschung des Schreibens. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München/Berlin/New York, 1986, Bd. 6, S. 172.

⁴ Vgl. dazu der Reihe nach: Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt/M. 1983; Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 259–307; Heinrich Bosse: »Die Schüler müßten selbst schreiben lernen« oder Die Einrichtung der Schiefertafel, in: Dietrich Boueke/Norbert Hopster (Hg.): Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag, Tübingen 1985, S. 164–199; Claude-Lévi-Strauss: Schreibstunden, in: ders.: Taurige Tropen, Frankfurt/M. 1978, S. 288–300; Rüdiger Campe: Die Schreibszenen, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt/M. 1991, S. 759–772.

⁵ In der Filmwissenschaft ist die Verlagerung der analytischen Szene vor die filmische Szene, also die Beschäftigung mit den medialen Infrastrukturen und Logistiken, die im

Unbewußten« technischer Bewegtbilder trägt dieser Tendenz Rechnung, insofern für diese Bilder und das, was sie zu sehen geben, nicht länger eine wie auch immer geartete Phänomenologie der Wahrnehmung zuständig ist, denn was diese Bilder zeigen, bewährt sich nicht länger anschaulich in Akten des menschlichen Sehens und ist daher auch nicht mehr durch sie kontrollierbar. Von einer graphischen Methode spricht man seit der entsprechenden Veröffentlichung von Etienne Jules Marey aus dem Jahre 1878, der sich mit Maschinen in den Experimentalwissenschaften befasst, die neben einem künstlichen Sensor auch über einen »Schreiber« verfügen, der zur Darstellung bringt, was in keinerlei Ähnlichkeitsrelation zu den Vorgängen steht, die aufgezeichnet werden.⁶

Weil sich also eine medienwissenschaftlich verstandene Philologie nicht auf eine Schrift der Buchstaben und der Bücher reduziert, weil sie die Graphien nicht mit dem Raum der Sprache und des Sprechens zusammen fallen lässt, muss sie auch der Lektüre einen Bereich erschließen, der nicht länger vom Monopol des alphabetischen Codes und seiner medialen Formate beherrscht wird, sondern die Techniken und Formen der »Ein-Schreibung überhaupt«⁷ aufnimmt. Exakte Lektüre und eine ganz bestimmte Lesemoral, die im Zeitalter der Vielschreiberei und Vielleserei, der Nietzsche bereits früh den Kampf ansagte, als ein »kultureller Anachronismus«⁸ erscheinen mussten, prägen das Ethos des Philologen Nietzsche entscheidend. Nietzsches antitheologischer Affekt entspringt zuallererst der Empörung über die in Theologenkreisen gepflegte »Kunst des Schlecht-Lesens«, die ungebremst, nämlich ohne zureichende Berücksichtigung des »Urkundliche[n]«, »Wirklich-Feststellbare[n]« und »Wirklich-Dagewesene[n]« (KSA 5, S. 254)⁹ zu Werke geht. Der Übergang der Philologie zur Kulturwissenschaft ist rein äußerlich daran zu erkennen, dass die Kulturwissenschaft allen Einschreibungen und ihren medialen Formaten, also Texten, Bildern, Zahlen mit der gleichen Aufmerksamkeit begegnet, die eine *philologia sacra* ausschließlich den heiligen Schriften

produzierten Filmbild selten sichtbar werden, obwohl das wahrnehmbare Bild ohne sie nicht zustande käme, ebenfalls mit einer Wendung hin zur Mikrotechnik der Notation und zur »Aufzeichnungsszene« verbunden. Vgl. dazu Matthias Thiele: Die ambulante Aufzeichnungsszene, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2/2010, S. 84–93.

⁶ Vgl. dazu Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 142–167.

⁷ Derrida: Grammatologie (wie Anm. 4), S. 21.

⁸ Nikolaus Wegmann: Was heißt einen »klassischen Text« lesen?, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1994, S. 334–450, hier: S. 422.

⁹ Die veröffentlichten Werke Nietzsches werden im Text nach der Kritischen Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, zitiert.

zubilligte. Für die durchaus unheilige Philologie der Kulturwissenschaften gibt es keinen zu vernachlässigenden Rest. Nietzsche löst die Tätigkeit der Interpretation vom Text ab und erkennt, wie nach ihm dann Freud, noch in den unbedeutendsten, ephemeren und niedrigsten Artefakten und Verhaltensformen, den »kleinen Dingen« (KSA 6, S. 295) Phänomene, in denen sich eine bestimmte Sichtbarkeit mit einer Sagbarkeit überkreuzen, die sie nicht nur wahrnehmbar, sondern zugleich lesbar bzw. entzifferbar machen.

Der Nietzsche-Leser Gilles Deleuze hat diesen entscheidenden Aspekt einer Philosophie als verallgemeinerter Semiologie oder Zeichenwissenschaft gebührend herausgestellt: »Ein Phänomen ist weder eine Erscheinung noch gar bloßer Schein, sondern ist ein Zeichen, ein Symptom, das seine Bedeutung, seinen Sinn in einer aktuellen Kraft findet. Die Philosophie als Ganze erstellt eine Symptomatologie oder eine Semiologie.« Die Geschichte eines Dings »[...] besteht ganz allgemein in der Aufeinanderfolge der Kräfte, die sich seiner bemächtigen sowie im gleichzeitigen Vorhandensein der Kräfte, die um seine Überwältigung ringen.«¹⁰ Was Deleuze hier formuliert, ist nur eine Zusammenfassung dessen, was Nietzsche selbst einmal den »Haupt-Gesichtspunkt der historischen Methodik« genannt hat. Dieser Methodik zufolge lässt sich die »ganze Geschichte eines ›Dings‹, eines Organs, eines Brauchs« als eine »fortgesetzte Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen und Zurechtmachungen« entziffern, »deren Ursachen selbst unter sich nicht im Zusammenhange zu sein brauchen, vielmehr unter Umständen sich bloss zufällig hinter einander folgen und ablösen« (KSA 5, S. 314). Bei allen Dingen, großen wie kleinen, kommt es aus dieser Perspektive darauf an, eine grundsätzliche Heterogonie der Zwecke in Rechnung zu stellen, denn die »Ursache der Entstehung eines Dings und dessen schliessliche Nützlichkeit, dessen tatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken [liegen] toto coelo auseinander« (KSA 5, S. 313).

2. Oberflächen und Anordnungen

Die Transformation der Philologie in Kultur- und Medienwissenschaft führt zur Entstehung einer Aufschreibewissenschaft oder besser, weil nicht in Gefahr stehend, exklusiv (alphabetische) Schriftmedialität zu konnotieren: Aufzeichnungswissenschaft. Unter dem Titel einer *Archäologie des Wissens* betreibt Nietzsches hartnäckigster Schüler Michel Foucault systematisch, was Nietzsche leichthändig und selbstparodierend in *Ecce homo* auf den Weg gebracht hatte: das Geschäft der Freilegung oder Wiedergewinnung einer schranken- und eigentumslosen Rede

¹⁰ Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, Frankfurt/M. 1985, S. 7f.

außerhalb jener diskursiven Einheiten, die durch die kulturell etablierten Kategorien ›Werk‹, ›Autor‹, ›Buch‹, ›Wissenschaft‹, ›Literatur‹, aber auch ›Epoché‹ oder biografisches ›Milieu‹ bezeichnet werden. Diese Einheiten werden zurückgewiesen oder analytisch außer Kraft gesetzt – man kann hier durchaus einmal im Sprachgebrauch Husserls von einer diskursanalytischen *epoché* sprechen –, weil sie »unausgewiesene Konstruktionen« sind, die man ihrer »Quasi-Evidenz« zu entreißen hat.¹¹ In Foucaults Abwehr der Ideengeschichte und ihrer großen Themen – »Genese, Kontinuität, Totalisierung«¹² – zugunsten einer Beschäftigung mit den diskursiven »Positivitäten« sowie in seiner Betonung, dass die Diskursanalyse »keine interpretative Disziplin«¹³ ist, sondern in der Weise einer »erneuten Schreibung«¹⁴ verfährt, manifestiert sich ein genuin philologisches Pathos, das auch Foucaults koketter Selbstetikettierung zugrunde liegt, die sich in dem vielzitierten Satz ausspricht: »ich bin ein glücklicher Positivist«,¹⁵ was hier selbstverständlich keine Reverenz an Auguste Comte ist, sondern soviel heißt wie: Ich bleibe an der Oberfläche des Diskurses, bei den Dingen, die tatsächlich gesagt oder aufgezeichnet bzw. ›archiviert‹ worden sind, es besteht für mich keine Notwendigkeit, die »Zeit der Diskurse« als die »Übersetzung in sichtbare Chronologie der dunklen Zeit des Denkens«¹⁶ anzusetzen. Die philologische Lektüre, die Nietzsche praktiziert, ist auf ganz ähnliche Weise einem »kulturellen *Anachronismus*« verpflichtet, wie ihn Foucault auf seine Kappe nimmt, denn was könnte im Zeitalter der florierenden Konstruktivismen anachronistischer sein als sich als ein glücklicher Positivist zu bekennen, der ja im Ruf steht, nur an das vermeintlich Gegebene zu *glauben*?

An dieser Stelle verdient Nietzsches viel erörterte Apologie der Oberfläche und des Scheins, in der seine Leser allzu ausschließlich den Ausdruck einer ästhetischen Präferenz sehen wollten, besondere Aufmerksamkeit. Zwar geschieht es tatsächlich im Rahmen eines Plädoyers für eine »göttlich künstliche Kunst« (KSA 3, S. 351), wie sie die Griechen kannten, dass Nietzsche in der Vorrede zur *Fröhlichen Wissenschaft* in den Hymnus ausbricht:

»Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe!*« (KSA 3, S. 352)

¹¹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981, S. 40.

¹² Ebd. S. 197.

¹³ Ebd. S. 198.

¹⁴ Ebd. S. 200.

¹⁵ Ebd. S. 182.

¹⁶ Ebd. S. 178.

Oberflächlich aus Tiefe zu sein, ließe sich aber auch als Maxime jener wissenschaftsgeschichtlichen Forschungen ausgeben, die sich bei ihrem Versuch, große epistemologische Einschnitte, Brüche oder Paradigmenwechsel nicht mentalistisch oder materialistisch, durch kognitive Strukturen oder sozio-ökonomische Verschiebungen zu erklären, jenen papiernen Oberflächen und der Aktivität ihrer Beschriftung zuwenden, durch die es Wissenschaftlern gelingt, Objekte jeder Größenordnung in handhabbare und mobilisierbare Inskriptionen zu verwandeln. An den ganzen ›Olymp des Scheins‹ zu glauben, heißt in wissenschaftshistorischem Zusammenhang, Bachelards Konzept der »Phänomentechnik«¹⁷ nicht nur auf die technischen Anwendungsbedingungen oder Experimentalanordnungen einer Theorie einzuschränken, sondern es zugleich für die Beschreibung des medialen *transfers* einer Theorie zu nutzen, der sie von ihrem Entstehungsort im Labor abzulösen und zu ›verschicken‹ erlaubt.

Nietzsches Formel für eine Philologie, die dem Verstehen der Hermeneutik Widerstand leistet, die also nicht länger die Analyse dessen ist, was in der Tiefe des Diskurses gesagt wird,¹⁸ lautet: »Der Philologe liest noch Worte, wir Modernen nur noch Gedanken.«¹⁹ Mit seiner Entscheidung, den Diskurs über das Gesagte hinaus auf alle »Aussagen« auszuweiten, ganz gleich wie sie auf einer bestimmten Oberfläche inskribiert sind (ob als Sätze, Zeichen, Bilder, Zeichnungen, Diagramme, Tabellen, etc.), weist Foucault auch das linguistische Privileg zurück, an das die Rede vom Diskurs durchaus noch erinnert. So wie sich der Philologe tapfer an der Oberfläche des Geschriebenen und in der Dimension des irreduziblen Wortes hält, bleibt Foucault in der Dimension des diskursiven Ereignisses, das in seiner »reinen Verstreuung« oder »Äußerlichkeit«²⁰ gelesen wird. Diese Aufgabe setzt voraus, »[...] daß das Feld der Aussagen nicht als eine Übersetzung von Operationen oder Prozessen beschrieben wird, die sich anderswo (im Denken der Menschen, in ihrem Bewußtsein oder ihrem Unbewußten, in der Sphäre der transzendentalen Konstitutionen) abwickeln.«²¹ Foucault weiß genau, was sein Unternehmen Nietzsche, der einen neuen »philosophisch-philologischen Raum« eröffnete, und in dessen Nachfolge Mallarmé verdankt: »Das Unterfangen Mallarmés, jeden mög-

¹⁷ Gaston Bachelard: *Epistemologie. Ausgewählte Texte*. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe v. Friedrich Balke, Frankfurt/M. 1993, S. 152.

¹⁸ Zum wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund der »Tiefe« oder »dunklen Vertikalität«, die die europäische Kultur im Zeitalter der Humanwissenschaften erfindet, um die Arbeit, das Leben und die Sprache zu denken, vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1980, S. 307–310, hier: S. 308.

¹⁹ Friedrich Nietzsche: *Gedanken zur Einleitung zu ›Homer und die classische Philologie‹*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Musarion-Ausgabe, Bd. 2, München 1923, S. 29.

²⁰ Foucault: *Archäologie des Wissens* (wie Anm. 11) , S. 176.

²¹ Ebd. S. 177.

lichen Diskurs in die brüchige Dicke des Wortes, in jene dünne und materielle, von der Tinte auf dem Papier gezogene schwarze Linie einzuschließen, entspricht im Grunde der Frage, die Nietzsche der Philosophie vorschrieb.²²

Der Philologe als Diskursanalytiker ist ein Experte in der Rekonstruktion jener Mechanismen, wie sie Nietzsche bereits in seiner Basler Antrittsvorlesung von 1869 für die sogenannten homerischen Epen analysiert. »Bevor man in aller Gewißheit mit einer Wissenschaft oder mit Romanen, mit politischen Reden oder dem Werke eines Autors oder gar einem Buch zu tun hat«, erläutert Foucault die diskursanalytische Grundregel, »ist das Material, das man in seiner ursprünglichen Neutralität zu behandeln hat, eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen.«²³ Nietzsche verwandelt tragende Grundbegriffe oder Kategorien einer Kultur in Ereignisse zurück, indem er sie als Kampfpositionen lesbar macht; auch die epochalen und institutionellen Einheiten, die sich Kulturgeschichten gewöhnlich vorgeben, sind nicht als Aprioris der Analyse zu behandeln, sondern gehören zu deren Gegenstand.

Nietzsches Antrittsvorlesung, die unter dem Titel »Homer und die klassische Philologie«²⁴ steht, widmet sich auf ihre Weise der von Hans Ulrich Gumbrecht aufgeworfenen Frage nach der »Macht der Philologie«²⁵. Nietzsche beantwortet sie auf zwei Ebenen: »die Frage nach der Persönlichkeit Homers« könnte man als das Präsenzbegehren²⁶ der Philologen bezeichnen, das Nietzsche keineswegs schlicht verwirft, aber doch in seinen unterschiedlichen Gestalten so behandelt, dass Homer als eine komplexe Autorfunktion in den Blick gerät. Nietzsches Name für diese Autorfunktion ist die »homerische Unerreichbarkeit« (HkP, S. 165), die sich an der Unmöglichkeit zeigt, eine feste Korrelation zwischen bestimmten Texten und einem Eigennamen herzustellen. Auf die bereits in der Antike zu beobachtende notorische Unfähigkeit, »eine Persönlichkeit zu fassen« – »immer mehr Gedichte werden auf den Namen des Homer gehäuft« (HkP, S. 164) –, folgt nach einem mehrhundertjährigen Vakuum der Versuch, die Frage mit Hilfe des Kollektivsingulars einer »*Volksdichtung*« zu beantworten: »eine tiefere und ursprünglichere Gewalt als die jedes einzelnen schöpferischen Individuums sollte hier tätig gewesen

²² Foucault: Die Ordnung der Dinge (wie Anm. 18), S. 369f.

²³ Foucault: Archäologie des Wissens (wie Anm. 11), S. 41.

²⁴ Friedrich Nietzsche: Homer und die klassische Philologie. Ein Vortrag [HKP], in: ders.: Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München 1977, S. 155–174.

²⁵ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten, Frankfurt/M. 2003.

²⁶ »Das Edieren eines Textes [...] beschwört den Wunsch nach Verkörperung des betreffenden Texts herauf, und dieser Wunsch kann sich in das Begehren verwandeln, auch den Urheber des verkörperten Texts zu verkörpern« – man darf hinzufügen: selbst, wenn er nicht zu ermitteln ist oder wenn es ihn nicht gibt. Ebd. S. 18.

sein« (HkP, S. 165). Nietzsche verwirft diese nationalphilologische Spekulation, um in Homer nurmehr »ein ästhetisches Urteil« (HkP, S. 170) zurückzubehalten, also gewissermaßen den *Homereffekt*. Nietzsche entlarvt jedoch nicht nur, wie vor ihm bereits Friedrich August Wolf, den Autor Homer als Fiktion, er zerstört zugleich die Fiktion des Epos als eines Ganzen, eines Organismus oder Werks, um es in Begriffen der »Auffädung«, der »Anordnung«, der »Zusammenstellung«, der »Gruppierung« (HkP, S. 170f.) zu analysieren, und platziert es damit in dem, was die Archäologie des Wissens den Raum einer Zerstreung oder Dispersion nennen wird. So belässt er das Epos »im Bereich der ungezügelter Komplexität«²⁷ und trägt dafür Sorge, dass es seinen Status als physischen Gegenstand und metrischer Enzyklopädie²⁸ niemals vollständig einbüßt. Der »Plan«, den der Philologe freilegt, ist daher keineswegs »die eigentliche homerische Tat«, sondern »das jüngste Produkt und weit jünger als die Berühmtheit Homers« (HkP, S. 171).

3. Räusche und Lektüren

Die Diskursanalyse schließt den Diskurs nicht in den Zeitraum seiner Entstehung ein, wie eine gewisse Philologie mit ihrer Liebe zur Einzigartigkeit des geschriebenen Wortes verfährt. Der Diskurs ist ein »praktisches Gebiet«, das zwar »autonom« und nicht der Reflex oder die Spur von etwas Wesentlicherem, das ihm zugrunde liegt, ist, aber zugleich auch »abhängig«, insofern sich Strategien auf seiner Grundlage formulieren und durchsetzen lassen und der Diskurs in ein »System« und in »Prozesse der Aneignung«²⁹ eingebettet ist. Die Aussage ist nämlich keineswegs »etwas ein für allemal Gesagtes«, sie erscheint, sobald sie in ihrer Materialität auftaucht, »mit einem Statut, tritt in ein Raster ein, stellt sich in Anwendungsfelder, bietet sich Übertragungen und möglichen Modifikationen an, integriert sich in Operationen und Strategien, in denen ihre Identität aufrechterhalten bleibt oder erlischt.«³⁰ Der Positivismus Foucaults betrachtet das Ausgesagte unter dem Gesichtspunkt seiner Wiederholbarkeit unter veränderten Umständen, untersucht die Mechanismen seiner Reaktivierung und stattet es so mit einer ihm eigenen Macht aus, die ihm das Schicksal der »Tatenlosigkeit einer einfachen Spur«³¹ erspart. Philosophen und insbesondere Griechenlandliebhaber aller Couleur muss es befremden, dass Foucault sogar die Wahrheit und die Lüste unter

²⁷ Ebd.

²⁸ Zu den Aufführungsbedingungen dieser Enzyklopädien vgl. Eric A. Havelock: Preface to Plato, Cambridge/London 1963, S. 145 ff.

²⁹ Foucault: Archäologie des Wissens (wie Anm. 11), S. 99.

³⁰ Ebd. S. 153.

³¹ Ebd.

dem Gesichtspunkt ihrer diskursiven Problematisierung und ihres alltäglichen Gebrauchs behandelt. Statt die Liebe unter dem Namen der Göttin Aphrodite zu preisen, interessiert er sich für ihre Aussagbarkeit und Manipulierbarkeit im Feld der »*aphrodisia*«, verstanden als »Akte, Gesten, Berührungen, die eine bestimmte Form von Lust verschaffen«. ³²

Nachdem Foucault in seiner »genealogischen Phase« Nietzsches Einsichten in die »lange Geschichte und Form-Verwandlung« (KSA 5, S. 294) der Strafmacht aufgegriffen und mit seiner Geschichte der Disziplinarmacht für die Moderne konkretisiert hatte, stellt er in seinem Spätwerk die in der dritten Abhandlung der *Genealogie der Moral* aufgeworfene Frage »Was bedeuten asketische Ideale?« aufs neue. Um sie zu beantworten, erforscht Foucault die ganze Breite der in den antiken Philosophen-Schulen entwickelten *exercices spirituels* und korrigiert das epistemische Missverständnis des delphischen *Erkenne Dich selbst*. Nietzsche, der in der dritten Abhandlung in gewohnter Manier gegen den christlichen Selbstverneinungsasketismus wütete – »hier richtet sich der Blick grün und hämisch gegen das physiologische Gedeihen selbst« (KSA 5, S. 363) –, kannte doch auch einen »heiteren Ascetismus« (KSA 5, S. 352), der zu »den günstigen Bedingungen höchster [für Nietzsche: philosophischer] Geistigkeit« gehöre: »Bei einer ernsthaften historischen Nachrechnung erweist sich sogar das Band zwischen asketischem Ideal und Philosophie als noch viel enger und strenger.« (KSA 5, S. 356) Foucaults später Rückgang auf die Antike, seine hartnäckige Beschäftigung mit den philosophischen Selbsttechniken, Existenzkünsten und Formen sowie politischen Einsätzen des Wahr-Sprechens (*parrhesia*), weist dabei eine sehr eigene Signatur auf, die sie von anderen Rückgängen dieser Art etwa in der Nachfolge Heideggers unterscheidet. Während es in den letzteren Fällen immer um die Freilegung ursprünglicher, aber schon bald verloren gegangener Denkformen und Begriffsfestlegungen geht und der Vorsokratik, ob nun der parmenideischen oder der pythagoreischen gilt hier gleichviel, folgerichtig eine alles andere überragende Bedeutung zugewiesen wird, setzt Foucaults Antikestudium da an, wo andere nichts als postsokratisches Banau-entum sehen wollen. »Problematisierungen« und »Praktiken«, also »Zurechtmachungen« unterschiedlichster Art, denen kein von ihnen unabhängiges Substrat zu Grunde liegt, sind die zentralen kulturwissenschaftlichen Begriffe, mit deren Hilfe er, auch in diesem Punkt Nietzsche folgend, ³³ eine »Geschichte der Wahrheit« schreiben will. Die Frage der Wahrheit von der des Ursprungs zu lösen, darf man als Nietzsches methodisches Vermächtnis ansehen, der es als die Idiosynkrasie der

³² Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt/M. 1986, S. 54.

³³ Zu den diversen von Foucault erledigten Arbeitsaufträgen Nietzsches vgl. den Aphorismus »Etwas für Arbeitsame« der *Fröhlichen Wissenschaft* (KSA 3, S. 378–380).

Philosophen betrachtete, im Anfang alles das unter zu bringen, »was ersten Ranges ist« (KSA 6, S. 76). Wenn man also zum Beispiel viele »faule Antworten« auf die Frage nach der Wahrheit des Alphabets zurückweist, dann sollte das nicht deshalb geschehen, weil man die Wahrheit in irgendeinem höheren Zweck vermutet, dem die Erfindung ursprünglich »gewidmet« ist, denn alles Vorhandene, »irgendwie-Zustande-Gekommene«, selbst eine so kostbare Kulturtechnik wie das griechische Alphabet, wird doch immer wieder von einer Macht »auf neue Absichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet«. Es mag ja sein, dass das Alphabet in seinen Anfängen keinem ökonomischen Zweck gedient hat, aber folgt daraus, dass Wind und Wetter trotzende, amüsante Kritzeleien von der Art »A habe B gefickt, Krimon den Amotion« oder festliche Trinksprüche auf Weinkannen die ursprünglich erotische Bestimmung dieser Lettern verbürgen?³⁴ Warum sollte man sich hier entscheiden müssen, wenn das um den Preis geschieht, in der Folge den Wert ganzer Kulturen danach zu beurteilen, ob sie der ursprünglich erotischen Bestimmung des Alphabets treu bleiben oder sie an die bösen Mächte der Ökonomie, Politik und Theologie verraten?

Die Geschichte der Wahrheit, wie sie Foucault vor Augen steht, nimmt ihren Ausgangspunkt deshalb auch nicht, wie im Falle Nietzsches, bei der griechischen Tragödie und dem kulturpolitischen Versuch einer Wiedergewinnung des Dionysischen für unsere Zeiten; statt für die Augenblicke ihrer ungehemmten, festlichen Verausgabung interessiert sich Foucault für die spezifische »Sorge«, mit der die Griechen sexuellen Tätigkeiten und Genüssen begegnen.³⁵ Um diese Frage zu beantworten, wendet er sich unterschiedlichen »präskriptiven« Texten (Rede, Dialog, Abhandlung, Vorschriftensammlung, Briefe, usw.) zu, deren Besonderheit darin besteht, dass sie »hauptsächlich Verhaltensregeln vorschlagen«, statt, wie für Nietzsche die Tragödie, das Verhalten in den Ausnahmezuständen der Ekstase jeder verbindlichen Regel zu entziehen. Foucault spricht von »praktischen« Texten, »[...] die selbst Objekt von »Praktik« sind, insofern sie geschrieben wurden, um gelesen, gelernt, durchdacht, verwendet, erprobt zu werden, und insofern sie letzten Endes das Rüstzeug des täglichen Verhaltens bilden sollten.«³⁶ Foucault interessiert sich offenbar nicht, um die Unterscheidung Heideggers aufzugreifen,

³⁴ Friedrich Kittler: Musik und Mathematik. Bd. 1: Hellas, Teil 1: Aphrodite, München 2006, S. 110f.

³⁵ Ebenso wie der stets gegenwärtigen bzw. in speziellen Übungen einer *praemeditatio maiorum* als gegenwärtig zu antizipierenden Gefahr des Todes, also jenes Aspekts der Sorge, den Heidegger dann zu ihrem exklusiven Gegenstand machen wird. Zur Übung des Vorausbedenkens der Übel bzw. der Erprobung durch das Schlimmste vgl. Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82), Frankfurt/M. 2004, S. 570–577.

³⁶ Foucault: Der Gebrauch der Lüste (wie Anm. 32), S. 20.

für abendländische Dichtung, sondern für antike Literatur. Er interessiert sich, recht verstanden, noch nicht einmal für Literatur, sondern für das, was Heidegger ein Grauen war, nämlich für ihre ethische Aus- und Verwertung, ihren Gebrauch. Diskursanalyse zerfällt auch hier Werke oder Autoren in Aussagen und die von ihnen vorgesehenen Subjektpositionen,³⁷ also in eine Fülle von Redeereignissen, die nun aber nicht länger auf ihre Möglichkeitsbedingungen, auf die Modalität ihres Auftauchens und Verschwindens, sondern auf ihre wiederholbare Materialität hin untersucht werden. Das Statut von Aussagen, literarischen oder dichterischen oder wissenschaftlichen, ist niemals definitiv. Die Identität einer Aussage sichert nicht ein »stoffliches Fragment«, sie »variiert mit einem komplexen System von materiellen Institutionen«³⁸ – und diese These gilt für Literatur und Dichtung, für Platon oder Seneca genauso wie für die von Heidegger und anderen angeführten Namen. Wenn Heidegger also fragt: »Gleichwohl – ist Homer, ist Sappho, ist Pindar, ist Sophokles Literatur?«³⁹ und ein rigoroses Nein anschließt, dann müssen wir mit diskursanalytischer Pedanterie erwidern, dass das Statut von Aussagen nicht mit ihrer »räumlich-zeitlichen Lokalisierung« und auch nicht mit dem, was Heidegger ihren »Wesensort« nennt, zusammenfällt, sondern »*Möglichkeiten der Re-Insription und der Transkription*«⁴⁰ definiert. Selbst wenn Dichtung einmal keine Literatur gewesen sein sollte, entsteht doch immer nur Literatur oder literarisierte Wissenschaftsprosa, wenn wir sie mit unseren Mitteln wiederherstellen wollen: »Man sieht, daß die Aussage nicht wie ein Ereignis behandelt werden darf, das sich in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort abgespielt hat und an das sich zu erinnern – und das von ferne zu feiern – in einem Gedächtnisakt gerade möglich wäre.«⁴¹ Die Aussage ist ein Objekt, das sich in Anwendungsfelder stellt und sich »Übertragungen und möglichen Modifikationen« anbietet, das sich »in Operationen und Strategien« integriert.⁴²

Von den ältesten vorsokratischen Texten bis zu Platon und den hellenistischen und spätrömischen Philosophen lässt sich die Idee eines Erwerbs der Tugend durch *askesis* nachweisen, die man als eine der Körperübung (*gymnazestai*) analoge Operation konzipierte und die auf der Möglichkeit einer selektiven Reaktivierung

³⁷ Foucaults Rede von griechischen Subjekten verstößt gegen alle Hegelschen und Heideggerschen Sprachregelungen, die das Subjekt bzw. die subjektive Freiheit der Neuzeit vorbehalten wollen. Den Verstoß gegen die begriffsgeschichtliche *correctness* nimmt Foucault in Kauf, weil er auf die Äußerungsmodalitäten philosophisch-asketischer Redepraktiken zielt, also das Subjekt weiterhin als eine abhängige Variable innerhalb einer diskursiven Ordnung behandelt.

³⁸ Foucault: Archäologie des Wissens (wie Anm. 11), S. 150.

³⁹ Martin Heidegger: Was heißt Denken? Tübingen ²1961, S. 154.

⁴⁰ Foucault: Archäologie des Wissens (wie Anm. 11), S. 150.

⁴¹ Ebd. S. 152.

⁴² Ebd. S. 153.

und ›Einverleibung‹ bestimmter Aussagen beruhte. Die Formen der *askesis* sind vielfältig: Enthaltensamkeit, Gewissenserforschung, Meditation, Schweigen, Zuhören, Auswendiglernen wären u.a. zu nennen. Medien kommen an der Stelle ins Spiel, an der es um eine genauere Analyse dessen geht, was Foucault die »materielle *logos*-Ausstattung« nennt, die dem Subjekt als »Handlungsmatrix eingeschrieben«⁴³ wird. Bestimmte *dogmata* und *praecepta*, also *logoi* oder Redeelemente, sind auf dem Wege täglicher mnemotechnischer Übungen dem Gedächtnis und damit dem Körper des Subjekts einzuschreiben. Foucault weist in diesem Zusammenhang auf die zentrale Rolle der *hypomnemata* hin, also kleiner, ephemerer Medien des Gedächtnisses, die wenig mehr als öffentliche Register oder private Notizbücher waren: »Man notierte dort Zitate, Auszüge aus Büchern, Exempel und Taten, die man selbst erlebt oder von denen man gelesen hatte, Reflexionen und Gedankengänge, von denen man gehört hatte oder die einem in den Sinn gekommen waren.«⁴⁴ Solche *hypomnemata* sind keine intimen Tagebücher oder Berichte über spirituelle Erfahrungen, sondern private Magazine oder Signifikanten-Batterien. Statt Ungesagtes zu sagen, zielen sie darauf ab, bereits Gesagtes auszuwählen und festzuhalten und der Reaktivierung in den Übungen zur Verfügung zu stellen. *Hypomnemata* sind also keine Sammlung von Gesetzen oder Befehlen, denen ein Subjekt zu folgen hat. Die Regeln, denen es folgt, gelten nicht obligatorisch, sie kodifizieren sein Verhalten nicht, sondern erlauben ihm, einen bestimmten Aspekt seines Lebens zum Stoff einer ethischen Ausarbeitung zu machen. Ihr Verwendungs- oder Funktionssinn würde ebenfalls verfehlt, wenn man sie als Sammlungen verstünde, die einer hermeneutischen Interpretation oder Exegese zu unterziehen wären. Es geht vielmehr darum, sich eine Wahrheit, die ein Text formuliert, derart anzueignen, sich zu eigen zu machen, »[...] daß man sich, sobald man sie braucht, an sie erinnert, daß man sie [...] *procheiron* (griffbereit) hat und infolgedessen aus ihr unmittelbar einen Handlungsgrundsatz machen kann.«⁴⁵

Dass Nietzsche an der Frage der griechischen, also ›heiteren‹ und ›stärkenden‹ *askesis* mindestens ebenso interessiert war wie an kulturpolitischen Maßnahmen zur Herbeiführung dionysischer Rauschzustände dokumentiert eben die dritte Abhandlung der *Genealogie der Moral*. Überhaupt ist Nietzsches Verhältnis zum Dionysischen komplizierter als es erscheint, wenn man die in Frage kommenden Textstellen allzu selektiv auswertet und Nietzsches Identifikation mit dem Gott zum alleinigen Kriterium der Lektüre seiner Schriften macht. Die tieferen Gründe für Nietzsches gespaltenes Verhältnis zum Dionysischen sind wiederum

⁴³ Foucault: Hermeneutik des Subjekts (wie Anm. 35), S. 396.

⁴⁴ Michel Foucault: Über sich selber schreiben, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 2003, S. 350–367, hier: S. 353.

⁴⁵ Foucault: Hermeneutik des Subjekts (wie Anm. 35), S. 435.

philologischer und damit zugleich: kulturwissenschaftlicher Art. Die philologische Basisoperation nämlich, der Nietzsche in seinem philosophischen Schreiben stets treu geblieben ist und die in einem sachlichen Zusammenhang mit der Askese steht, verlangt ihm ein Lesetempo ab, das in der Kunst der Retardation besteht. Die philologische Lektüre, die Nietzsche praktiziert, ist eine asketische Übung der Urteilsenthaltung oder –verzögerung. Den Geschwindigkeiten des Rauschs steht die Langsamkeit und Rekursivität philologischer Lektüren entgegen, die immer wieder und wieder auf eine bereits gelesene Stelle zurückkommen und sich im Hinblick auf den Umfang des Gelesenen zu beschränken wissen:⁴⁶ Um das »Lesen als *Kunst* zu üben«, stellt die Vorrede zur *Genealogie der Moral* unmissverständlich fest, tut vor allem eines Not, »was heutzutage gerade am Besten verlernt worden ist – und darum hat es noch Zeit bis zur ›Lesbarkeit‹ meiner Schriften –, zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls *nicht* ›moderner Mensch‹ sein muss: *das Wiederkäuen...*« (KSA 5, S. 256). Der dionysische Mensch oder *Histrione* ist allem Überfluss plastischer Kräfte und Selbstverwandlungsfähigkeit zum Trotz doch von einer philologisch und philosophisch schwerwiegenden »Unfähigkeit« gekennzeichnet – der »Unfähigkeit, *nicht* zu reagieren« (KSA 6, S. 117), das Urteil aufzuschieben und nicht der Suggestibilität eines Phänomens oder starken Eindrucks zu erliegen. Nietzsches Frage »was ist vornehm?« (KSA 5, S. 257) und ihre Beantwortung lassen keinen Zweifel daran, dass jedenfalls der dionysische Mensch und seine zeitgenössischen Reinkarnationen es nicht sind. Er wirft ihnen vielmehr ein Verhalten vor, das demjenigen ähnele, dass man »bei gewissen Hysterischen, die auch auf jeden Wink hin in *jede* Rolle eintreten« (KSA 6, S. 117), antreffe. Die »Unfähigkeit, *nicht* zu reagieren« ist einmal das Kriterium für den dionysischen Zustand als Ausdruck einer extremen Steigerung des »gesamte[n] Affekt-System[s]« (ebd.), während im Kontext einer »Vorschulung zur Geistigkeit« das »physiologische Unvermögen, *nicht* zu reagieren«, also die gleiche Formel, dazu dient, das dionysische »Müssen« bereits »als Krankhaftigkeit, Niedergang, Symptom der Erschöpfung« (KSA 6, S. 108 f.)⁴⁷ aus der vornehmen Kultur auszuschließen. So sehr Nietzsche die Wiedergewinnung des Dionysischen im 19. Jahrhundert durch die Übertragungstechnik psychomotorischer Induktion erhofft haben mag,⁴⁸ sieht er sich doch genötigt,

⁴⁶ Im Rahmen der antiken Meditation stehen Lesen und Schreiben in einem Verhältnis wechselseitiger Mäßigung. Vgl. ebd. S. 433–439.

⁴⁷ Vgl. auch *Der Fall Wagner*: Das höchste Lob, das Nietzsche Bizet ausspricht, lautet: »diese Musik nimmt den Zuhörer als intelligent, selbst als Musiker« (KSA 6, S. 14), während Wagner dafür als das »*unhöflichste* Genie der Welt« (ebd.) kritisiert wird, dass er, »Meister hypnotischer Griffe«, »die Stärksten noch wie Stiere« *umwirft* (KSA 6, S. 23).

⁴⁸ Vgl. zur Rolle von Férés psycho-motorischer Induktion und Justus Heckers Geschichte der Volkskrankheiten, denen Nietzsche sein verallgemeinertes Modell der dionysischen »Gesamtentfesselung« entnahm: Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwis-*

beständig zwischen den ›Räuschen‹ ästhetisch zu differenzieren, also zum Beispiel Wagner von Bizet zu unterscheiden oder ein griechisches Theaterpublikum von einem modernen, das nichts von »höheren Stimmungen« wüsste, »wenn es nicht rauscherzeugende Mittel und idealische Peitschenschläge gäbe!« (KSA 3, S. 443)

4. Einverleibung

Nietzsches philosophische Schreibstrategie nährt systematisch das Misstrauen in jene Räusche, die seine Kunstphysiologie begründet und seine große Kulturpolitik propagiert. »Durch die Lektüre der *Geburt der Tragödie* sollten Nietzsches aktuelle Freunde oder Leser, wie es ganz ausdrücklich hieß, selber zu dionysisch Berauschten werden.«⁴⁹ Wie immer ausdrücklich es auch so heißen mag, die philologische Lektüre gebietet doch, derartige Selbstauskünfte zum Gebrauch der eigenen Schriften nicht umstandslos zum Maßstab ihrer kulturwissenschaftlichen Auslegung zu machen. Nietzsches Rückgang auf die Antike hat, jenseits professioneller Gründe und einer kulturgeschichtlich rekonstruierbaren Leidenschaft für dionysische Rauschzustände, auch Spuren in dem hinterlassen, was als seine eigentliche Tätigkeit anzusprechen ist: das philosophische Schreiben und das philologische Lesen. Sieht man von den frühen Vorträgen und den vier *Unzeitgemäßen Betrachtungen* sowie der einzigen geschlossenen Abhandlung ab, die Nietzsche vorgelegt hat, vollzieht sich dieses Schreiben in (publizierten) Aphorismen und (nachgelassenen) Fragmenten. Alles das, was in der Forschung über die Bezüge dieses Schreibens zur französischen Moralistik und frühromantischen Fragmentprosa ausgeführt wurde, einmal beiseite gestellt, scheint mir Nietzsches Schreiben zwei Merkmale aufzuweisen, die zugleich für die Kompilation der antiken *hypomnemata* oder Notizbücher charakteristisch sind. Das eine Merkmal ließe sich als ein *epistemisches* kennzeichnen, das andere als ein *praktisch-operatives*. Das Schreiben der *hypomnemata* im Rahmen philosophischer Übungen erscheint als »eine geregelte und willentliche Form des Umgangs mit Disparatem«: »Es ist eine Auswahl heterogener Elemente.«⁵⁰ Auf einer sehr allgemeinen Ebene vollzieht sich in Nietzsches Aphorismen genau dies: ein Umgang mit Disparatem und eine Auswahl heterogener Elemente, die unmittelbar Konsequenzen für die Frage nach der Wahrheit hat, die Nietzsche bekanntlich als ein »neues Problem« identifiziert, das ebenfalls erhebliche kulturwissenschaftliche Anschlussforschungen zur Folge hatte. Nicht

senschaft, München 2000, S. 171 f. Foucault: Über sich selber schreiben (wie Anm. 44), S. 356.

⁴⁹ Kittler: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft (wie Anm. 48), S. 185.

⁵⁰ Foucault: Über sich selber schreiben (wie Anm. 44), S. 356.

an die großangelegten Programme einer historischen Epistemologie ist hier zu denken, sondern daran, was als das grundlegende Prinzip des Notizbuchs anzusprechen ist, nämlich die ihm eigene »lokale Wahrheit des Satzes«.⁵¹

Nietzsches Antwort auf die Frage »Was ich den Alten verdanke« vollzieht ganz im Sinne dieser lokalen Wahrheit des Satzes ein dreifaches hypomnematisches Reduktionsprogramm. Nicht die antike Kultur als Ganze, nicht die Gesamtheit der überlieferten Schriften aus griechischer oder römischer Zeit, sondern »eine ganz kleine Anzahl antiker Bücher« zählen in Nietzsches Leben mit, und er fügt hinzu: »die berühmtesten sind nicht darunter« (KSA 6, S. 154); diese wenigen antiken Bücher werden im nächsten Schritt durch eine ganz andere diskursive Einheit ersetzt, die Nietzsches aphoristischer Schreibstrategie als Vorbild dient: das »Epigramm als Stil«, wobei neben der Kürze und Einprägsamkeit, also der mnemotechnischen Prägnanz dieses Stilmittels, seine Erscheinung in Form der Inschrift z. B. auf kulturellen Gegenständen oder Grabmälern für Nietzsche die Wirksamkeit einer Schrift verbürgt, die sich nicht einer zweidimensionalen, mobilen und leicht zerstörbaren Schreibfläche anvertraut, sondern sich den Körpern, deren Bedeutung oder Funktion sie aussagt, dauerhaft aufprägt. Und im Rahmen dieser Apologie des »römischen Stils«, wie ihn Sallust und Horaz zum »artistische[n] Entzücken« (ebd.) ihres Bewunderers so perfekt beherrschen, reduziert Nietzsche das epigrammatische Kondensat ein weiteres Mal, um eine abstrahierte semiotische Verfahrensvorschrift zu erhalten, der zufolge ein »minimum in Umfang und Zahl der Zeichen« ein »maximum in der Energie der Zeichen« erzielt (KSA 6, S. 155).

Dass sich Wahrheit lokal manifestiert, auf der Ebene der Aussage und als wiederholbares Ereignis, heißt zweierlei: Zu ihrer Formulierung ist keine Totalität und kein System erforderlich. Und: Selbst Theorien globaler Reichweite müssen sich auf lokalen Schauplätzen bewähren, die Wahrheit ist nicht abgelöst von bestimmten Orten zu gewinnen, an denen sie produziert wird – und steht häufig genug im Konflikt zu bereits etablierten Wahrheiten desselben Wissensfelds, mit denen sie nicht koordiniert sein muss, um aussagbar zu sein. Nietzsches Befragung der Wahrheit hat viele Facetten – stets jedoch besteht die Strategie dieser Befragung darin, sie auf ihren Gegensatz zu beziehen und ihren Gegensatz als ihren Entstehungsherd zu identifizieren. Dieser Gegensatz kann sehr unterschiedlich angeschrieben werden – als Irrtum, Lüge, Täuschung, Dichtung, Aberglaube, Verführung; immer jedoch geht es Nietzsche darum, ihren »Wert« zu taxieren und die Wahrheit als eine Lebenstechnik, eine *techné tou biou* zu begreifen. Die Wahrheit ist für Nietzsche die »unkräftigste Form der Erkenntnis«, solange man mit ihr »nicht zu leben« vermag (KSA 3, S. 469). Die Irrtümer genießen umgekehrt deshalb solche Autorität, weil sie »einverleibt« sind und sich damit vom Status einer

⁵¹ Ebd.

bloß behaupteten oder niedergeschriebenen Wahrheit grundsätzlich unterscheiden. Nun griffe man zu kurz, wenn man vermutete, dass Nietzsche die »schwache«, weil unverkörperte Wahrheit im Namen der bewährten, nämlich einverlebten und damit machtvollen Wahrheiten zurückweist. Wenn die »Kraft der Erkenntnisse« »nicht in ihrem Grade von Wahrheit« liegt, sondern in ihrer »Einverleibtheit, ihrem Charakter als Lebensbedingung« (ebd.), dann muss eine Politik der Wahrheit darauf abzielen, ihren Sätzen einen Körper zu verleihen, wenn sie Gültigkeit erlangen sollen. Nietzsches Konzept des Leibes – das berühmte Philosophieren an seinem Leitfadens – wird um seine kulturwissenschaftliche Brisanz gebracht, wenn man diesen Leib ausschließlich als den physiologischen Körper des Menschen begreift. Dem physiologischen Körper ist die institutionelle Körperschaft an die Seite zu stellen, die die materielle Existenz einer Aussage garantiert. Es ist eine äußerst komplexe Operation, einer Erkenntnis »Kraft« oder Wirksamkeit zu verleihen – Muskeln spielen bei diesem Vorgang die geringste Rolle.

Hier wie auch sonst steht Nietzsches schwierige Inanspruchnahme des Lebens als des Elements, in dem sich der Wert einer Wahrheit beweisen muss, nicht für den vermeintlichen Verrat der Intellektuellen am Anspruch der Wahrheit, sondern für die Einsicht in die »wesenhafte Zerbrechlichkeit«⁵² der Bedingungen, denen eine Aussage genügen muss, um als wahr anerkannt zu werden. Das zeigt Nietzsches Einschätzung der vorsokratischen Sekte der Eleaten, die wenig zu seiner eingestanden Schwäche für Heraklit und dessen Lobpreisung des Werdens passen will:

»Jene Ausnahme-Denker, wie die Eleaten, welche trotzdem die Gegensätze der natürlichen Irrthümer aufstellten und festhielten, glaubten daran, dass es möglich sei, dieses Gegenteil auch zu *leben*: sie erfanden den Weisen als den Menschen der Unveränderlichkeit, Unpersönlichkeit, Universalität der Anschauung, als Eins und Alles zugleich, mit einem eigenen Vermögen für jene umgekehrte Erkenntnis; sie waren des Glaubens, dass ihre Erkenntnis zugleich das Princip des *Lebens* sei.« (KSA 3, S. 469f.)

»Inwieweit verträgt die Wahrheit die Einverleibung? – das ist die Frage, das ist das Experiment« (KSA 3, S. 471) – dieser Satz und der entsprechende Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft* zum *Ursprung der Erkenntnis* formuliert Nietzsches entscheidende Einsicht in die Politik der Wahrheit. Das Maß an Einverleibung nämlich, das eine Wahrheit verträgt, ist ebenso wie die Entstehung einer Wahrheit eine Frage von Experimenten. Nietzsches vieldiskutierter und vielgeschmähter Vitalismus ist nominalistisch: Nicht dass er im Namen *des Lebens* spricht, so wie andere Philosophen vor ihm im Namen des Seins, des Werdens oder der Idee, ist

⁵² Michel Foucault: Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 39.

sein Merkmal, sondern die Abweisung jedes angemessenen Wissens darüber, was dieses Leben ist und welche Wahrheiten es »verträgt«.

Nach allem wundert es nicht, dass Nietzsches Frage, inwieweit die Wahrheit die Einverleibung verträgt, eine präzise Anknüpfung an das zweite von Foucault herausgestellte Merkmal des asketischen Schreibens ist. Denn zwar ist das Schreiben der Notizbücher eine geregelte Form des Umgangs mit Disparatem – was zunächst einmal heißt: die Verwandlung philosophischer Systeme in ein, wie Nietzsche sagt, »Knäuel« (KSA 3, S. 470) von Sätzen; aber die Einheit, die sie den Sätzen philosophisch entzieht, erstattet sie ihnen auf eine »vitale« Weise zurück. Denn Schreiben und Lesen sind im Rahmen der *techne tou biou* Vorgänge, die in Vorstellungen der Nahrungssammlung, -aufnahme und -verdauung – insgesamt also: der Einverleibung – konzipiert werden. »Verdauen« wir es«, schreibt Seneca, also das, was wir aufgeschrieben und wiederholt gelesen haben, »sonst geht es nur in unser Gedächtnis über, nicht in unser Wesen [*in memoriam non in ingenium*]«. ⁵³ »Das Schreiben«, kommentiert Foucault, »hat die Aufgabe, aus dem Gelesenen ein »corpus« zu machen. Und darunter ist kein Korpus von Lehren zu verstehen, sondern – gemäß der so oft verwendeten Verdauungsmetapher – nichts anderes als der Körper dessen, der sich die Lesefrüchte durch Transkribieren aneignet und sich ihre Wahrheit zu eigen macht. Das Schreiben verwandelt das Gesehene und Gehörte in »Kräfte und Blut« (*in vires, in sanguinem*).⁵⁴ Es ist also keineswegs ein nur scherzhaft hingeworfenes Bild, zu dem Nietzsche am Ende seiner »Vorrede« zur *Genealogie der Moral* greift, wenn er die Lesbarkeit seiner Schriften davon abhängig macht, dass seine Leser lernen, »beinahe Kuh« zu werden und das Lesen als »Wiederkauen« zu praktizieren.

»Alles, was bis jetzt die Menschen als ihre »Existenz-Bedingungen« betrachtet haben, und alle Vernunft, Leidenschaft und Aberglauben an dieser Betrachtung, – ist diess schon zu Ende erforscht?« (KSA 3, 379), fragt Nietzsche in einem Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft*, der »Etwas für Arbeitsame« überschrieben ist. »Existenz-Bedingungen«, die Nietzsche zum eigentlichen Gegenstand seines philologischen, das heißt: kulturwissenschaftlichen Philosophierens macht, umfassen weit mehr als die politischen oder ökonomischen Bedingungen, an die ein Soziologe zunächst denken mag; sie sind für Nietzsche nichts, was sich von außen auf das sogenannte menschliche Leben legt und es in Form bringt oder seiner Kräfte beraubt, sie sind auch nicht jene Instanz, gegen die die Philosophie das Ethos »unbedingter« Wahrheit hochzuhalten hätte; zuletzt sind sie auch nicht mit dem lamarkistischen Milieu zu verwechseln, das erforscht werden muss, um zu den Bedingungen eines Werkes und seines Autors vorzudringen. »Existenz-

⁵³ Foucault: Über sich selber schreiben (wie Anm. 44), S. 357.

⁵⁴ Ebd. S. 358.

Bedingungen« sind das Objekt einer Kultur- und Medienwissenschaft, die nicht Autoren, Werke oder Epochen fetischisiert, sondern die Frage Foucaults zu beantworten versucht: »wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage [und wir können diese Frage auf Bilder, Zahlen und Töne erweitern] erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?«⁵⁵ Was ermöglicht es, dass diese Aussage, dieses Bild, dieser Ton nicht nur aufblitzt und wieder im Dunkel verschwindet, sondern »am Leben bleibt, was gestattet ihnen, nicht nur zu erscheinen und wieder zu verschwinden, sondern verleiht ihnen eine historische Existenz und Rekurrenz?

⁵⁵ Foucault: *Archäologie des Wissens* (wie Anm. 11), S. 42.

On the Epistemology of Computer Simulation

Claus Pias

I DON'T KNOW if what follows can be termed »media philosophy«.¹ Probably not. And it cannot be termed such *faute de mieux* – that is, by dint of its *not* being »philosopher philosophy«.² For me, media studies (to avoid that confounded term »philosophy«) is not so much a discipline as a scholarly interrogation. It is concerned with the question as to how symbols, instruments, institutions and practices contribute to the constitution, circulation, processing and storage of knowledge. In this sense it investigates the media-historical conditions pertaining to knowledge and cognition and therefore is more a kind of historical epistemology. This interrogative approach may not only be found in various academic disciplines; in the sense of »media theory« (*Medientheorie*) it is already to be found in almost every imaginable field of knowledge – and this without being necessarily accompanied by any academic media studies (*Medienwissenschaft*). It is in this respect that media studies can be characterized as a field that provides the potential for a transdisciplinary dialogue because it unifies various disciplines or fields of knowledge through their preoccupation with the same question.³ This sort of satellite status with regard to the classic scholarly disciplines must therefore be seized as both an opportunity and a challenge. On the one hand, media studies is an attempt to discover topics that enable the field to demonstrate its original ability and effectiveness, while on the other it is compelled to deliver itself up to the scientific and scholarly standards of those fields of knowledge on whose terrain it has encroached.

The terrain that I have for some time now been mapping out and where I have even broken new ground in certain select areas goes by the name of *Simulation*.⁴

¹ Lambert Wiesing: Was ist Medienphilosophie?, in: *Information Philosophie* 3 (2008), pp. 30–38.

² Lorenz Engell: Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur, in: Stefan Münker and Alexander Roesler and Mike Sandbothe (eds.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M. 2003, pp. 53–77.

³ Claus Pias (ed.): *Was waren Medien?*, Zürich/Berlin 2010.

⁴ The project »History and Epistemology of Computer Simulation« was started in 2008 at the *IKKM Weimar* and continued at the *Wissenschaftskolleg zu Berlin*. I should also like to thank Sebastian Vehlken, Thomas Brandstetter, Lorenz Engell, Frank Pasemann, Marie Farge und Ulrich Schollwöck for their stimulating input as well as Kevin McAleer for his translation of this piece.

It is at this point that I expect those in the humanities to wrinkle their brows and say, »Well, that's just sooo late-1980s, at best early 1990s, and as passé as Baudrillard or media art with data gloves!«. Yes, quite true, but it is for precisely this reason that we need to learn how to speak about it in new ways, for in view of the several thousand available books on the subject – and I am referring here exclusively to scientific simulations – the scholarly and practical significance of computer simulation cannot be overestimated. But despite this fact, computer simulation has not yet been reviewed from the standpoint of media history or the history of science. There are no more than a dozen or so essays on the epistemic status of computer simulation and even fewer history-of-science studies that have done exemplary work in providing an account of how the complexion of a single discipline has been changed by computer simulation in the course of the last fifty years. Briefly put, I believe that in computer simulation we can observe an epistemic shift of considerable magnitude – and which in the 1960s Joseph Licklider compared with the invention of printing in its impact on the sciences.

In what follows I will be undertaking three things at once to suggest the potential of this research field. The first of these is a modest proposal as to what might be of possible interest for people from media studies and from the history and philosophy of science in terms of computer simulation *in general*; the second is to give you an *example* of just how simulations approach change and how they encroach on a certain discipline's store of knowledge; and the third is to comment on certain *theoretical and conceptual trends* within science studies – or more precisely put, why certain humanistic theories only emerge under certain technological conditions.

I.

In the late 1940s, mathematician and computer designer John von Neumann declared the end of the era of »analogy« and »representation« and the dawn of an era of »simulation«.⁵ A decade later, in the preface to volume seven of his *Epoche Atom und Automation*, engineer and psychologist Abraham Moles predicted the transformation of contemporary science into a »science of modelling«.⁶ These two

⁵ Claus Pias (ed.): *Cybernetics – Kybernetik. The Macy Conferences 1946–1953*, Zürich/Berlin 2003, vol. 1, pp. 171–202.

⁶ »The nineteenth century tried to describe the world as it actually is [...]. Twentieth-century science will above all be a science based on models [...]. Cybernetics will be able to answer the question [as to what something is] on that day when they can build a model [of it].« See Abraham A. Moles: *Die Kybernetik, eine Revolution in der Stille*, in: *Epoche Atom und Automation: Enzyklopädie des technischen Zeitalters*, Geneva 1959, vol. VII, p. 8.

references speak to the historical scope of an archeology of the present, within which numerous sciences implicitly or explicitly have undergone a transformation into computational science. Whether physics, chemistry, biology, electrical or mechanical engineering or space flight; whether it be military, genetic or climatic research, politics, economics, sociology, neurology or nano-technology – it is virtually impossible to name a single research area not essentially dependent on computer simulation (CS) processes and technologies. However, the definition of »simulation« in science and engineering remains somewhat vague. The German VDI-guideline 3633 states very simply: »Simulation is the imitation of a system and its dynamic processes in a model capable of experimental deployment in order to generate knowledge [...]. In particular, these processes are developed within a certain time frame.«

In short, for my purposes, the term »simulation« means the totality of various practices and widespread forms of knowledge that have been emerging since 1945 through the new medium of computers. But even if simulations in particle physics are to be distinguished from crash-tests or the agent-based simulations of epidemics, the term addresses a paradigmatic epistemological shift that has only recently been recognized by the history and philosophy of science. In a groundbreaking publication,⁷ Peter Galison stated that CS indicates a transformation in the understanding of computers in science from mere »tools« to »nature«. While appropriate programming structures provide virtual environments for »computer experiments«,⁸ CS establishes a »trading zone« between different scientific disciplines. These are no longer distinguished by their disparate »objects of inquiry« but coalesce through similar »strategies of practice«. The increasing power of computing and the perpetual refinement of numerical approximation routines have provided the basis for this transdisciplinary effectiveness, rendering the problems of a »messy« reality accessible – these being problems that analytical solutions fail to address. And it is precisely the accessibility of analytically intractable phenomena that serves to situate both CS (in its capacity of a temporalized imitation of system-behavior by computer media) and its »trading zone« in an epistemological dimension beyond or, if you like, between the traditional epistemological categories of theory and experiment. Whether one is speaking of the »digital laboratory«,⁹ of

⁷ See Peter Galison: *Computer Simulations and the Trading Zone*, in: Peter Galison/David J. Stump (eds.): *The Disunity of Science. Boundaries, Contexts, and Power*, Stanford, CA 1996, pp. 118–157; Peter Galison: *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago, IL 1997, pp. 689–780.

⁸ Evelyn F. Keller: *Models, Simulation, and ›Computer Experiments‹*, in: Hans Radder (ed.): *The Philosophy of Scientific Experimentation*, Pittsburgh, PA 2003, pp. 198–215.

⁹ Martina Merz: *Multiplex and Unfolding. Computer Simulations in Particle Physics*, in: *Science in Context* 12/2 (1999), pp. 293–316.

the »simulability« of contemporary theory development,¹⁰ or of a »Möbius strip« that reconciles theory and experiment,¹¹ CS has incisively altered our understanding of the »exact« sciences.

In his book *The New Production of Knowledge*, Michael Gibbons emphasized the difference between »mode-1« and »mode-2« sciences.¹² In mode-1, the paradigmatic notion of scientific methods (in contrast to non-scientific methods) is limited to a form of the production of knowledge which is based on the system of experimental and mathematical mechanics proposed by Isaac Newton and on its institutionalized successors in physics and physical chemistry. Newton's mechanics not only abandoned substantial metaphysics but introduced the identification of mathematical theory with proofs and their consequent theories of truth. Imperatives such as »exactitude« and »provability« were thus transferred from mathematics to other sciences, and to this day the essence of the exact sciences is said to lie in their reliance on mathematics.

But when this concept of the exact sciences is thrown into question, mode-2 sciences come into play in two different ways. On the one hand, exact operations are inadequate in producing solutions to complex problems, and on the other, mathematical exactness is limited only to a small percentage of problems – namely to those with an analytical solution. However, the sheer *quantity* of the numerical operations executed by computer simulations of complex problems leads to a *qualitative* leap: the problem-solving methods of mode-2 sciences solely provide approximations of the exact solutions of mode-1 sciences, thus covering a much wider range of problems. Computer simulations are thereby not only characterized by hypothetical and heuristic aspects but by their general inexactitude; authors like Fritz Rohrlich, Paul Humphreys, Peter Galison and Eric Winsberg have stressed in which ways classical concepts of theory and experiment have been modified by CS, sketching out its role in the production of scientific knowledge.¹³

¹⁰ Thomas Lippert: The Impact of Petacomputing on Theories and Models, in: *The Societal and Cultural Influence of Computer Based Simulation*, Blankensee-Colloquium 2007, Berlin 2007.

¹¹ Gabriele Gramelsberger: *Computereperimente. Zum Wandel der Wissenschaft im Zeitalter des Computers*, Bielefeld 2010.

¹² Michael Gibbons et al.: *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London 1994.

¹³ See Fritz Rohrlich: Computer Simulations in the Physical Sciences, in: *Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, vol. 2, 1990, pp. 507–518; Paul Humphreys: Computer Simulations, in: *ibid.*, pp. 497–506; id.: *Extending Ourselves: Computational Science, Empiricism, and Scientific Method*, Oxford 2004; Eric Winsberg: Sanctioning Models. The Epistemology of Simulation, in: *Science in Context* 12/2 (1999), pp. 275–292; and Eric Winsberg: Simulated Experiments: Methodology for a Virtual World, in: *Philosophy of Science* 70 (2003), pp. 105–125.

Based on the description of models as »mediating instruments« between theory and experiment – thus opening up a partly autonomous space with »elements of theories and empirical evidence, as well as stories and objects which could form the basis for modelling decisions«¹⁴ – CS can be perceived as their dynamic and flexible realization.

Winsberg stresses the epistemological surplus of CS as opposed to a depiction of it as simple »number-crunching techniques«. He argues that CS »would be best addressed by a philosophy of science that places less emphasis on the representational capacity of theories (and ascribes that capacity instead to models) and more emphasis on the role of theory in guiding (rather than determining) the construction of models«.¹⁵ In the process of modeling complex non-linear phenomena, Winsberg states that »theoretical« assumptions or a »theoretical framework« are worked down to a level of applicability and calculability involving numerous simplifying assumptions that are »creatively« modeled in an ad-hoc fashion. Thus, techniques of »modeling and simulation« blur the formerly distinct boundaries of »theory« and »experiment« in a dynamic reciprocal process. These techniques imply a partial autonomy in which »performance beats theoretical accuracy«,¹⁶ an implication which is further substantiated by Thomas Lippert's notion of »simultability«. Lippert describes the direct impact of media technologies on the process of theorizing insofar as in particle physics, for example, only those theories are advanced which can be applied to a highly parallel computer structure. Effected by the advancements of computational calculating power (and not so much by the development of new algorithms), quantities are transformed into new qualities that are accompanied by technological standards and layouts which exclude certain theoretical approaches from the very beginning.

It is in this way that the widespread use of computer simulations causes science to become »postmodern« – if I may be permitted to use this term;¹⁷ its new epistemological conditions are not detachable from their techno-historical roots in the computer sciences. The genesis of this postmodern scientific mode proceeds within a framework of specific techno-media parameters that classical philosophy and the history of science, for the most part, surprisingly ignore. Although authors

¹⁴ Mary S. Morgan and Margaret Morrison: Models as Mediating Instruments, in: ead. (eds.): *Models as Mediators. Perspectives on Natural and Social Science*, Cambridge, MA 1999, pp. 10–38.

¹⁵ Eric Winsberg: Simulation, Models, and Theories. *Complex Physical Systems and Their Representations*, in: *Philosophy of Science* 68/3 (2001), pp. 442–454.

¹⁶ Johannes Lenhard and Günter Küppers and Terry Shinn (eds.): *Simulation. Pragmatic Constructions of Reality*, New York, NY 2006.

¹⁷ Jean François Lyotard: *La condition postmoderne*, Paris 1979. One could also of course employ the term »techno-sciences«.

such as Galison, Fox Keller and Winsberg refer to very intriguing phenomena – mostly from the perspective of a history of physics, and those phenomena only tractable by means of CS – very few studies comprise an account of the technomedia parameters involved.¹⁸ On the other hand, the tremendous spate of publications addressing CS in engineering, the social sciences and the various natural and computer sciences substantially lack a thorough media-historical grounding. Despite the fact that discussions of modeling and simulation methods have played an outstanding role in these scientific disciplines for the past several years, almost without exception these approaches focus on the pragmatic demands of research practice with respect to CS and the rapid development of hardware and software applications.

Nonetheless, that zone which comprises the extension of problem-solving strategies to a broad set of complex problems within a wide range of disciplines by means of CS – the so-called trading-zone – fosters particular standardization processes. These procedures express themselves in algorithms, programming languages, programming environments, digital image-processing and computer-graphic visualization techniques, and they ought to be understood from a technomedia perspective since they play a crucial role in the potential of CS to contribute to an advance in both epistemically and technologically innovative capabilities. I should like to derive four working hypotheses therefrom – hypotheses that are certainly exaggerated but are intended to perform a heuristic function:

1) *Performance Disassociates from Accuracy*. Provocatively speaking, CS become more »realistic« through application of theoretically »unrealistic« or artificial accounts – e.g. the explicit disregard of physical knowledge can yield authoritative simulation-models. Küppers and Lenhard explain this by citing what they call »Arakawa’s computational trick«:

»Thus did [Arakawa] presuppose the conservation of kinetic energy in the atmosphere – although it was clear that this energy was converted into heat through friction, i.e. that it was definitively *not* conserved. Moreover, the dissipation was presumably significant of the fact that the real atmosphere could show such a stable dynamic. Arguing from the standpoint of physics, one could assert that Arakawa’s conservation of kinetic energy artificially limited the increase of instabilities [...]. Whereas most [researchers] believed it necessary to find a solution to the base equations that was as accurate as possible, Arakawa undertook an additional step in terms of his modeling – a step that was *not derived from the physical basis* but only with the wisdom of hindsight, i.e. *through the results of the simulation runs*, when a successful imitation could be *justified*.«¹⁹

¹⁸ Soraya de Chadarevian and Nick Hopwood (eds.): *Models. The Third Dimension of Science*, Stanford, CA 2004.

¹⁹ See Günter Küppers and Johannes Lenhard: *Computersimulationen. Modellierungen*

The result is a partial autonomy which renders the connection between a successful imitation of system-behavior and the physical knowledge of this system increasingly fragile.²⁰

2) *Specific Rules Replace General Laws*. This situates CS in close proximity to games. Facing the challenges of non-linear complex systems, the affected sciences were able to establish tentative epistemological strategies through the use of CS. In order to get a firm grip on the behavior of complex systems and accordingly tune the system's parameters, CS have to be run repeatedly through a process that intuitively »plays« with the simulation settings, often on a trial-and-error basis: »A successful parameterization requires understanding of the phenomena being parameterized, but such understanding is often lacking [...]. How best to parameterize various processes is a contentious subject among modelers and model analysts.«²¹ In addition, every simulation technology brings about its specific context of application, merging both idealization and realization. CS strike a balance between the mode of reduction and abstraction from the system's behavior that they imitate, and a mode of accumulation and specification negating expected »first principles«. A diversity of specific rules supersedes the small number of reductionist laws and turns every CS into a particular case-study. Hence, they undermine the classical separation between general laws (from which the corresponding equations for a particular case are derived) and boundary conditions (the specifications of the context within which a dynamic process runs). Sciences substantially dependent on CS are being increasingly transformed into what one may call »behavioral sciences«.²²

3) *Adequacy Replaces Proofs*. This thesis questions the account of scientific proofs implicit in CS. Even if well-known physical laws constitute the basis of a CS, their

2. Ordnung, in: *Journal for General Philosophy of Science* 36 (2005), pp. 305–329; and Akio Arakawa: A Personal Perspective on the Early Years of General Circulation Modeling at UCLA, in: David A. Randall (ed.): *General Circulation Model Development*, San Diego, CA 2000, pp. 1–66. I thank the physicist Marie Farge for apprising me of the fact that the matter is not as simple as portrayed by the authors and for her assurance that my argument is nevertheless correct.

²⁰ Perhaps one could emply Blumenberg's concept of »Vorahmung«, which is basically untranslatable but, to give some notion of its meaning, might be rendered as a kind of premonitional pre-imitation. See Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957), in: id.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt/M. 2001, pp. 9–46.

²¹ Myanna Lahsen: Seductive Simulations? Uncertainty Distribution Around Climate Models, in: *Social Studies of Science* 35/6 (2005), pp. 895–922.

²² Bernd Mahr: Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion, in: Thomas Macho and Annette Wunschel (eds.): *Science & Fiction*, Frankfurt/M. 2004, pp. 161–182.

implications and reciprocal effects in complex systems cannot be anticipated, and so a deterministic model can react all the more chaotically and in an even more non-linear fashion to the tiniest disturbances and the smallest parameter changes. Evolution in the CS run-time is therefore essential for validating the adequacy of a simulation model through a comparison of consecutive runs. But this by no means implies »proof« in the classic sense – alternative and competing CS strategies may yield equally adequate results by employing contrasting rules. Hence, the adequacy of a CS model can only be demonstrated by its operation and operability, resulting in the »evaluation« of different scenarios instead of a »validation« in the common sense.²³

4) The success story of CS is *unimaginable without the simultaneous development of computer graphic imagery (CGI)* whose exploration – at least at its early stage in the 1960s – took place in a twilight zone between science and art. The scope and complexity of the CS models proved incomprehensible to the human observer in the media of letters and numbers. As J. C. R. Licklider put it as early as 1967:

»Patchcords in the one hand and potentiometer knob in the other, the modeler observes through the screen of an oscilloscope selected aspects of the model's behavior and adjusts the model's parameters (or even varies the structure) until its behavior satisfies his criteria. To anyone who has had the pleasure of close interaction with a good, fast, responsive analog simulation, a mathematical model consisting of mere pencil marks on paper is likely to seem a static, lifeless thing.«²⁴

In accord with this vividly drawn picture, the new scientific culture of simulation subordinated itself to the hegemony of images and acquired even greater relevance with the development of further inventions in the sphere of dynamic CGI. At least three different aspects must be historicized comparatively: (a) CGI in the framework of scientific research (e.g. the reduction of complexity by an interest-driven, pragmatic and adequate choice of the modes of representation); (b) the more effective controllability and intuitive tuning of parameters in the different run-time scenarios of modeled processes through images and visualization (e.g. graphic user-interfaces, interactive parametrics, graphic programming); (c) the mediation or, more precisely, the »political iconography« of CS (e.g. public images often considerably different from those used for inner-scientific purposes).

²³ Paul N. Edwards: *A Vast Machine. Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, Cambridge, MA 2010.

²⁴ J. C. R. Licklider: *Interactive Dynamic Modelling*, in: Gary Shapiro and Michael Rogers (eds.): *Milton: Prospects for Simulation and Simulators of Dynamic Modelling*, New York, NY 1967, pp. 281–289.

Unless it be the case that a good part of contemporary CS environments are based on a modeling paradigm relying on discrete events,²⁵ with respect to these four hypotheses it would seem to make more sense to look at agent-based computer simulations (ABCS). In any event, I have chosen an example from this area because the media pertinacity is much more evident here and my attempt to formulate an »Epistemology of CS« can be more vividly demonstrated.

II.

The example I have selected is not illustrative of all of the aforementioned hypotheses, but it will give us glimpses into certain of their aspects. One might also say that my single example is justified for systematic reasons, for I don't believe that one can speak of simulation per se but only about certain types of simulation. It seems to me that much of the confusion rests with the fact that »simulation« is a collective term designating very different things and whose family resemblance can only gradually emerge.

Let me begin with a subject whose history has only been scantily researched: those management simulations and business games whose most recent incarnations are to be seen in companies and university economics courses. My interest in these simulations and games is a certain paradigm of the programming of simulations, namely the so-called object-orientation as starting point for agent-based simulations. Hence, I am less interested in the substantive problems of simulation than I am in the ways of conceptualizing and implementing problems through information technology – and that means from a media-technological perspective.

These management simulations originated in the late 1950s, being derived from military war games – or, more specifically, the American Management Association (AMA) took a close look at the U.S. Naval War College and decided to create its own »war college for business executives«. ²⁶ I am not going to go into these early beginnings here, nor will I be looking at the rapid development and dissemination of such simulations to business concerns and the programs of the larger universities of economics. ²⁷ Of greatest interest to me are the mid-1960s, a period when

²⁵ See B. W. Holllocks: 40 Years of Discrete Event Simulation, in: *Journal of the Operational Research Society* 57 (2006), pp. 1383–1399; and Richard E. Nance: *A History of Discrete Event Simulation Languages*, Systems Research Center report SRC 93-003, 11 June 1993.

²⁶ Frane M. Ricciardi et al.: *Top Management Decision Simulation. The AMA Approach*, ed. Elizabeth Marting, American Management Association, New York, NY 1957. Once again the saying holds: »War is a terrible thing, but so is peace.« (Herman Kahn).

²⁷ See, for example, *Proceedings of the National Symposium on Management Games*,

computers began to assume a central role – those years when theoretical concepts from sociology, psychology and cultural anthropology were assimilated and when those computer mindsets and tools were being developed that define the research to the present day. Among the objects of such simulations are inchoate problem areas like advertising budgets, sales strategies, and the introduction of products onto the market. Study of the behavior of dynamic systems, the analysis of how to deal with uncertainties, research into systemic sensitivities, and heuristic investigations into finding pretty near optimal strategies – these were distinctive features of people’s understanding of computer simulations as well as of what these simulations promised for the future.²⁸

The example I will be using for how precisely this was done, for the concepts and knowledge that distinguish these simulations, comes from Arnold E. Amstutz, who had been working on micro-analytic behavioral simulations since the late 1950s,²⁹ whose purpose was to research how the »attitudes and beliefs« of clients with regard to certain products and companies could be influenced, and whose basic assumption was that people’s behavior could only be influenced through persuasion or seduction, through a kind of »indirect control«, for example in the same way as was done in electoral campaigns and in the advertising industry.³⁰

In the beginning was the development of models. The first step was through macro-specification, the idea that there was a simple linear link between manufacturers, distributors, sellers and customers. The matter becomes more complex with the next few steps – public officials and competing companies are introduced;

Center for Research in Business, University of Kansas, Lawrence 1959; K. J. Cohen et al.: The Carnegie Tech Management Game, in: *The Journal of Business*, vol. 33/4 (1960); Robert H. Davis: The Business Simulator, Operations Research, East Pittsburgh Division, Westinghouse Electric Corporation, 12 December 1958; Albert N. Schrieber: Gaming – A New Way to Teach Business Decision Making, in: *University of Washington Business Review*, April 1958, pp. 18–29; E. W. Martin, Jr.: Teaching Executives via Simulation, in: *Business Horizons* 2/2 (1959), pp. 100–109.

²⁸ A very good retrospective view of the 1960s is provided by Harold Guetzkow, Philip Kotler and Randall L. Schultz (eds.): *Simulation in Social and Administrative Science. Overviews and Case-Examples*, Englewood Cliffs 1972.

²⁹ See Arnold E. Amstutz: *Management Use of Computerized Micro-Analytic Behavioral Simulations*, working paper presented at The Institute of Management Science meeting in Dallas, Texas, 17 February 1966 (the following images are taken from here); A. E. Amstutz and H. J. Claycamp: *Simulation Techniques in Analysis of Marketing Strategy*, in: *Applications of the Sciences in Marketing Management*, Purdue University, Lafayette, IN 1966; A. E. Amstutz: *Computer Simulation of Competitive Market Response*, Cambridge, MA 1967; and Philip Kotler and Randall L. Schultz: *Marketing System Simulations*, in: *The Journal of Business* 43 (1970), pp. 237–295.

³⁰ The classic example is the bestseller by Vance Packard: *The Hidden Persuaders*, New York, NY 1957.

product and information channels are separated out; feedback is installed. In short, the bases for a non-linear system-behavior are being laid out. And finally, after several steps of this kind, a flow-chart emerges which designates the network of dependencies that need to be translated into program code.

Each of these boxes implements certain theoretical assumptions in program code – thus, not only do they contain a decision with regard to what one believes to know but above all what one *doesn't* need to know. Simulations are distinguished by the fact that they can deal operationally with ignorance and can lay claim to its reflected appraisal. What I mean by this in particular is that everything which

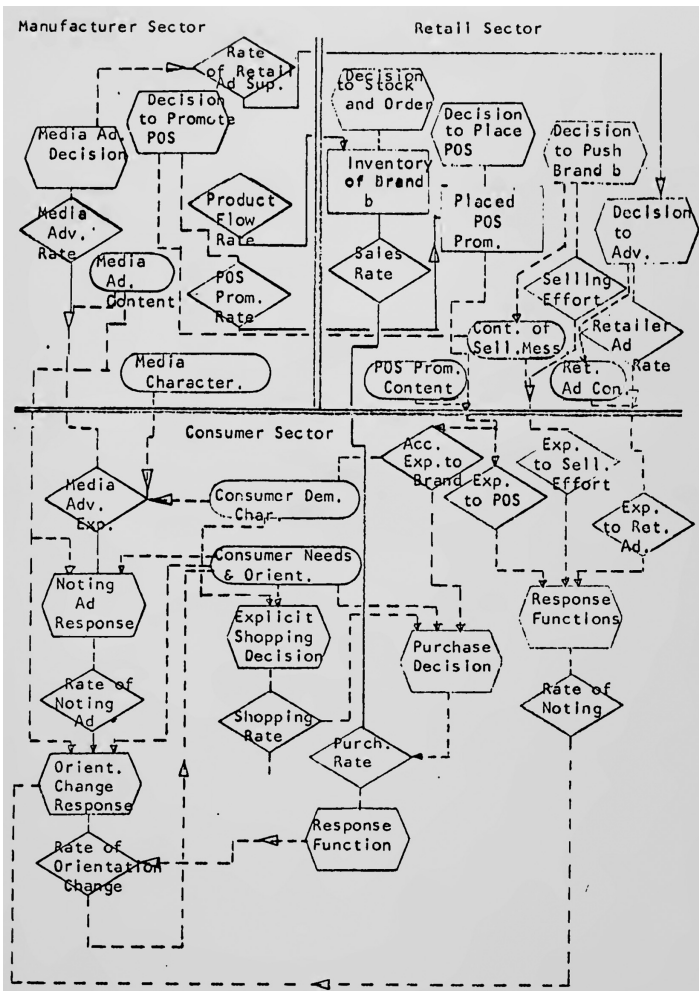


Fig. 1: Macro-flowchart of consumer model interactions.

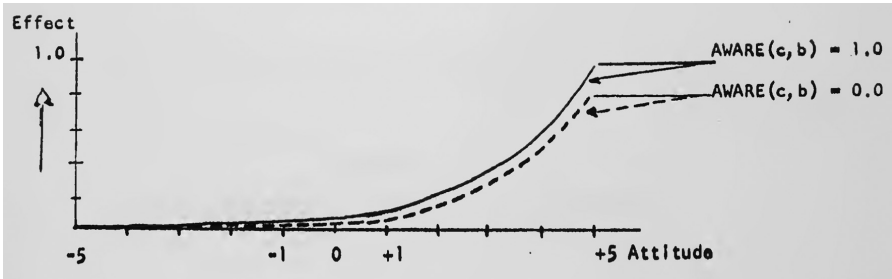


Fig. 2: Effect of attitude on perceived need.

is part of simulated systems must somehow be parameterized but that a successful parameterization requires an understanding of the particular phenomenon under study that is mostly not at hand. (Particularly not in the »harder« numerical simulations, for example climatology.) Simulations, therefore, work far more through trial and error than through first principles – even if the hope of this latter is great. By the phrase »implemented assumptions« I mean such concepts as Paul Lazarfeld’s »like-dislike« schema or heuristic curves of »attitude« toward product placement. This one, for example, works on the assumption that at a certain point in one’s positive attitude one’s stimulus to buy begins to increase exponentially. Those who love Apple products or Italian shoes can certainly testify to such feelings.

Once the program was set up, several simulation run-throughs would be undertaken, the findings printed and then analyzed. What we have here is a run-through of version 3 from 4 April 1965 of over 1400 hours. The decisive aspect here – and to which I will return – is that the simulation is proto-object oriented, or if you like, proto-agent-based.³¹ This expression describes week 117 in the life of virtual consumer no. 109. He is a New Englander, lives in the suburbs, is between twenty-five and thirty years of age, has an annual income of between 8000 and 10,000 dollars, and also has a college degree. For the past six years he has owned a Brand 3 appliance and likes to make his purchases at retailers 5, 11 and 3. He consumes the

³¹ I put it in this careful way because object-oriented simulations and agent-based simulations are difficult to distinguish from one another and the matter is still in solution; that is, in 1966 there was still no programming language for object-orientation – although there was the attempt to implement something similar in procedural languages; which also means that there were still no autonomous agents with their own memory space but rather solely the tendency to implement such through the use of tables. It is from a technical standpoint that the example used here is a classic discrete event-simulation which follows the lead of »systems dynamics« (Jay Forrester), the dominant paradigm of the 1960s. Still, it is clear from the interaction of the customer population that emerging at this time was a specific problem area which object-oriented programming languages and ABCS would address a short time later.

mass media 1, 4, 9, 10, 11 and 12, and he has certain consumer preferences. Because it is indeed a simulation, it culls the entire content of his mind, like a Windows system after crashing – »memory dump«. He is exposed to advertising that makes various impressions on him and he converses with friends and neighbors (agents 93, 104 and 117). At some point he decides to go shopping, has a virtual shopping experience and spends \$38.50 – even though the salesman hardly gives him the time of day! He relates the experience to his friends – and has to again soon banish it from memory so as to become a purchaser once more.

So what does one do with material like this? What to do with such clusters of artificial narrative, with this mushrooming data of a synthetic or generative structuralism? Of course all this is nothing more than statistics that look as if they were dealing with real-life customers. This is part of the validation of the odd type of knowledge that simulation run-throughs produce and which has a precarious status. Does the simulated system behave similarly to a comparable real-world system for which valid data are available? For example, as in the military sphere, when simulated machine-gun fire shows the same distribution as the targets at real shooting ranges. Or as in particle physics, when simulated detectors have to show the same particle traces as real detectors in ac-

```

SIMULATION APP-03 TEST RUN APRIL 4, 1965 1400 HOURS
-- CONSUMER 0109 NOW BEGINNING WEEK 117 -- FEBRUARY 19, 1962
- REPORT MONITOR SPECIFIED. TO CANCEL PUSH INTERRUPT.
- CHARAC - REGION NE SU, AGE 25-35, INCOME 8-10K, EDUCATION COLLEG
- BRANDS OWN 3, 6 YEARS OLD. RETAILER PREFERENCE 05, 11, 03
- MEDIA AVAILABLE 1 0 0 1 0 0 0 0 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
- ATTITUDES . 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
.....
PROJ CHAR . 0 +1 +1 0 -3 -1 0 +5 0 +3 0 0
APPEALS . -3 0 +1 +5 0 -3 +3 0 0 0 +5 0
BRANDS . +2 +1 +3 +2
RETAILERS . +1 -5 +3 +1 +5 -5 -5 +1 -1 -3 +5 +1
AWARENESS . -3 +1 -1 +3 +1 +1
          . 1 0 0 0

- MEMORY DUMP FOLLOWS. BRANDS LISTED IN DESCENDING ORDER 1 TO 4
PRODUCT CHARACTERISTIC MEMORY          APPEALS MEMORY
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 . 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
.....
2 3 15 0 5 5 4 14 8 7 1 3 . 8 9 7 3 1 11 7 4 4 3 9 3
8 0 6 4 9 5 4 13 0 3 6 7 . 6 8 0 7 0 9 2 4 3 10 3 1
0 6 15 7 0 3 11 3 5 2 5 7 . 0 4 8 10 9 2 14 3 9 7 9 5
7 9 3 7 3 2 7 2 6 12 14 2 . 0 9 7 8 13 9 11 6 0 2 5 9

- MEDIA EXPOSURE INITIATED
- MEDIUM 003 APPEARS IN WEEK 117 -- NO EXPOSURES
- MEDIUM 004 APPEARS IN WEEK 117
  - EXPOSURE TO AD 013, BRAND 3 -- NO NOTHING
  - EXPOSURE TO AD 019, BRAND 4
    - AD 019, BRAND 4 NOTED. CONTENT FOLLOWS
    - PROD. C 11 P=4, 4 P=2,
    - APPEALS 5 P=2, 7 P=2, 12 P=2,
- MEDIUM 007 APPEARS IN WEEK 117 -- NO EXPOSURES
- MEDIUM 012 APPEARS IN WEEK 117
  - EXPOSURE TO AD 007, BRAND 2
    - AD 007, BRAND 2 NOTED. CONTENT FOLLOWS
    - PROD. C 8 P=3, 12 P=1,
    - APPEALS 2 P=1, 4 P=3, 6 P=1, 10 P=1,
  - EXPOSURE TO AD 013, BRAND 3 -- NO NOTHING
  - EXPOSURE TO AD 004, BRAND 1 -- NO NOTHING
- MEDIUM 016 APPEARS IN WEEK 117 -- NO EXPOSURES
- MEDIUM 023 APPEARS IN WEEK 117 -- NO EXPOSURES

- WORD OF MOUTH EXPOSURE INITIATED
  - EXPOSURE TO CONSUMER 0093 -- NO NOTHING
  - EXPOSURE TO CONSUMER 0104 -- NO NOTHING
  - EXPOSURE TO CONSUMER 0117 -- NO NOTHING

- NO PRODUCT USE IN WEEK 117

- DECISION TO SHOP POSITIVE -- BRAND 3 HIGH PERCEIVED NEED
  -- RETAILER 05 CHOSEN

- SHOPPING INITIATED
  - CONSUMER DECISION EXPLICIT FOR BRAND 3 -- NO SEARCH
  - PRODUCT EXPOSURE FOR BRAND 3
    - EXPOSURE TO POINT OF SALE 008 FOR BRAND 3
    - POS 008, BRAND 3 NOTED. CONTENT FOLLOWS
    - PROD. C 3 P=4, 6 P=4,
    - APPEALS 5 P=2, 7 P=2, 10 P=2, 11 P=2,
  - NO SELLING EFFORT EXPOSURE IN RETAILER 05

- DECISION TO PURCHASE POSITIVE -- BRAND 3, $ 38.50
  - DELIVERY IMEDAT
  - OWNERSHIP = 3, AWARENESS WAS 2, NOW 3

- WORD OF MOUTH GENERATION INITIATED
  - CONTENT GENERATED, BRAND 3
    - PROD. C 3 P=+15, 8 P=+15,
    - APPEALS 4 P=+50, 11 P=+45

- FORGETTING INITIATED -- NO FORGETTING D

- CONSUMER 0109 NOW CONCLUDING WEEK 117 -- FEBRUARY 25, 1962
- CONSUMER 0110 NOW BEGINNING WEEK 117 -- FEBRUARY 19, 1962
QUIT,
11.633+4.750
    
```

Fig. 3: Computer output.

celerators. Or as in astronomy, when simulated red giants have to look like the telescope pictures of red giants which themselves are generated from theoretical and highly charged data.

This validation process, in any case, is comprised of the interplay of sensitivity analyses and model revisions. For example, this functions very simply through means of »curve fitting«; that is to say, you superimpose a graphically rendered system-behavior model, obtained by means of simulation run-throughs, onto the representation of an empirically obtained and rendered model of system-behavior.³² If the curves match, the simulation is considered accurate; but this would by no means imply that it is »true« in the emphatic sense of the word. (Especially since the comparative curve is only decipherable to the trained eye; but of course it is a mathematically loaded and graphically arranged construct – a historical invention.) Which means to say that we are not here dealing with a dualistic path to knowledge but with a differential one. The point is not to penetrate to the very rhyme and reason of things and thereby perhaps formulating »laws«, but rather, within the parameters of a kind of empirical exoneration, it is sufficient that two systematic contexts behave in a like manner – irrespective of the reasons.

All that might appear trite today, jaded as we are by such virtual worlds as *Second Life*, but in 1965 this was exciting stuff indeed. The scientific and descriptive language for systems was first formulated at that time and – like all languages and notation systems – have since then been working on thinking.³³ It suffices here to cite Dahl and Nygard, whose programming language »Simula« is perhaps the most famous: »Many of the civilian tasks turned out to present the same kind of methodological problems: the necessity of using simulation, the need of concepts and a language for system description, lack of tools for generating simulation programs. This experience was the direct stimulus for the ideas which in 1961 initiated the Simula development.«³⁴ Interestingly, the metaphors of »customers« and »stations« populate the concepts of Dahl and Nygard (which had their origin in quite different contexts) and one is even tempted to say that Simula's internal workings are ruled by a »business« model whose structures are transferrable to every imaginable area of the interaction of various agents.³⁵ As areas of application for

³² This comes from K. J. Cohen: *Computer Models of the Shoe, Leather, Hide Sequence*, Englewood Cliffs, NJ 1960.

³³ See Benjamin Lee Whorf: *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, Reinbek 1963; and Friedrich Kittler: *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, CA 1990.

³⁴ Kristen Nygaard and Ole-Johan Dahl: *The Development of the Simula Languages*, in: Richard L. Wexelblat (ed.): *History of Programming Languages*, New York, NY 1981, p. 440.

³⁵ The developers were looking for a »set of basic concepts in terms of which it is possible

system-description, the authors themselves list production sequences, administrative processes, warehousing, transport and reactor control as well as social systems, epidemics and crisis management. And the concept they proposed as an answer to the demands for recursive types of data and reusability was that of classes and methods – in other words, *object orientation*.³⁶

A »class« describes all kinds of similar objects. Call to mind the many customers that have various incomes, ages and media-consumer profiles, while at the same time all being customers with certain shopping requirements. Classes are simply templates from which objects with certain attributes are fashioned in running time (so-called instances) and they establish how individual objects react to one another. Methods are then simply the algorithms associated with the objects and with whose help one determines how the objects are able to engage with one another (object customer_1 calls up method m of object customer_2) and that one can encapsulate so that it all can't be everything all the time.

Certainly one can fault this programming approach for being a kind of anachronistic Platonism, which, with the assistance of a timeless ensemble of »ideas« (i.e. classes) suggests a plausibility of the cognition process that has long been cast into doubt by philosophy. But I am not so sure whether it is not precisely informatics which abducted ontology from the monopoly that philosophy had on it and ever since has been doing »ontology design« or »ontological engineering« – whether this has not in fact directed our gaze to a practice-oriented and linguistic categorization of those spheres encompassing life and knowledge. More important to me, rather, is the media-historical productivity with which the informational and operational linguistic potential of system-description was tested – along with the potential of scholarly linguistics in terms of system-description.³⁷ And these have been conceived as object-oriented ever since the 1960s as well as preparing the way for what today has become widely known as »agent-based« simulation.

to approach, understand, and describe all the apparently very different phenomena«. See Kristen Nygaard and Ole-Johan Dahl: SIMULA – An ALGOL-Based Simulation Language, in: Communications of the ACM 9 (1966), p. 671. As is known, every problem becomes a nail when you have a hammer in your hand. The same holds true for people standing in line.

³⁶ Jan Rune Holmevik: Compiling SIMULA. A Historical Study of Technological Genesis, in: IEEE Annals of the History of Computing 16/4 (1994), pp. 25–37.

³⁷ Sociological system-theory would be, to some degree, the natural-linguistic counterpart to formal-linguistic and social-scientific simulation models that originated at the same time. I don't wish to assert any causality but the coincidence of these two is interesting and is likely derived from cybernetics. In any event, experience shows that informatics students have no trouble with Niklas Luhmann's texts.

III.

So as to demonstrate just how great an impact this concept has had on our present age and what it means from an epistemological standpoint, I come now to my second, more recent example (i.e. forty years later), which derives from the field of epidemiology – that discipline literally preoccupied with the distribution of conditions and events among the general population, events that are also but not exclusively related to health. As general social medicine it is not a science dedicated to individual case-studies but to the wider context of populations and health. Because the science of epidemiology regards human existence as being impacted by a multi-factored environment full of myriad influences, the discipline's fund of knowledge is a disparate and heterogeneous one, and the links between correlation and causality had always been problematic. As early as the *Corpus Hippocraticum*, in the sections on epidemics, a decisive role is assigned to air, water, locales, life and work rhythms, nutrition and ethos; and questions of health and sickness are located in a spatial (endemic) and temporal (epidemic) network of environmental relationships.³⁸ At the same time, these issues were intimately conjoined with political questions because epidemics led to emergency situations, while those necessary social norms and time-frames for sensible action and expectations were resolved.

In the nineteenth century the Enlightenment term »communication« was used to describe this environmental nexus – a term that meant not only the transmission of disease but the entire infrastructure of the circulation and traffic and exchange of people and things. (A meaning that is much more interesting for media science than, for example, the communication concept of so-called communication studies.) It is within this framework that the alliance between epistemology and statistics was sealed. It was William Farr who did a statistical evaluation of the national system for the designation of causes of death, which he himself led, and which numbered Karl Marx and Friedrich Engels among his most attentive readers because his studies didn't lend themselves to medical findings so much as those respective of social conditions. Farr's contemporary John Snow, in his *On the Mode of Communication of Cholera*, published his own findings with regard to that incunabulum of epidemiology.³⁹ During the London cholera epidemic of the early 1850s, Snow entered on a map the places of residence of five hundred of the epidemic's Soho fatalities and was able to see that there was a clustering of casualties near certain wells. Everyone who had drunk from the well in Broad Street had

³⁸ Hartmut Böhme: Die vier Elemente. Feuer, Wasser, Erde, Luft, in: Christoph Wulf (ed.): Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie, München 1996, pp. 17–46.

³⁹ John Snow: *On the Mode of Communication of Cholera*, 2nd edition, London 1855.

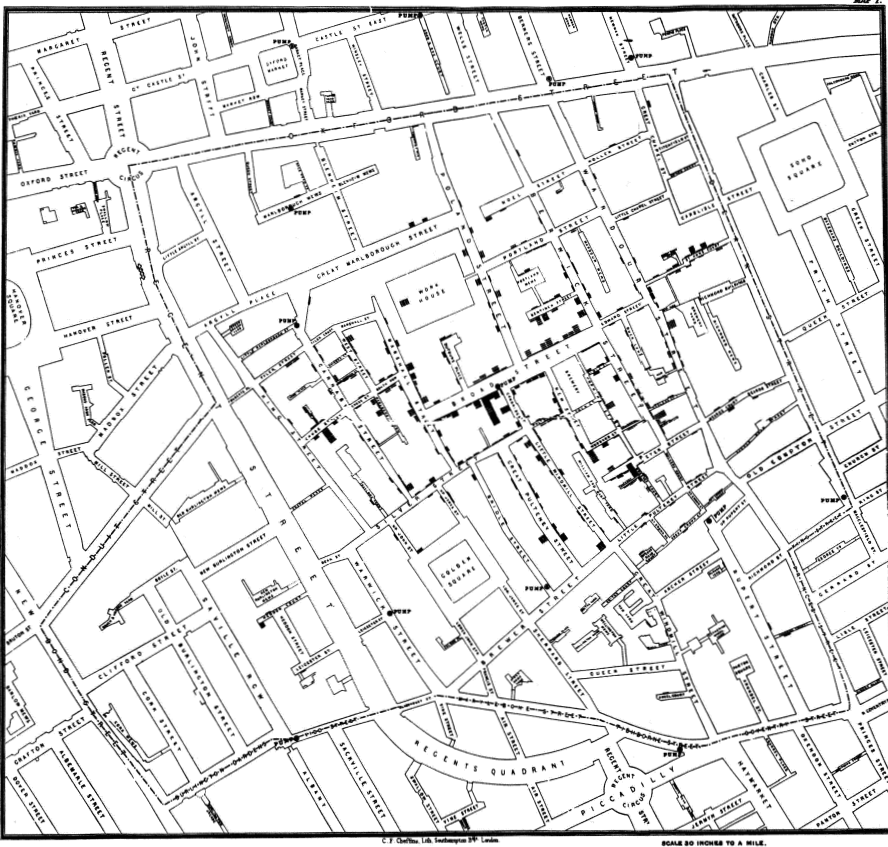


Fig. 4: Map made by John Snow in 1854. Cholera cases are highlighted in black.

become infected. On the basis of statistical visualization it had thus become possible to derive causality from correlations – i.e. transmission of the disease through drinking water – and to limit the final body count to 616.

The emergence of social medicine and the discovery of endogenous agents of infections such as tuberculosis, cholera, diphtheria or typhoid fever by Pasteur or Koch (Virchow had also naturally read Farr and had himself lectured at the 1855 Statistical Congress in Saint Petersburg) were major developments in the long history of epidemiology. Immunology, for its part, held the promise, to some degree, of more successfully addressing the problems on other terrain, attempting to address the problem of pestilence as a bacteriological one within the confines of the laboratory and thus discovering not only a place outside of the problem area itself but also the possibility of an immunization that made any further territorial surveillance unnecessary, and thereby allowing for the free circulation

and communication of people and things.⁴⁰ Authors such as Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Jacques Derrida and Philip Sarasin have extensively shown how immunology eventually became the politically resonant technology that it is today.

But a question that is seldom posed is that as to the ways in which knowledge regarding the distribution and calculation of risk is produced and administered, what epistemological status it possesses, what media-technical basis it has, and how it is operationalized. That which has been diagnosed, in a variety of contexts, as the rise of a diffuse operational field of political power, as a deferment of classic politics, as »microphysics of power« (Michel Foucault), or as the rule in »milieus« and »force fields« (Gilles Deleuze) – under whatever rubric you wish to subsume it, it also entails a media-technical infrastructure of knowledge.

In any event, at the start, for epidemiology the media-technical silver bullet was statistics – even in face of the challenge presented by the choice between an individual-clinical experimentation and a »holistic« or integrated observation of social communication. The kicker of all this is that it seems to me that a new epistemic quality had emerged with regard to the complexity of the environmental context, with respect to the modeling of populations, and in terms of the potential for experimentation using computer simulation. It was no accident that I took my first example from that early period of agent-based simulations, for at this point in time it was already clear that aggregate statistical data was no longer to be used but artificial populations of individuated agents whose temporal interaction subsequently allowed for artificial statistics – statistics of the second order, as it were. And on the evidence of epidemiology, it is perhaps even clearer that in simulation we are looking at a kind of knowledge that can be obtained neither experimentally while seated on the laboratory bench nor through pencil-on-paper analysis. For instance, neither can those findings with regard to the infection of animals used for experiments be upscaled in order to obtain knowledge regarding communication in society, nor can a set of general laws or formulas be found that might allow for its numerical calculation. It is rather an »anecdotal complication«⁴¹ that distinguishes the simulation's specific achievement in knowledge – enriching an artificial world with phenomena, encounters and circumstances, its population with all kinds of agents, and the unfolding of this complication throughout the run-time of the program. The extent of this »worldliness« can be simply measured on the basis of the system's computational power, which is why epidemiologists

⁴⁰ Johannes Türk: Die ›Zukunft‹ der Immunologie. Eine politische Form des 21. Jahrhunderts, in: Claus Pias (ed.): *Abwehr. Modelle – Strategien – Medien*, Bielefeld 2008, pp. 11–26.

⁴¹ Isabelle Stengers: *Die Erfindung der modernen Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1997, p. 210.

are always demanding faster computers. It is in this way that to a certain degree the agent-based simulation removes the scaling problem between experimental-immunological observation in microcosm and statistical-epidemiological observation in macrocosm, which emerged in the nineteenth century.

IV.

Fifteen years ago, in the year 1995 – which for computer scientists is an eternity – a simulation by the name of TranSims (Transportation Analysis and Simulation System) was carried out at the NISAC (National Infrastructure Simulation and Analysis Center). The authors of this simulation proudly proclaimed that »details matter«. ⁴² The goal was to simulate the traffic system of Portland, Oregon, and the method employed was naturally an agent-based one. Based on population-census data, street maps, and local traffic timetables, here being modeled was not only Portland's entire public transportation network with all its streets, buses, cars, subways, water and power as well as 180,000 distinct locales (schools, offices, movie houses, residential buildings, etc.) but also a virtual population of 1.6 million inhabitants. All virtual residents of Portland go about their individual daily activities and routines – mornings they travel by car to their office or evenings with the bus to the nightshift, afternoons they fetch their children from school, leave the university, and go to the movies in the evening. All this is done through a percentage distribution based on statistical data but in a single workday and individually from agent to agent, with haphazard and, in isolated cases, unforeseen delays, malfunctions, or spontaneous decisions.

Let us now zoom into this somewhat indiscernible and not easily comprehensible daily bustle, for example, focusing on a street, on a freeway entrance ramp, or on a single traffic intersection where one can observe how the agents, for instance, are attempting to make a detour around a snarl-up (and in so doing perhaps producing a snarl-up of their own); for example, focusing on the havoc that creation of a construction site can wreak or on how many accidents a power outage can cause; for example, focusing on what the amalgamation of two schools means or on whether an altered traffic light circuit sinks carbon-monoxide emissions. And this functions down to every single agent and his mobility profile, whose data are disaggregated every second. Of vital interest in all this is the sensitivity of the sys-

⁴² Kai Nagel and Steen Rasmussen and Christopher L. Barrett: Network Traffic as a Organized Critical Phenomena, Transims Report Series, Los Alamos, NM National Laboratory, 20–28 September 1995. Meanwhile, the software is an open source (<http://www.transims-opensource.net/>); the »Transims Travelogues«, which reported on current activities within the Transims project, is unfortunately no longer online.

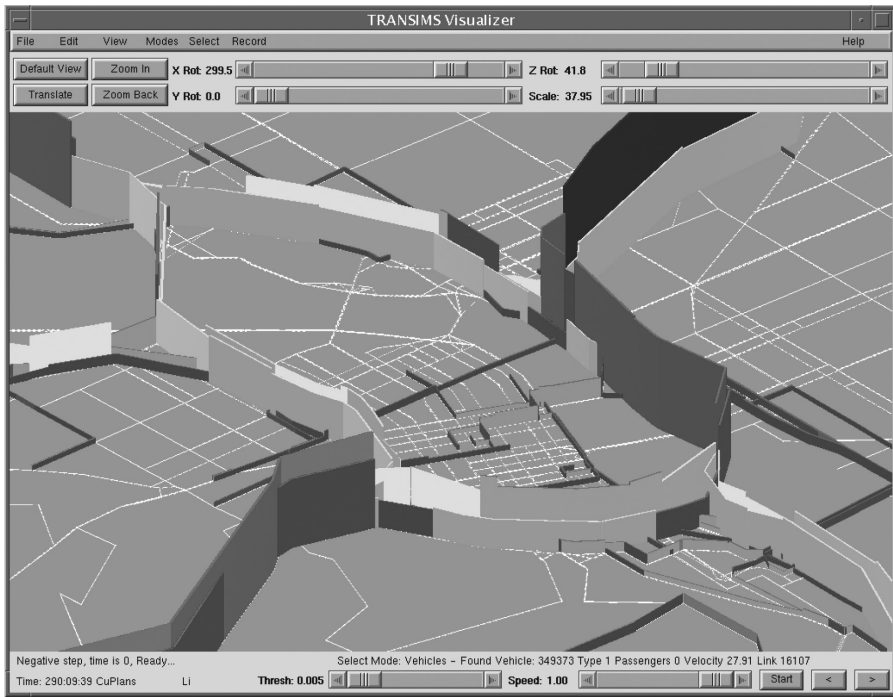
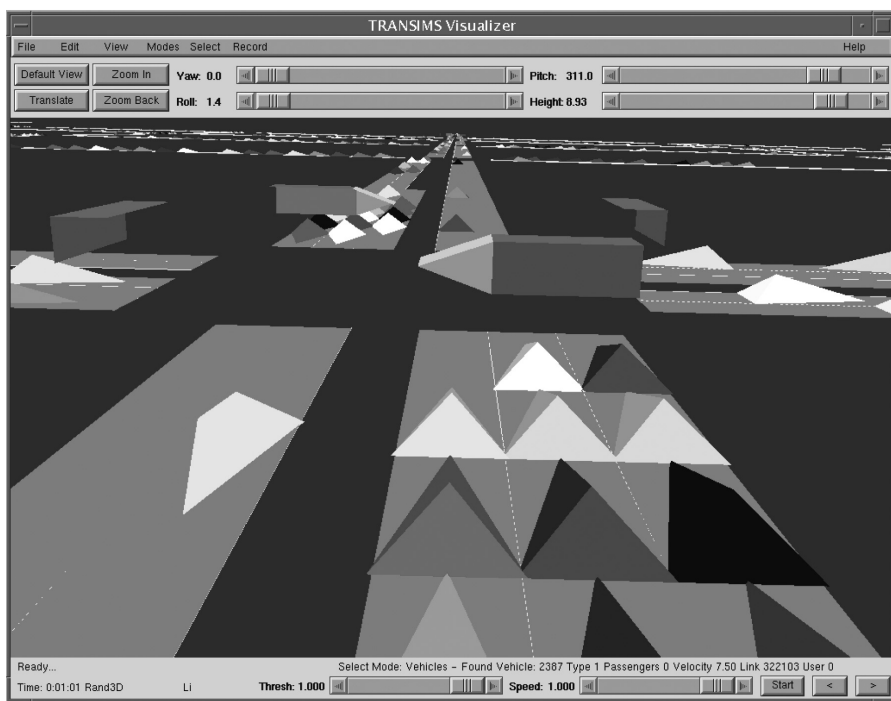


Fig. 5: TranSims Output visualizer displaying cumulative plan data (above), and a view in the Ride-In vehicle mode (right).

tem – that is, the question as to the sensitivity and range of certain events and how the individual components of the system interact with one another.

After 9/11 and in the course of the anthrax threats, it was natural to expand this simulation – which was concerned with the effectiveness and reliability of an infrastructural network – to incorporate routines for epidemiological crisis scenarios. This simulation is now called EpiSims (Epidemiological Simulation System) and simply couples the transmittance of persons with the transmission of diseases. And now they have initiated a »bio-terrorist attack« on the university and are looking at how it is communicated – this, of course, in the way that John Snow would have used the term. The selected pox virus has an incubation period of ten days, during which people go innocently about their everyday business – and the ability to model this is the strength of the simulation. Here too we begin with statistical data (e.g. that teenagers like to be among their own kind; or how many people work days, how many work nights, and where), but all methods are individualized once more (as in TranSims) through the agent system, wonderful contact-graphs for all 1.6 million agents being developed for apartments, movie



houses, streetcars or restaurants and thus allowing for »intriguing insights into human social networks«. ⁴³ And the questions that one poses in view of these so-called »scale-free networks« ⁴⁴ are of course – Where are the hubs that one has to incapacitate if the thing isn't to spread? Where can the short paths that skirt the hubs be found? How critical is time and when can matters no longer be contained? And what will be the collateral economic damage if one isn't able to react more quickly? Should one go with mass inoculations or quarantines or perhaps a mixed strategy? And where does one start? You can see through this example, which one could say much about, how the question of epidemics and their simulation invariably gives rise to questions of knowledge and the description of society as well as to questions of government, control and power.

Michel Foucault decoded the different ways in which societies and historical eras deal with infectious disease, using as his model three classic contagions –

⁴³ See Chris L. Barrett, Stephen G. Eubank and James P. Smith: If Smallpox Strikes Portland..., in: *Scientific American* 292/3 (2005), pp. 54–61.

⁴⁴ Albert-László and Réka Albert: Emergence of Scaling in Random Networks, in *Science* 286 (1999), pp. 509–512.

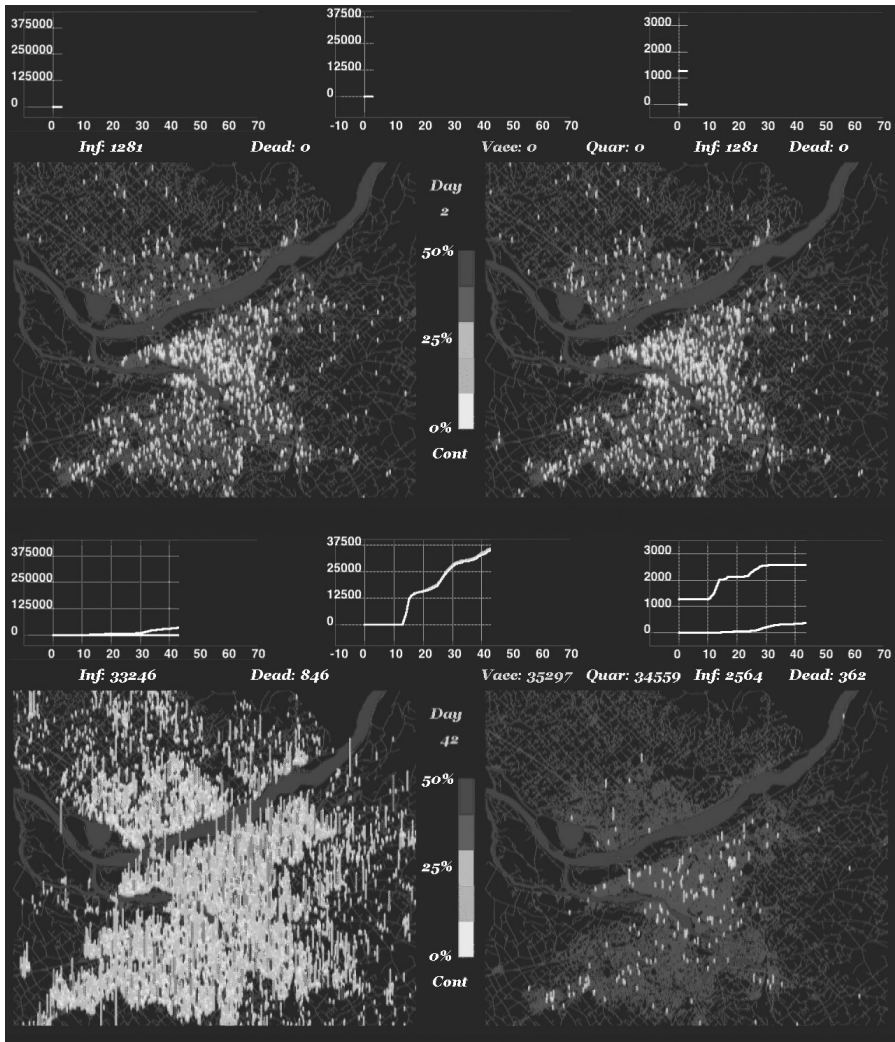


Fig. 6: Comparison of a baseline case with a targeted vaccination and quarantine strategy after 3 (above) and 43 days (below).

leprosy, pestilence, and smallpox – so as to describe just how power functions.⁴⁵ It is in this sense that it is a more than wonderful coincidence that EpiSims simulates the spread of pox viruses. If the leprosy model characterizes the epoch of the »great

⁴⁵ See Philip Sarasin: Smallpox Liberalism. Michel Foucault und die Infektion, in: Claus Pias (ed.): Abwehr. Modelle – Strategien – Medien, Bielefeld 2008, pp. 27–28.

confinement« of deviants and lunatics in asylums, and if the plague model characterizes the »political dream« of discipline and of a monitored space along lines of the pestilence regulations, it is finally the smallpox model that characterizes the problem of not being able to any longer describe modern societies as perfectly monitored and controlled plague-cities. According to Foucault:

»The problem is posed quite differently. The fundamental problem will not be the imposition of discipline, although discipline may be called on to help, so much as the problem of knowing how many people are infected with smallpox, at what age, with what effects, with what mortality rate, lesions or after-effects, the risk of inoculation, the probability of an individual dying or being infected by smallpox despite inoculation [...]«. ⁴⁶

As Foucault shows (and echoing the procedural methods of Snow and Farr), the reaction of the public authorities to the pox can be observed statistically by quantifying and charting the incidence of cases, and later on it can also be empirically ascertained through inoculation of the populace against contagion. In short, we are dealing with an instance of »risk management based on a particular perception of the problem« (Sarasin) that does *not* capsize into disciplining but instead respects the relative »impermeability« of society at the cost of a certain risk of infection. Foucault again:

»On the horizon of this analysis we see instead the image, the idea, or the theme-program of a society in which there is an optimization of systems of difference, in which the field is left open to fluctuating processes, in which minority individuals and practices are tolerated, in which action is brought to bear on the rules of the game rather than on the players, and finally in which there is an environmental type of intervention instead of the internal subjugation of individuals.« ⁴⁷

This »intervention in the environment«, this »playing with the rules of the game«, this »optimalization of systems« and this »freeplay« of individuals and their practices – all of this is precisely what is subjected to experimentation in simulations such as EpiSims – and then of course implemented in a media-technical way. As indicated, agent-based computer simulations that do not only study real infectious diseases but instead oversee and manage the transmittal aspects of them in addition to their economic, social and health facets as a single communicative complex that allows for all kinds of inquiries into the positions and exchange between people

⁴⁶ Michel Foucault: *Security, Territory, Population*. Lectures at the Collège de France 1977–1978, Hampshire 2009, p. 10.

⁴⁷ Michel Foucault: *The Birth of Biopolitics*. Lectures at the Collège de France 1978–1979. Hampshire 2010, pp. 259 et seq.

and things – these simulations are not only a kind of signature of the age of liberalism but at one and the same time a media instrument for obtaining insights into society as well as a scientific field of experimentation for this new style of governance. And as I have attempted to demonstrate, simulations proceed in an entirely different manner from statistical readings, for they do not smoothen and lump the details but only disaggregate and unfurl the details if they happen to matter.

V.

Simulations have a particularly epistemic quality, they bring a very particular knowledge into the world. It is no accident that meanwhile professional epidemiologists have become interested in virtual game communities like that of the worldwide *World of Warcraft*, whose membership is 11-million strong, for the knowledge of epidemiologists also has a playful or, perhaps better put, ludic background.⁴⁸ The knowledge of simulations is always furnished with a hypothetical index, and because various people model and simulate the same problem in various ways, what eventually emerges – instead of certainty – is an uncircumventable spectrum of opinions and interpretations. And it is to this degree that simulations contain an element of sophistry and take sides. Description, explanation and fiction come together in an experimental compound.

Firstly, the tradition of the philosophy of science and its alignment with physics and mathematics, its demand for propositions, and its wariness regarding falsifiability hardly allows it to take simulations seriously. But in view of computer simulation, I believe that the more recent history of science must rethink the applicability of concepts like »experimental system« and »epistemic thing«. Of course the discipline of Laboratory Studies has hitherto directed its gaze at those historically shifting practices, instruments and imagery that are constitutive of scientific knowledge and without prejudicing this knowledge by virtue of its genesis in these certain practices, instruments and imagery – but the interesting point for me is that the »immaterial culture« of the simulation laboratory (if I be allowed to term it such) is infinitely faster and more adaptable than material culture and that a new quality emerges from all this. Or, in the words of the physicist Herman Kahn, from the 1950s: »If, for example, he were to want a green-eyed pig with curly hair and six toes and if this event had a non-zero probability, the Monte Carlo experimenter, unlike the agriculturist, could immediately produce

⁴⁸ Eric T. Lofgren and Nina H. Fefferman: The Untapped Potential of Virtual Game Worlds to Shed Light on Real World Epidemics, in: *The Lancet Infectious Diseases* 7 (2007), pp. 625–629.

the animal.⁴⁹ One might call this the inflation of »epistemic things«. In any event, the sensibility for the material culture of science that has developed over the last few decades requires a corresponding alertness to the immaterial culture of computer simulations that should be expressed and elaborated through the use of historical instances – and this particularly at the level of the code into which scientific knowledge is translated, like the longest time in mathematics, a code which fundamentally differs from this calculation if only by dint of its temporality. In the software itself archeological deposits of scientific reality engenderment have accumulated, and the methods employed by Laboratory Studies to excavate them are not easily transferable.

Secondly, one must ask oneself precisely what form a contemporary criticism of science should take as soon as and to the extent that we are having to deal with sciences that emerge not in the name of truth but in the name of possibilities. Bruno Latour devoted an essay entitled »Why has Critique Run out of Steam?« to a passionate discussion of the aporetic situation of present-day criticism of science – an essay that not without good reason commences with the findings of climate simulation and specifies the pressing questions as being: »Why does it burn my tongue to say that global warming is a fact whether you like it or not? Why can't I simply say that the argument is closed for good? Should I reassure myself by simply saying that bad guys can use any weapon at hand, naturalized facts when it suits them and social construction when it suits them?«⁵⁰ If you look at the world of computer simulations, then there would seem to be a simple answer to these questions, namely that the current methodological silver bullet of research into science – the actor-network theory, which is the theory of human and non-human agents – owes its own existence to an epoch of simulation. Or to put it in another way: We are dealing with a theory design that could only emerge because computer simulations have *worked* precisely in this way. The same goes for »radical constructivism«, which transplanted the epistemology of simulations into philosophy.⁵¹ That is why constructivism and actor-network theory are likely unable to offer an explanatory or descriptive model of simulation, but are instead themselves merely symptoms of simulation's hegemony. It is therefore perhaps no coincidence that they have so

⁴⁹ Herman Kahn and Irwin Mann: »Monte Carlo«, Santa Monica, CA, 30 July 1957 (RAND P-1165), p. 5.

⁵⁰ Bruno Latour: *Why has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, unter: <http://criticalinquiry.unichicago.edu/issues/v30/3on2.Latour.html> (02.02.2011).

⁵¹ After the Second World War, Ernst von Glasersfelds programmed computers to do automatic translations – simulating the work of the translator – and only constituted his philosophical constructivism after the U.S. Air Force had canceled the project's funding. That is perhaps not an apocryphal anecdote.

splendidly preserved their critical potential in terms of laboratories and mode-1 sciences. Mode-1 sciences are wonderfully suitable in attempting to radically historicize truth claims, to deconstruct evidence, and to show the fictive nature of the factual. But to avail myself once more of the term, computer simulations are a kind of postmodern science and are part of another episteme, namely that of constructivism and actor-network theory. Their knowledge is consciously – and as a matter of course – furnished with a hypothetical index, they admit to their fictional components, they position themselves within their conceptual frame of reference, they thematize their performance, they are aware of their problematic genesis, and they specify their limited application. Perhaps Latour's *Elend der Kritik* has less to do with an expropriation of critical concepts than with a media-historical and accompanying epistemic upheaval of the sciences. Or put in yet another way: How does one deal with the fact that research into science draws its concepts from the sciences that it is attempting to describe? And it is to this extent that the critical options of yesterday have become the working conditions of today.

Picture credits:

Fig. 1-3: Arnold E. Amstutz: Management Use of Computerized Micro-Analytic Behavioral Simulations, Texas, February 17, 1966.

Fig. 4: John Snow: On the Mode of Communication of Cholera, 2nd ed., London 1855.

Fig. 5: TRANSIMS, vol. 4: Calibrations, Scenarios, and Tutorials, Los Alamos National Laboratory, March 1, 2002.

Fig. 6: S. Eubank et al.: Supplementary information for »Modelling disease outbreaks in realistic urban social networks«, <http://www.nature.com/nature/journal/v429/n6988/extref/nature02541-s1.htm>

Der Guattari-Deleuze-Effekt

Eric Alliez

»Guattari ist ein außergewöhnlicher Philosoph, zunächst und vor allem, wenn er über Politik oder über Musik redet.«

Gilles Deleuze: *Unterhandlungen*

»Hat die Philosophie eine Chance, nachdem sie so lange eine offizielle und referentielle Disziplin war? Heute versteht sich die Antiphilosophie als Sprache der Macht. Nützen wir diesen Augenblick.«

Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*

Der *Guattari-Deleuze-Effekt* also, um in einem einzigen Syntagma das Wirksame des Guattari-Effekts *in und durch* Deleuze als Zusammenprall sichtbar werden zu lassen, bei dem sich beide Positionen ineinanderschieben. Denn indem man vorschnell unter dem alleinigen Namen Guattaris und in Guattaris Namen ein militantes Heraustreten aus der Philosophie feiern würde, würde die vorliegende Darstellung unweigerlich etwas verfehlen, etwas völlig anderes, das ihr doch zugrunde liegen sollte, gerade aus der Perspektive eines ersten Guattari-Effekts (innerhalb) des Abenteuers Deleuze-Guattari, auf das es *effektiv* zurückzukommen gilt, denn der *Effekt* verpflichtet: nicht um zu einem Schluss zu kommen, sondern um erneut zu beginnen. Es geht dabei in der Tat um die aus der Perspektive einer theoretischen Praxis der *Transversalisierung* geführte Kritik und Klinik der philosophischen Aussage. Diese Transversalisierung zeigt sich »am absoluten Horizont aller Schöpfungsprozesse«,¹ wo das politische Experimentieren als solches,

¹ Eine erste Version dieses Textes war Gegenstand einer Präsentation im Bochumer Kolloquium Medienwissenschaft (bkm) der Universität Bochum, die auf Einladung von Erich Hörl am 11. Januar 2010 stattfand. Die vorliegende Version ist die noch einmal überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 31. Mai 2010 auf einer von Ali Akay in Istanbul mit Unterstützung des dortigen Institut Français organisierten Tagung im Rahmen der Reihe *Deleuze et les politiques* gehalten wurde.

Félix Guattari: *Le nouveau paradigme esthétique*, in: ders.: *Chaosmose*. Paris 1992, S. 151. Anm. d. Übers: Sofern die hier zitierten Texte von Deleuze und Guattari nicht auf Deutsch vorliegen, wurden sie von uns ins Deutsche übertragen. Die vorliegenden Übersetzungen wurden ggf. modifiziert, dies ist dann jeweils nach dem Zitat vermerkt.

von einem guattarianischen Gesichtspunkt aus, der den Sinn dieses Experimentierens radikal erneuert, seinen Ursprung hat. Dies muss man so verstehen: Es geht um ein Experimentieren *als Politik* (innerhalb) des Denkens, das aus der Analyse des Kapitalismus seine Orientierung bezieht – und auf lange Sicht, um den Ausdruck zu verwenden, mit dem Deleuze die Andersartigkeit des *Anti-Ödipus* beschreibt, *als politische Philosophie*, die sich auf eine Theorie-Praxis einlässt, deren Realitätsprinzip aus dem Hinausgehen über und dem kritischen Zurückgehen hinter die philosophische Vorstellung besteht, der zufolge »Denken immer interpretieren ist«. ² Und aus dem Bruch mit jener Auffassung der Philosophie, derzufolge ihre »höchste[] Kunst« die Interpretation wäre, insofern es dieses Denken in einer Kartographie der effektiven Kräfteverhältnisse *umpflügt* oder *umwälzt*. ³ Ein Bruch, dessen Politik in jenem Einsatz liegt, der das Erproben in eben jener Bewegung der Interpretation entgegenstellt, in der »die Kritik der Philosophie« die bloße Philosophie der Repräsentation übersteigt, um eine ganze *Klinik der Gesellschaftswissenschaften* zu implizieren. ⁴ Setzt Guattari für Deleuze jenem Vorhaben ein Ende, das dieser lange Zeit verfolgte und das darin bestand, die Philosophie auf das *Künstler-Denken* auszudehnen und ihr Interpretationsregime zu intensivieren, um ihr eigenes Außen selbst in sie aufzunehmen und zu integrieren (das, was sie *zwingt*, unter dem Zwang der Sinnlichkeit zu denken), dann deshalb, weil mit Guattari das Gefüge (*agencement*) eine ganz andere Potentialität (und einen ganz anderen Effekt) trägt, die sich am Horizont von 1968 als Notwendigkeit abzeichnet: Es geht darum, die Philosophie im Laufe einer Operation der *Dekodierung* aus sich selbst herausgehen zu lassen, welche ihr textuelles Funktionieren und ihre Logik des Sinns zur gleichen Zeit und in dem Maße irritiert, wie sie die Zerstörung der Codes energetisch besetzen kann, ein Zerstörungsprozess, wie ihn der Kapitalismus innerhalb einer Geschichte darstellt, die sich nicht trennen lässt von

² Gilles Deleuze: Proust und die Zeichen (1964), übers. v. Henriette Beese, Berlin 1993, S. 80.

³ Vgl. Gilles Deleuze: Nietzsche und die Philosophie, übers. v. Bernd Schwibs, Hamburg 1991, S. 8, S. 5. Es ist die »maschinische« Berücksichtigung der sozialen Realität dieser Kräfte, die das Konzept der Interpretation bersten lässt, die am Ausgangspunkt noch die Definition jener Kräfte aus einer vollständig nietzscheanischen (aber noch viel zu *abstrakten*) Perspektive erlaubten: als *Evaluation der Kräfte, die sich einer Sache bemächtigen und ihren Sinn definieren*.

⁴ Der Denkbewegung folgend, die Deleuze von der nietzscheanischen Kritik Kants zu einer Anti-Repräsentations-Philosophie von Differenz und Wiederholung führen – durch die postromantische Aneignung der proustschen Erfahrung der Literatur. Daher die Äußerung, dass »die Kritik der Philosophie, wie Proust sie durchführt, eminent philosophisch ist« (Deleuze: Proust und die Zeichen [wie Anm. 2], S. 82), während die Kunst die ausschließliche Domäne eines Experimentierens ist, dessen »problematischen« Charakter eben die Interpretation bestimmt.

einer *semiotischen Maschinierung* des Subjekts. So steuert der Guattari-Effekt durch Deleuze in ein Politisch-Werden der Philosophie hinein, die aus der Fassung ihrer Grenzen gebracht wird, um eine absolute Dekodierungsmacht im gesellschaftlichen Feld zu erlangen. Deren *erster Effekt* besteht darin, dass sie das Bild des philosophischen Denkens auflöst, indem sie die Codes seiner materiell-idealen Form der Innerlichkeit aufbricht: Dieses Bild verkörpert das »Philosophische Buch«, dem eine andere Form des *Ausdrucks* oder einen neuen *Stil* zu geben nicht mehr länger der Vorsatz ist (entsprechend der berühmten Mahnung im Vorwort zu *Differenz und Wiederholung*: »Die Zeit naht, in der es kaum mehr möglich sein wird, ein philosophisches Buch so zu schreiben, wie man es über so lange Zeit hinweg getan hat ...«⁵), sondern das man in Gegensatz bringt zu einem anderen Regime der Produktion, das es in das materielle Milieu *inkorporiert*, indem es das Buch der Philosophie an die *maschinischen* Realitätsbedingungen der äußerlichsten und der innerlichsten Kräfte *anschließt*.

Maschinen-Buch, Strom-Buch ..., das die Philosophie schizophrenisiert, indem es sie in eine allgemeine Semiotik stürzt, die durch die Schizophrenisierung des Feldes des Unbewussten angetrieben wird, dessen Ausdehnung sich mit der des gesellschaftlichen Feldes deckt. Denn es bedarf dieses »neuen Typus von Buch«, um mit dem »Stil der Philosophie« zu brechen, und zwar in dem Maße, wie hier – so erklärt Deleuze 1972 in einer nietzscheanischen Stellungnahme auf der Höhe der Zeit des *Anti-Ödipus* und seines anti-interpretativen Tons – »der Bezug zum Außen stets durch ein Inneres, innerhalb eines Inneren, vermittelt und aufgelöst wird.«⁶ Dieses Innere aber ruft nach einer hermeneutischen Lektüre, die munter die Codierungen vermischt, zu deren Gegenstand das Buch werden konnte: die heilige, die vertraglich-bürgerliche und die institutionelle Codierung. »Das Denken mit dem Außen in Verbindung zu setzen – so Deleuze weiter – ist nun aber genau das, was die Philosophen niemals getan haben, selbst wenn sie von Politik sprachen, selbst wenn sie vom Spaziergang oder von der frischen Luft sprachen. Es genügt nicht, von frischer Luft und vom Äußeren zu sprechen, um das Denken direkt und unmittelbar mit dem Außen in Verbindung zu setzen.«⁷ Man kann hier das entfernte Echo jener Äußerungen von Deleuze in *Logik des Sinns* vernehmen, wo er über »das Lächerliche« des in den Fallstricken der strukturalen Logik einer

5 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (1968), übers. v. Joseph Vogl, München 1992, S. 14.

6 Gilles Deleuze: *Nomaden-Denken*, in: ders.: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974*, hrsg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. 2003, S. 366–380, hier S. 371. Der Spaziergang an der frischen Luft ist eine direkte Bezugnahme auf den Anfang des *Anti-Ödipus*, welche die Politik des Wissens hervortreten lässt, die im (nicht)textuellen Funktionieren des Buches impliziert ist.

7 Ebd.

Psychoanalyse des Sinns⁸ gefangenen Denkers spricht, wenn er feststellt, dass es kein serielles Spiel und keine »Kunst der Oberflächen« mehr gibt, die der schizophrenen Evidenz des organlosen Körpers standhielte, der alle Kräfte materialisiert: angefangen bei den Worten, die körperlich werden und die Oberfläche des Sinns aufplatzen lassen, da sie in die Tiefe des »vitalen Körpers« hinabgezogen werden, dessen sämtliche Intensitäten Artaud in die »Literatur« einzuführen verstand.⁹ Eben dies unterstreicht das »Lächerliche des Denkers«, der es nicht versteht, eine *Philosophie* im Präsens (und am Puls der Gegenwart) zu *betreiben* ohne strukturalistische Logik des Sinns, obwohl er den Verdacht hegt, dass er auf diese verzichten müsste, um aufzuhören, »abstrakt« zu sein, um zu einer »Politik«, zu einer »vollkommenen *Guerilla*«¹⁰ zu gelangen, die sich nicht mehr in der Perspektive einer »Praxis im Bezug auf die Erzeugnisse situiert, die er interpretiert.«¹¹ (So wie es einem mit dem Symbolischen ergeht, dem ersten Kriterium, an dem man den Strukturalismus erkennt, insofern er »eine Quelle lebendiger Interpretation und, davon nicht zu trennen, lebendiger Schöpfung« ist: *der strukturalen Interpretation.*)¹² Woran man auf indirektem Weg die kontingente Notwendigkeit des Guattari-Effekts ermessen kann, denn ein anderes »Buch«, das sich damit abfindet, sich mit dem intensiven azentrischen System des organlosen Körper begnügen zu müssen, wird selbst keinen materiellen Körper annehmen können, ohne dass das Prinzip einer »Schrift ganz dicht am Realen« die Riegel der Struktur sprengt und damit eine *radikal politische* Alternative zu den seriellen Spielen eröffnet: Es wird die maschinische Entwicklung der Transversalität sein, insofern diese für die Verteilung des Unbewussten im gesamten Gesellschaftskörper eintritt und jene neue Pragmatik des Wissens durchsetzt, *welche die Philosophie ebenso deterritorialisiert, wie sie diese in einen künstlichen Kommunismus der ontologischen Produktion inkorporiert.* Seine Triebfeder, die durch eine jenseits des bloßen »Ausdrucksproblems« vorgenommene Rekonstruktion des Vitalismus radikal post-nietzscheanisch ist, ist unverkennbar

⁸ *Logik des Sinns* (1969) wird von Deleuze im Vorwort als »der Versuch eines logischen und psychoanalytischen Romans« präsentiert, wobei die Psychoanalyse unter strukturalistischem Einfluss mit der »Wissenschaft der Ereignisse« identifiziert wird, vgl. Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, übers. v. Bernhard Dieckmann, Frankfurt/M. 1993, S. 14, S. 260.

⁹ Vgl. ebd. S. 13. u. 22. Serie.

¹⁰ Deleuze: 22. Serie der Paradoxa. Porzellan und Vulkan, in: ebd. S. 193–202, hier S. 197. Die Hervorhebungen stammen von Deleuze.

¹¹ Gilles Deleuze: Woran erkennt man den Strukturalismus? (1972, geschrieben 1967), in: ders.: *Einsame Insel* (Anm. 6), S. 248–281, hier S. 281. Es fällt auf, dass der Artikel von Deleuze mit der Feststellung endet, dass die Kriterien, die vom – der Struktur unterworfenen – Subjekt zur Praxis führen, »die – dunkelsten – Kriterien der Zukunft« seien, einer Zukunft, die ganz und gar abhängig ist von einem geheimnisvollen und rätselhaften »strukturalistischen Helden«, ebd. S. 280f.

¹² Ebd. S. 253.

Guattari zuzueignen. Ich zitiere Guattari aus einer der Arbeitsnotizen, die er Deleuze im Juli 1970 unter dem Titel »Zeichen der Macht« schickte: »Das Zeichen ist der metabolische Ort der Macht. [...] Bilden Nietzsches *Kräfte* ein strukturelles Feld, dann bildet *das maschinische Zeichen des Willens zur Macht eine diskontinuierliche Künstlichkeit* [Deleuze unterstreicht den ganzen Satz]. Die ewige Wiederkehr des ›Maschinischen‹ *ist keine mechanische Wiederholung* vom Gleichen zum Gleichen, sondern die ewige Rückkehr *zum* Maschinischen, zum Wunsch, und zwar als *Sein der Produktion und Produktion des Seins*, als Kunstgriff des Seins und irreduzible Eigenheit der Bastelei des Seins.«¹³ »Also Verschmelzung des künstlichsten Modernismus und der *natura naturans* des Wunsches.« Und weiter: »Das Reale ist der Kunstgriff – und nicht das Unmögliche wie Lacan sagt.«¹⁴

Das wird der Donnerschlag des ersten Absatzes des *Anti-Ödipus* sein, der damit beginnt, das Denken zu einer Kriegsmaschine gegen die Ordnung des philosophischen Diskurses und seiner »wesentlichen Beziehung zum Gesetz, zum Vertrag und zur Institution« zu machen. Alle akademischen Codes werden dort zerschlagen, um die Philosophie in die maschinische Unordnung des *Es* zu bringen (»Es funktioniert überall [...]. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes [...]. In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen.«). Im diesem Sinne de-strukturiert das *Thema* der Wunschproduktion – die definiert wird durch die *Tatsache*, dass »die Produktion als Prozeß alle Kategorien übersteigt und derart einen Kreis darstellt, dem der Wunsch immanentes Prinzip ist«¹⁵ – *de-strukturiert* es also auch die Buch-Form, um uns, die Leser, durch die Mitnahme in einem Maschinen-Buch, in dem, gemäß Guattaris Leitmotiv, »es keine zwei Ebenen, die des Ausdrucks und die des Inhalts gibt, sondern eine einzige Konsistenzebene (= die Ebene der maschinischen Abstammung)«, dahin zu bringen, unsere eigenen *konnektiven und disjunktiven transversalen Synthesen zu produzieren*. Denn »wenn man sich mit der idealistischen Kategorie des Ausdrucks zufrieden geben kann«,¹⁶ dann auch, weil der Leser in diese(r) Bewegung »der Maschine der Maschine« integriert und desintegriert wird, integriert und desintegriert durch und in dieses »Gesetz der Produktion von Produktion«, wo »der Einschnitt, statt im Gegensatz zur Kontinuität zu stehen, sie bedingt und das impliziert und definiert, was er als ideelle Kontinuität ab-

¹³ Félix Guattari: *Écrits pour L'Anti-Cédipe*, hrsg. v. Stéphane Nadaud, Paris 2004, S. 321.

¹⁴ Ebd. S. 147, S. 210. Die nietzscheanische Philosophie des Werdens ist nicht mehr das Faktum einer Theorie des Ausdrucks mit empirisch-transzendentalen Bestimmungsort, sondern die Retrojektion einer konstruktivistischen Pragmatik, die sich vom »strukturellen Feld« durch die maschinische Bejahung des Wunschs unterscheidet.

¹⁵ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (1972), übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt/M. 1974, S. 11.

¹⁶ Ebd. S. 12 (veränderte Übersetzung).

trennt«. ¹⁷ Dergestalt, dass die so intensive wie energetische Schrift des *Anti-Ödipus* die Totalität des unbewussten Produktionsprozesses auf den Leser-Monteur »einer Schrift« übergehen lässt, »die die des Realen selbst [ist], merkwürdig polyvok und nie bijektiv, linearisiert, eine[r] transkursive[n], keine[r] diskursive[n] Schrift«. ¹⁸ ... Man versteht nun besser, dass Deleuze in seinem *Brief an einen strengen Kritiker* (1973) – er kommt hier noch einmal ausführlich auf seine Auffassung einer anderen Lektüre zu sprechen (»eine[r] Lektüre in Intensität«, »in Beziehung zum Außen, Strom gegen Strom, Maschine mit Maschinen, Experimente ...«), deren einzige Frage wäre: »funktioniert es, und wie funktioniert es?« (der allererste Satz des *Anti-Ödipus* bejaht, dass *es funktioniert!*), die Frage, die sich für einen Leser stellt, der das Buch als »eine kleine asignifikante Maschine« auffasst (d. h. einen vom Guattari-Effekt erfassten Leser, zu dessen Träger Deleuze sich hier macht) – man wird also besser verstehen, dass Deleuze seine Begegnung mit Guattari mit einem raschen, aber definitiven »Das hat den *Anti-Ödipus* gegeben« kommentiert. ¹⁹

Dies wird zum Auslöser jener zweiten Periode in der Biographie von Deleuze, in der es nicht mehr darum geht, die Philosophie zu betreiben (in einem überdeterminierten Verhältnis zu ihrer Geschichte und um den Preis, die Philosophiegeschichte der Variation zu unterwerfen, wie es in *Differenz und Wiederholung* der Fall ist und eine »Perversion« hineinzulegen, diese »sonderbare Kunst der Oberflächen«, welche die Stoiker eingeführt haben), sondern eine Kritik und eine Klinik der Philosophie hervorzubringen. Die philosophische Bejahung der Univozität des Realen bemisst sich an einem »Einbruch des reinen Realen« (68 ist die *Zahl des Tieres*), das etwas Neues »fließen« lässt, indem es Strom-Einschnitt-Effekte erzeugt, die in der Auflösung der Bindung (das ist die Immanenz der disjunktiven Synthese) mit einer Abweichung fortfährt, die der Wunsch-Maschine inhärent ist, die nur läuft, wenn etwas schief läuft. ²⁰ Und es ist die nicht-metaphorische Existenz der Wunschmaschine – an der das (gegenüber dem Kapitalismus) kritische und (im Bezug auf die Schizophrenie) klinische Vorhaben der Philosophie aufgehängt ist wie an seiner transzendentalen Ebene oder seine Konsistenzebene ²¹ –, die verlangt,

¹⁷ Ebd. S. 47 (veränderte Übersetzung).

¹⁸ Ebd. S. 50.

¹⁹ Gilles Deleuze: *Brief an einen strengen Kritiker*, in: ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt/M. 1993, S. 11–24, S. 17–19.

²⁰ »Die Wunschmaschinen laufen nur, wenn etwas schief läuft, indem sie fortwährend sich selbst kaputt machen.« Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus* (wie Anm. 15), S. 14 (veränderte Übersetzung).

²¹ *Maschinische* Konsistenzebene laut der Entwicklung des Begriffs in *Tausend Plateaus*. In seinen *Notes sur le plan de consistence* bezieht Guattari diese direkt auf das »Kontinuum des maschinischen Phylums«, um anschließend das Maschinische dem Axiomatischen entgegenzustellen, das in den Bereich der »Struktur der Repräsentation« falle, vgl. Félix Guattari: *La Révolution moléculaire*, Paris 1977, S. 314, S. 321.

Maschine und Wunsch in einer neuen Definition dessen zu konjugieren, was man Denken nennt. Diese materialistische Revolution fasst Deleuze ganz nüchtern in einem merkwürdigen Singular zusammen: »Eine Philosophie bedeutete daher für mich so etwas wie ein zweite Periode, die ohne Félix nie angefangen oder zu etwas geführt hätte.«²²

Gemeint ist damit eine politische Philosophie neuer Art, die in allen Punkten von einer *Schizo-Analyse der Philosophie* abhängt, deren Experimentalprotokoll in den antigenealogischen Begriffen des Rhizom-Buchs erstellt wird. Dies geschieht in Gestalt eines dreifachen Eintritts, bei dem Proust durch Kafka ersetzt wird (»Wie findet man Zugang zu Kafkas Werk? Es ist ein Rhizom, ein Bau«: das sind die erste Zeilen von *Kafka. Für eine kleine Literatur*,²³ nicht ohne dass Proust zuvor in seiner Transversalitätsdimension²⁴ *maschiniert* worden wäre. *Das Rhizom* selbst wird zum pop-philosophischen Manifest mit seinen Prinzipien der Konnexionen und der Heterogenität, des asignifikanten Bruchs und der Kartographien realer Vielheiten: Die Karte steht im Gegensatz zur Pause (*calque*) wie die Erprobung (mit Verbindung zum Realen)²⁵ zur strukturalen oder/und genetischen Interpretation, bevor *Das Rhizom* schließlich im Vorwort zu *Tausend Plateaus* (1980) wieder aufgenommen und modifiziert wird, wo die maschinische Neu-Fügung der Philosophie als »Logik der Vielheiten« dominiert, in anödipaler Konsequenz aus der Wunschproduktion (ein *queerer Vitalismus*,²⁶ für den das Protokoll im *Anti-Ödipus* mit jener »reine[n] Vielheit, das heißt auf eine Einheit nicht zurückführbare Affirmation« aufgestellt wurde, die sich durch die Tatsache autorisiert, dass es nur »Randtotalitäten« in der Transversalen gibt, die einen organlosen Körper wieder

²² Gilles Deleuze: Über die Philosophie, in: *Unterhandlungen* (wie Anm. 19), S. 197–226, hier S. 199.

²³ »Wir glauben nur an eine *Politik* Kafkas, die weder imaginär noch symbolisch ist. Wir glauben nur an eine oder mehrere *Maschinen* Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind. Wir glauben nur, daß Kafka *Experimente* protokolliert, daß er *nur Erfahrungen berichtet*, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen [sans interprétation ni signifiante]...« Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt/M. 1976, S. 12.

²⁴ In der zweiten Ausgabe (1970) von *Proust und die Zeichen*, die unter dem Zeichen der »literarischen Maschine« steht (so der Titel des 2. Teils, der der 1. Ausgabe hinzugefügt wurde) und von der Entdeckung der Guattarischen Transversalität angeregt ist (vgl. Proust und die Zeichen (wie Anm. 2), S. 170, Endn. 8), kann man lesen, dass »[d]as Interpretieren [...] keine andere Einheit als die Transversale [hat]«, ebd. S. 103. Die Behauptung, »[d]as moderne Kunstwerk hat kein Sinnproblem, es hat einzig ein Problem des Gebrauchs«, stößt die Interpretation an ihre infinite (post)strukturalistische Grenze (das »reine[], subjektlose[] Interpretieren«), ebd. S. 117, S. 132.

²⁵ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom* (1976), übers. v. Dagmar Berger, Berlin 1976.

²⁶ So der Signal-Ausdruck von Claire Colebrook: *Queer Vitalism*, in: *New Formations* 68 (2010), S. 77–92 (Sonderheft Deleuzian Politics, hrsg. v. Jeremy Gilbert).

verkörpern, indem sie der Philosophie eine radikale *Sozialisation* auferlegen²⁷). Und man möchte sagen, dass das Buch *Was ist Philosophie?* – eine Frage, die man, nebenbei bemerkt, erst stellen kann, wenn einem die »Lust daran, Philosophie zu betreiben« vergangen ist, und bei der man sich wunderte, wie sie überhaupt mit dem Namen Guattaris verbunden werden konnte – dieses letzte Buch also von Deleuze und Guattari bildet in dieser Beziehung keine Ausnahme: Davon zeugt der Reichtum seiner rhizomatischen Schrift im Dienste einer Geophysik des Begriffs, deren »konnektiver« Konstruktivismus untrennbar ist von einer nicht-philosophischen, *chaosmotischen* Immanenzebene. In diese taucht das Denken ein, um »dem Chaos Bestimmungen [zu entnehmen], aus denen sie [die Immanenzebene] ihre unendlichen Bewegungen oder ihre diagrammatischen Merkmale macht.«²⁸ Schizophosphie. Ohne andere innere Notwendigkeit als die, ihre absolute Deterritorialisierung zusammenzubringen mit den relativen Deterritorialisierungen des Kapitals, um es in seiner Eigenschaft als innere Grenze abzuschaffen und die Immanenz gegen es zu kehren.²⁹

★

Nachdem wir jetzt in einem Hochgeschwindigkeitszug an diesem Kristallisationspunkt angekommen sind, müssen wir zweifellos die Gangart etwas verlangsamen. Denn wir werden unsere Hand tief in die Werkzeugkiste desjenigen stecken müssen, den Deleuze 1972, also im Jahr der Veröffentlichung des *Anti-Ödipus*, in seinem Vorwort zu *Psychoanalyse und Transversalität* als das Zusammentreffen eines politisch engagierten Menschen und eines Psychoanalytikers in ein und derselben Person, genauer in einem »Anti-Ich« mit »schizophrenen Potenzen« vorstellt: Gemeint sind Pierre und Félix, Pierre-Félix Guattari. Diese Potenzen – Deleuze

²⁷ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus* (wie Anm. 15), S. 54 (inklusive dem Zurückkommen auf die proustsche literarische Maschine). Erinnern wir uns, dass in dem Artikel *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, wo Deleuze sich auf den transdisziplinären Anspruch des Strukturalismus stützt, die Struktur der Ort der Vielheit war (»Jede Struktur ist eine Vielheit«) und Anlass gab zur »vollständigen Bestimmung der singulären Punkte«, Deleuze: *Strukturalismus* (Anm. 11), S. 257f. Was eine gewisse Spannung im Hinblick auf das offene System einführt, welches durch die Funktion des »Differentiators« erforderlich wird, durch die Deleuze sich den lacanschen Signifikanten aneignen will. Vgl. hierzu Anne Sauvagnargues: *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris 2009, S. 188–194.

²⁸ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* (1991), übers. v. Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1996, S. 59.

²⁹ Vgl. das gesamte *Geophilosophie*-Kapitel (und insbesondere S. 95–97), wo es die seit dem *Anti-Ödipus* neu angeordnete Philosophie ist, die nun die Aufgabe hat, »die relative Deterritorialisierung des Kapitals bis ins Absolute« zu treiben, vgl. ebd. S. 114. Zum schizo-marxischen Ursprung dieser Bewegung (Marx schizophoren machen ...) vgl. *Anti-Ödipus* (wie Anm. 15). S. 43 ff.

hebt es hervor, um sogleich den »Umbruch der Psychoanalyse« zu signalisieren, der darin zutage tritt – stehen im Dienst einer Neueinschätzung der Psychose im Rahmen einer Analyse des Unbewussten und des Wunsches, die sich latent koextensiv zum gesellschaftlichen Feld entfaltet und »zu Brüchen in der Kausalität führt, Singularitäten hervorbringt, Schranken und Durchbrüche«³⁰ produziert. So dass die guattarische Aneignung Lacans (der Vorrang der Psychose, Aneignung des Objekts »a«, das Guattari von seiner Funktion als Symbol des Mangels und von seiner Beziehung zum Gesetz abschneidet, um eine Subjektivitätsform der Gruppe freizusetzen, deren Einsatz die »subjektive[] Konsistenz«³¹ der auf einen »revolutionären Einschnitt, als Bruch der Geschichte-als-Entwicklung«³² ausgerichteten »gesellschaftlichen Aussage«³³ wäre), *verschwindet* zugunsten des »Unterschieds zu Reich«,³⁴ welcher die »Transformation der Psychoanalyse in Schizo-Analyse«³⁵ beschleunigt. Der Leser, der *Psychanalyse et transversalité* [*Psychoanalyse und Transversalität*] durch die Deleuze-Brille wahrnimmt, wird sich kaum dem Kopplungseffekt entziehen können, der auf diese Weise zwischen diesem Buch und dem *Anti-Ödipus* erzeugt wird, wobei die Archäologie (die Archäologie, erklärt Foucault, gestattet die Analyse der »Formen der Problematisierung«) ebenso wie die Genealogie (diese gilt »ihrer Formierung durch Praktiken«) dieser Kopplung sich rekonstruieren ließen, *in actu und in Echtzeit* (dasselbe Erscheinungsjahr für beide Bände, die Guattari in seinem Tagebuch miteinander in Verbindung bringt³⁶). Tatsächlich

³⁰ Gilles Deleuze: Drei Gruppenprobleme (1972), in: ders.: Einsame Insel (wie Anm. 6), S. 282–297, hier S. 284.

³¹ Félix Guattari: Einführung in die institutionelle Psychotherapie (1962–63), in: ders.: Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse, übers. v. Grete Osterwald, Frankfurt/M. 1976, S. 82–97, hier S. 87.

³² Félix Guattari: La causalité, la subjectivité et l'histoire, in: ders.: Psychoanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle (1972), Paris 2003, S. 173–209, hier S. 176. Anm. d. Übers: Das Zitat stammt aus dem ersten Abschnitt des Textes, *L'histoire et la détermination signifiante*, der aus der dt. Übersetzung des Textes in Guattari: *Psychotherapie* (wie Anm. 31), stillschweigend herausgekürzt worden ist.

³³ Ebd.

³⁴ Deleuze: Drei Gruppenprobleme (Anm. 30), S. 286.

³⁵ Ebd. S. 293.

³⁶ Vgl. Félix Guattari: Journal 1971, in: Nouvelle Revue Française 564 (2003), S. 335–359, hier: S. 356: »Beide Bücher sind zu Ende gekommen [...]. Man wird Rechenschaft ablegen müssen« (14. November 1971). Einige Tage zuvor, als er auf die Umkehrung der Perspektive im Vergleich zu Lacan zurückkommt (»Lacan entdeckt am Ende einer Analyse der Repräsentation des Begehrens das Objekt a, Restobjekt. Wir sind umgekehrt vorgegangen, wir sind von der Wunschproduktion und den Wunschmaschinen ausgegangen«), notiert Guattari, dass »viele dieser Themen im G.T.P.S.I angesprochen wurden [Groupe de travail sur la psychothérapie et sociothérapie institutionnelles]« – so sehr, dass institutionelle Analyse und Schizoanalyse in einer erstaunlichen Verkürzung ineinander geschoben werden. (5. November 1971, S. 354f.)

sieht es so aus, als gestatte die ausgehend von den analytisch-politischen Praktiken Guattaris hervorgebrachte genealogische Dimension – Deleuze widmet diesen Praktiken den wesentlichen Teil seines Vorworts, wenn er vom Zusammentreffen eines politisch engagierten Menschen und eines Psychoanalytikers spricht – die *Analyse der medialen* Formierung des *Anti-Ödipus*: und zwar hinsichtlich jener *Einheit* der Ausdrucks- und Inhaltsebene, die dessen Maschinerie (archäologische Ebene) alleine schon aufgrund der Tatsache beseelt und befördert, dass »politische Ökonomie und Libidoökonomie *eins* sind«. Man wird dadurch um so empfänglicher für jene »*Legitimität der Schizo-Ströme*«,³⁷ die, folgt man Deleuze, Guattari stets angetrieben habe und die dieser zur »metaphysischen und transzendentalen Sichtweise« zu erheben wusste. Eben die Transversalität dieser Sichtweise (die Transversalität zwischen »rein theoretischer Kritik« und »konkreten analytischen Aktivitäten«) hätte dabei selbst als eine »Wunschmaschine, das heißt Kriegsmaschine und Analysemaschine« zu gelten. Auf die Schlussfolgerung von Deleuze sind wir nun vorbereitet: »Dieses Buch muß als Montage oder Installation von einzelnen Teilen und Räderwerken einer Maschine verstanden werden. Manchmal sind es nur winzig kleine, minuziöse Räderwerke, die durcheinandergeraten und deshalb um so *unentbehrlicher* sind.«³⁸ Ganz am Ende seines Vorworts verweist Deleuze deshalb auch auf die besondere Bedeutung, die zwei Texte aus *Psychoanalyse et transversalité* vor diesem Hintergrund gewinnen: »ein theoretischer Text, in dem sich das Prinzip der *Maschine* als solches aus der Hypothese der Struktur löst und sich von den strukturellen Bindungen abtrennt (»Maschine und Struktur«), und ein Schizo-Text, in dem sich die Begriffe »Zeichen-Punkt« und »Flecken-Zeichen« von der Hypothek des Signifikanten befreien.«³⁹ Hier gibt sich *buchstäblich* zu lesen, dass die *semiotische* Kritik des an seiner linguistischen Grundlage (der Differenz von Signifikat/Signifikant) angegriffenen Strukturalismus die ganze Problematisierung des *Anti-Ödipus* anzettelt und maschinisiert, indem sie die Begegnung Deleuze/Guattari unter dem Titel dieses Schizo-Textes plaziert, dessen Buchstabe (*lettre*) durch Deleuze' Feder gleichsam entwendet ist (der Titel erscheint dort nicht): *Von einem Zeichen zum anderen*.⁴⁰

Man muss hier dennoch daran erinnern, dass die Bewegung, die Deleuze von *Proust und die Zeichen* (1964), wo die Interpretation als *unfreiwillige* Herrin über das Bild des Denkens regiert, dahin führt, diese Position aufs serielle Spiel der *Logik des Sinns* (1969) zu setzen, die unter dem Zeichen Lewis Carolls steht, nicht eines

³⁷ Deleuze: Drei Gruppenprobleme (Anm. 30), S. 297.

³⁸ Ebd. (Herv. v. Verf.).

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Anm. d. Übersetzer: Die deutsche Ausgabe von Guattaris *Psychoanalyse et transversalité* ist stark gekürzt. Der von Deleuze so hervorgehobene Text *D'un signe à l'autre* wurde dort fortgelassen.

gewissen Generationskoeffizienten entbehrt. Eines strukturalistisch geprägten Generationskoeffizienten oder einer strukturalistisch geprägten generationellen Übertragung, der Guattari *politisch* durch seinen »Koeffizienten der Transversalität« entkommt. Guattari definiert diesen »Koeffizienten der Transversalität« vor dem Hintergrund der institutionellen Psychotherapie als den »eigentliche[n] Forschungsgegenstand einer Subjektgruppe« (die, nach Sartre, der »unterworfenen Gruppe« entgegengesetzt wird) und als Objekt eines »analytischen Prozesses«, der mit der »unbewußten Kontrolle unseres Schicksals«⁴¹ zu brechen verstünde, welches man sogar von einer *ewigen symbolischen Ordnung* abhängen lassen will. Daraus folgt, dass man, noch einmal ausgehend von der »Definition des Subjekts als unbewusstes Subjekt *oder vielmehr als kollektiver Akteur des Aussagens*« neu anfangen muss, um nicht Gefahr zu laufen, »die Institution und im übrigen die ganze Gesellschaft in Form der Struktur zu verdinglichen«, wie es von Seiten eines Unbewussten droht, von dem behauptet wird, es sei »wie eine Sprache strukturiert«.⁴² (Man findet im gleichen Aufsatz, in der Art eines Einschubs, welcher dennoch auf das Wesentliche ausgeht, eine Kritik der Philosophie Heideggers, die, so heißt es, auf einer »biunivoken Korrespondenz zwischen Sein und Sprache« basiert und »die Klärung auf eine Serie fundamentaler logischer Übergänge [*articulations*] verschiebt, Übergänge, die wie eine Art von »Hieb mit der Schneide« gegen die Möglichkeiten des Ausdrucks selbst geführt werden.«⁴³ Etwas später stellt Guattari die umfassendere Frage: »Wenn man die Existenz einer sozialen Subjektivität und institutioneller Objekte postuliert, wie wir es tun, führt das nicht dazu, auch die Frage nach dem Wesen und der Natur des philosophischen Objekts zu stellen?«⁴⁴) Und ausgerechnet in unserem Schizo-Text *D'un signe à l'autre* [Von einem Zeichen zum anderen] (der zwar 1966 veröffentlicht wurde, von dem Guattari jedoch versichert, dass er dessen Kernargument bereits 1961 an Lacan geschickt hatte) wird die Struktur und »das Sein-für-die-Struktur«, dessen innere Logik nicht von gleicher Natur ist wie die des Wunsches (dieser ist die »Wurzel der Subjektivität«), hinsichtlich dieser präzisen Frage in Gegensatz zur *Maschine* und zu einem »Sein-für-das-Zeichen« gebracht, das sich nicht auf die innere Logik der Signifikantenketten reduzieren lässt. Weit entfernt von jener »schonungslosen signifikanten Batterie«, die noch die »subtilsten poetischen Nuancen« anordnet, würde das

⁴¹ Félix Guattari: Transversalität (1964), in: ders.: Psychotherapie (wie Anm. 31), S. 39–55, hier S. 49 u. 51.

⁴² Ders.: Institutionelle Psychotherapie (wie Anm. 31), S. 94 (Herv. v. Verf., veränderte Übersetzung).

⁴³ Ebd. (veränderte Übersetzung).

⁴⁴ Ders.: *Réflexions pour les philosophes au sujet de la psychothérapie institutionnelle* (1966), in: *Psychanalyse* (wie Anm. 32), S. 86–97, hier S. 96. Anm. d. Übers.: Auch dieser Text fehlt in der deutschen Ausgabe.

»Sein-für-das-Zeichen« die rohe, nicht-signifikante Materialität des Zeichens in einem »einzigartigen Prototyp des Zeichens« enthalten, »der alleine Rechenschaft über die gesamte Schöpfung abzulegen gestattet«. Deshalb versteht Guattari, in Dauerverhandlung über die *Lettre volée* [den entwendeten Brief/ entwendeten Buchstaben] mit Lacan, den *signifikanten Einschnitt* als einen *subjektiven Einschnitt des Signifikanten*, der nicht mehr, außerhalb der Geschichte stehend, von »linguistischen Effekten« abhängen wird (so entkäme man der »linguistischen Sackgasse« und der »Operation Althusser«), da man doch wohl einräumen muss, dass »er sich genauso gut auf einem Tamtam spielen oder mit Füßen schreiben lässt in dem Sinne, wie man von Leuten sagt, die mit knallender Tür eine Versammlung verlassen, dass sie »mit den Füßen abstimmen«. Das impliziert »ein Zeichenverständnis, das der Glossematik Hjelmslevs näher steht als der Syntagmatik« Saussures und Jakobsons, wie Guattari in einem weiteren Beitrag von 1966 betont.⁴⁵ Dieser Punkt ist von Wichtigkeit, denn gerade durch Hjelmslev wird sich Guattari völlig aus Lacan befreien (wie man sagt, »sich nach einem Unfall aus einem Auto befreien« und er wird Deleuze dabei gleich mit befreien) – Lacan, von dem er sagen wird, dass er »alles geglättet und platt gedrückt hat, indem er sich für eine falsche Linguistik entschied«. Die Glossematik Hjelmslevs bietet in der Tat eine Unterscheidung der Ebenen des Ausdrucks und des Inhalts, die sich in eben dem Maße nicht auf die Zäsur von Signifikant und Signifikat reduzieren lässt, wie *das Zeichen in seiner Gesamtheit Zeichen einer Inhaltssubstanz und Zeichen einer Ausdruckssubstanz ist*: eine gleichzeitig an die deterritorialisierte Natur der kapitalistischen und der schizophrenen Ströme angepasste Strom-Substanz [...] Daher das Prinzip einer Semiotisierung der Materie und einer Materialisierung des Zeichens, das jede Form des Dualismus von Form und Substanz in einer doppelten Deterritorialisierung beseitigt: Diese doppelte Deterritorialisierung ist in der Lage, die Sprache in einem *a-signifikativen* Sinn zu maschinieren und sie zu etwas zu machen »[that] work[s] flush with the real«. ⁴⁶ Guattari wird diese »Zeichen-Maschine«, diese semiotische Maschinerie in seinen »Metamodellierungen« in Richtung und im Sinne einer

⁴⁵ Es handelt sich um *L'histoire et la détermination signifiante*, wieder abgedruckt als Guattari: *Causalité* (wie Anm. 32).

⁴⁶ Vgl. Bruno Bosteels: *From Text to Territory*. Félix Guattari's *Cartographies of the Unconscious*, in: Eleanor Kaufman/ Kevin Jon Heller (Hg.): *Deleuze and Guattari*. *New Mappings in Politics, Philosophy and Culture*, Minneapolis, MN 1998, S. 145–174, hier S. 162. Zur (kritischen) Maschination Hjelmslevs durch Guattari vgl. vor allem die in den *Écrits pour l'Anti-Cédipe* unter dem Titel *Hjelmslev et l'immanence* versammelten Aufzeichnungen, vgl. Guattari: *Écrits* (wie Anm. 14), S. 291–320. Die Re-Präsentation Hjelmslevs durch Guattari und Deleuze im *Anti-Ödipus* eliminiert jedes kritische Element, um für seine ganze Linguistik unterschiedslos die »konzertierte Destruktion« des Strukturalismus und seines Hängens am Signifikanten zu feiern, vgl. Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus* (wie Anm. 15), S. 312 f.

mikropolitischen Beziehung zwischen der Ausdrucks- und der Inhaltsform weiterentwickeln, doch ihre Immanenzebene drängt sich bereits hier als die Realitätsbedingung jener seltsamen Guattarischen Figuren auf, die – ich entnehme dieses Zitat dem *Anti-Ödipus* in seiner Hommage an Hjelmslev – »keine Effekte des Signifikanten mehr wiedergeben, sondern Spaltungen, Zeichen-Punkte oder Strom-Einschnitte sind, die die Mauer des Signifikanten aufbrechen, sie überschreiten und jenseits ihrer davonziehen.«⁴⁷ (Und es gilt festzuhalten, dass Guattari selbst seinen Spaß daran hat, Deleuze darauf hinzuweisen, dass »der geniale Hjelmslev sich darin der nicht weniger genialen Notation aus *D'un signe à l'autre* anschließt.«⁴⁸ Man wird gleichzeitig verstehen, was Deleuze dazu veranlasste, die Reihenfolge der Präsentation jener zwei Texte zu vertauschen, deren Bedeutung er am Ende seines Vorworts unterstrich. Denn die maschinische Lösung der *Destrukturierung*, auf die Guattaris *Maschine und Struktur* Deleuze bringt,⁴⁹ um den Aporien einer strukturalistischen Logik des Sinns dadurch zu entkommen, dass er *die Maschine ins Herz des Wunsches verlagert*⁵⁰ und damit folglich »der subjektive Einschnitt als entscheidendes Merkmal jeder Produktionsordnung« gesetzt wird (wohingegen der repräsentative Modus der Struktur ein *System der Antiproduktion* darstellt, das mit den »Produktionsverhältnissen« der marxistischen Theorie gleichgesetzt wird) – diese maschinische Lösung geht einher mit der Entfaltung eines »reine[n] Bereich[s] des Signifikanten, in dem die *Maschine das Subjekt für eine andere Maschine repräsentiert*«. ⁵¹ Kurzum, wir sind immer noch, Repräsentation sei Dank, in einer maschinischen *Interpretation* des lacanschen Objekts »a« gefangen, das »gleich einer Höllenmaschine [...] in das strukturelle Gleichgewicht« (man findet diese Phrasierung von »Maschine und Struktur im *Anti-Ödipus* wieder)⁵² einbrechen kann, das damit aber nicht weniger den aller»reinsten« Signifikanten in der

⁴⁷ Ebd. S. 312.

⁴⁸ Guattari: *Écrits* (wie Anm. 13), S. 296.

⁴⁹ Diese Lösung besteht darin, das differenzierende Prinzip der heterogenen Serien, das der Struktur als das Prinzip der Aussendung von Singularitäten diene, »ausschließlich auf die Ordnung der Maschine [zu] beziehen«, vgl. 8. Serie »Von der Struktur«, in: Deleuze: *Logik des Sinns* (wie Anm. 8), S. 71–75.

⁵⁰ Es muss hervorgehoben werden, dass Deleuze in *Logik des Sinns* bereits punktuell Gebrauch vom Vokabular der Maschine machte, und zwar was die auf die Struktur bezogene Produktion des (unkörperlichen) Sinns angeht: »Die Struktur ist wirklich eine Maschine zur Produktion unkörperlichen Sinns (*skindapsos*)«, ebd. S. 97. Folglich ist »der Sinn [...] durch neue Maschinerien zu produzieren«, die untrennbar sind von der Oberfläche, ebd. S. 99. Diese elfte Serie (*Vom Unsinn*) lässt Freud als »den erstaunlichen Entdecker der Maschinerie des Unbewußten« erscheinen, ebd.

⁵¹ Félix Guattari: *Maschine und Struktur* (1969), in: ders.: *Psychotherapie* (wie Anm. 30), S. 127–138, hier S. 136 (veränderte Übersetzung).

⁵² Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus* (wie Anm. 15), S. 107f.

Spielart eines Lacano-Marxismus wiederkehren lässt, der hier und da an seine Grenzen stieße. Ganz davon zu schweigen, dass dieser von der symbolischen Ordnung der Struktur abgeschnittene Signifikant⁵³ keine »mögliche skripturale Form« in der Geschichte als Ort des Unbewussten und als Mal des »Klassenkampfes im Herzen des Wunsches« aufweist. Denn aus einer (sozio)linguistischen Perspektive, die bereits eine ganze *Pragmatik* einleitet, gilt: Der Sprechakt, »[d]ie Stimme als Sprechmaschine zerschneidet und gründet die strukturelle Ordnung der Sprache, nicht umgekehrt.«⁵⁴ Woran sich die Bedeutung des Hinweises bestätigt, mit dem Guattaris Exposé beginnt und das zur Matrix der gemeinsamen Arbeit mit Deleuze wird: die Feststellung, dass die vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Maschine und Struktur »keine andere Grundlage hat als den besonderen Gebrauch, den wir davon machen.«⁵⁵

Nur, dass der volle Gebrauch, folgt man dem Interessierten selbst, am Ende die Unmöglichkeit offenbar werden lässt, einen Guattari-Effekt jenseits und außerhalb des deleuze-guattarischen – oder *guattaro-deleuzianischen* – Abenteuers zu bestimmen. Hören wir Guattari, wie er sich anlässlich eines langen Gesprächs mit Michel Butel 1985 äußert:

»Das Wunder war für mich damals die Begegnung mit Deleuze. Es war ein Arbeitsrausch, wie ich ihn bis dahin überhaupt nicht kannte. Es war eine gelehrte und behutsame, aber auch eine radikale und systematische Zertrümmerung des Lacanismus sowie aller meiner vorherigen Bezugspunkte. Und es war eine Arbeit der Klärung von Begriffen, die ich bereits auf verschiedenen Feldern »erprobt« hatte, die jedoch bis dahin nicht ihre volle Ausdehnung erfahren konnten, weil sie diesen Feldern zu sehr verhaftet blieben. Es bedurfte einer gewissen »Deterritorialisierung« meiner Beziehung zum Gesellschaftlichen, zu La Borde, zum Ehelichen, zur Psychoanalyse, zu meiner Gruppe in der FGERI [Ver-einigung der Studien- und Forschungsgruppen zur Institutionenanalyse], um Begriffen wie etwa dem der »Maschine« ihre ganze Tragweite zu geben [...]. Die philosophische Abstützung und vor allem die langfristige Arbeit mit Deleuze verliehen meinen ersten Theoretisierungsversuchen eine ganz neue Effektivität und Wirksamkeit.«⁵⁶

⁵³ Denn »die Essenz der Maschine besteht genau in dieser Operation der *Ablösung eines Signifikanten* als Repräsentant, als »Differentiator«, als kausaler Einschnitt, eine Operation, die heterogen zur durch die Struktur festgelegte Ordnung der Dinge ist«, Guattari: *Maschine und Struktur* (wie Anm. 51), S. 130f. (veränderte Übersetzung).

⁵⁴ Ebd. S. 131.

⁵⁵ Ebd. S. 127 (veränderte Übersetzung).

⁵⁶ Guattari, Félix: *Entretien avec Michel Butel* (1985), in: ders.: *Les Années d'Hiver. 1980–1985*, Paris 2009, S. 96–135, hier S. 100f.

So wird »die Begegnung mit Deleuze« zum Agens und zur Bedingung der theoretischen Entfaltung der Deterritorialisierung, wie sie von Guattari ausformuliert wird, wobei die erste Wirkung der Transversalität darin bestand, den einen und den anderen aus der Psychoanalyse »rauszuholen«, damit sie die Philosophie besser schizophrenisieren und aus den Angeln heben können: in einer neuen Politik des Denkens, die als neues Denken der Politik galt! Es ist die *doppelte Deterritorialisierung*, oder wenn man so will, das gegenseitige Einfangen von Wespe und Orchidee, wenn die Unterscheidung zwischen Code und Strom verschwindet: »Die Orchidee produziert keine Kopie der Wespe, sondern stellt mit ihr eine Karte innerhalb des Rhizoms her.«⁵⁷ So schreibt Guattari in der Einleitung zu *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse* (1979), die den Kern der später in *Tausend Plateaus* (1980) entwickelten Pragmatik vorstellt (eine Politik der Sprache): »Obwohl ich diese Essays alleine abgefasst habe, sind sie untrennbar mit der Arbeit verbunden, die Gilles Deleuze und ich seit Jahren zusammen verfolgen. Wenn ich hier dazu veranlasst bin, in der ersten Person zu sprechen, so wird es sich deshalb unterschiedslos um die erste Person im Singular und im Plural handeln. [...] Auch hier ist alles eine Frage des »kollektiven Gefüges.«⁵⁸

★

Es bleibt zu bemerken, dass der Begriff des »kollektiven Gefüges (*agencement*)«, dieser eminent wichtige Fall der Transformation der Vielheit in einen der Struktur entgegengesetzten theoretisch-praktischen Begriff, Guattaris Unterschrift trägt, so sehr verweist dessen Entstehung auf die »Subjektgruppen« und auf den »kollektiven Äußerungsagenten«, der, wie wir gesehen haben, zeitgleich mit dem »Koeffizienten der Transversalität« entstand (und zwar in einem – wir erinnern uns – vehement antistrukturalistischen Kontext, den Guattari wachzurufen und zu verstärken nicht müde wird, wenn er das Eigentümliche der strukturalistischen Formalisierung darin sieht, »die Äußerungsproduktion des kollektiven Gefüges zu unterbrechen und abzuschneiden.«⁵⁹) So sehr, dass man Guattari sogar, in der ganzen Wirkung seines »Effekts«, ausgehend von diesem Begriffoperator entwickeln könnte, auf den er unermüdlich zurückkommt und dabei das logische Zusammenspiel mit dem Begriffoperator der »Wunschmaschine« stets aufrechterhält (wobei letzterer nach dem *Anti-Ödipus* aus den Schriften, die mit Deleuzes und

⁵⁷ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé, Berlin 1992, S. 23.

⁵⁸ Guattari: *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris 1979: S. 15, Fn. 4.

⁵⁹ Ebd. S. 24. In diesem Punkt gibt es eine tiefgreifende Konvergenz zwischen Guattari und Foucault (als Kritiker des Strukturalismus in der *Archäologie des Wissens*).

Guattaris Namen signiert sind, zugunsten eben des Begriffs des »Gefüges« verschwinden wird). Es lässt sich übrigens feststellen, dass die Schriftmaschine (*machine d'écriture*) Deleuze-und-Guattari nach dem *Anti-Ödipus* unverzüglich auf eine erste Darlegung und Erläuterung der verschiedenen Aspekte dieses Begriffs des Gefüges ausgeht; das ganze Buch über Kafka und die kleine Literatur sind um diesen Begriff herum konstruiert (wo die Frage nach der *politischen Konstruktion* der »Macht von Minderheiten« angestoßen wird, die in *Tausend Plateaus* ausgeführt werden sollte⁶⁰). Denn »ein Gefüge, Hauptthema des Romans, hat zwei Seiten: es ist kollektives Äußerungsgefüge, und es ist maschinelles Wunschgefüge. Kafka war nicht nur der erste, der diese beiden Seiten aufzeigt, sondern der sie zugleich so kombiniert hat, daß ihn der Leser daran wie an einer Signatur erkennt.«⁶¹ Kafka, Guattaris bevorzugter Autor, wird somit zum Anlass für die Entwicklung einer intensiven Deterritorialisierungspolitik der Sprache und ihrer Machtmarker. Die für den *Anti-Ödipus* konstitutive Gelenkstelle (*articulation*) von Wunsch und Maschine, welche die Philosophie in den konstruktivistischen Betriebsmodus des Experimentierens (und des *sozialen Experimentierens*) versetzte, wird dabei auf die *mikropolitische* Frage der Äußerung bezogen. Denn es gibt »kein maschinelles Gefüge, das nicht gesellschaftliches Wunschgefüge wäre; und kein gesellschaftliches Wunschgefüge, das nicht zugleich kollektives Aussagegefüge wäre.«⁶² Kafkas Aussagen funktionieren wie *Zahnräder* eines solchen Gefüges, dessen Singularität auf einer zu konstruierenden Immanenzebene wuchert und in der Lage ist, den kollektiven Bedingungen der Aussage zuvorzukommen und vorauszugehen, indem sie die Formen zerschmettert, die Brüche markiert und neue Abzweigungen anzeigt. Also »eine *Ausdrucksmaschine*, die sowohl ihre eigene Form [angefangen bei der *philosophischen Form!*] als auch die Inhaltsformen desorganisiert, um reine Inhalte freizusetzen, die sich mit den Ausdrücken in ein und demselben intensiven Stoff, in ein und derselben intensiven Materie vermischen«⁶³ – wo ein Gefüge sich und sein Revolutionär-Werden anschließen kann.

Man muss hier vorbringen, dass der Guattari-Effekt in jedem Punkt und auf all seinen Linien von dieser *Ausdrucksmaschine* abhängt, die er nicht aufgehört haben wird, *auszuagieren* – *to enact*⁶⁴ (in seiner Analysepraxis wie seinem polyphonen

⁶⁰ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (wie Anm. 57), S. 652.

⁶¹ Deleuze/Guattari: *Kafka* (wie Anm. 23), S. 112 (veränderte Übersetzung).

⁶² Ebd.: S. 114 (veränderte Übersetzung).

⁶³ Ebd.: S. 40 (veränderte Übersetzung).

⁶⁴ Diesen Begriff schlägt Bruno Bosteels vor, um *agencer* ins Englische zu übersetzen, vgl. Bosteels: *From Text to Territory* (wie Anm. 46), S. 166. Für meinen Teil habe ich schon lange meinem Unbehagen über die Übersetzung von *agencement* mit *assemblage* Ausdruck verliehen, dem ich die *buchstäbliche* Übersetzung mit *agency* vorziehe. Anm. d. Übers.: Dem könnte im Deutschen bis zu einem gewissen Grad der Begriff der »Agentur« ent-

Eintauchen in eine Vielheit von Subjektgruppen) und innerhalb einer *spekulativen Signästhesie* zu denken: Die schizo-analytischen Kartographien, die Guattari davon erstellt (diesseits und jenseits des so betitelten Buches), liefern die Erfahrungsprotokolle in Ausdrücken der Mikropolitik semiotischer Gefüge. Denn das »Wunder« des Kapitalismus besteht in der Produktion einer *kapitalistischen Subjektivität*, deren zeitgenössische semiotisch-mediale Unterwerfung hinreichend verdeutlicht, dass es ihm gelungen ist, »die Sprache, wie sie gesprochen wird, wie sie unterrichtet, im Fernsehen ausstrahlt, geträumt wird ... etc., so zu lotsen und zu steuern, dass sie seiner eigenen Entwicklung vollkommen angepasst bleibt.«⁶⁵ Sie wird sogar, aus der ökonomischen Sicht des Integrierten Weltkapitalismus und vor dem Hintergrund seiner semiotischen Produktionsstrukturen, zu seiner wichtigsten *Produktion*, weil die Produktionsweise sich in ihr *direkt* – d.h. *maschinisch* – auf die Produktionsverhältnisse bezieht. Im Medienzeitalter wird die ideologisch-semiologische Unterdrückung durch die maschinische Unterwerfung ersetzt.

Daher die enorme Dringlichkeit dessen, was Guattari in *Die drei Ökologien* [*Les trois écologies*, 1989] nicht zögert, mentale Ökologie zu nennen und zwar unter Bezugnahme auf eine Logik der Intensitäten oder Ökologik.⁶⁶ Um es in aller Kürze zu sagen: Es geht darum, eine Wiederaneignung der Produktionsmittel der Subjektivität zu befördern. Dazu gilt es, zuallererst das Problem des Aussagens in Bezug auf dessen linguistische Strukturierung zu dezentrieren (aus *der* Sprache herausgehen), um es auf das Ensemble jener heterogenen Ausdrucksmaterien (der »nicht semiotisch geformten Materien« Hjelmslevs) hin zu öffnen, auf die sich die Operatoren der Diskursivität zwar gründen, dabei aber die maschinischen Schnittstellen dieser »abstrakten Materie des Möglichen« unterwerfen und zum Schweigen bringen. Guattari gibt dieser »abstrakten Materie des Möglichen« ihren deleuzeschen Namen des Virtuellen zurück, dem Prinzip einer »Ökologie des Virtuellen« folgend, die sich ein *neues ästhetisches* (oder »proto-ästhetisches«) *Paradigma* zu eigen macht: »jenes der Schöpfung und der Komposition mutierender Perzepte und Affekte.«⁶⁷ Darauf sollte die einzigartige Übung in einer *Kartographie der Gefüge* folgen, in welcher der äußere Standpunkt zugunsten einer Heterogenese des Existierenden weicht, welche die abstrakt-konkrete maschinische Erkundung der Alterität am äußersten Punkt ihrer Zerbrechlichkeit und Möglichkeit gleichsetzt

sprechen, der weniger statisch ist als »Gefüge«. Leider funktioniert dieses Wort bei weitem nicht in allen Kontexten, in denen (nicht nur) Deleuze/Guattari *agencement* verwenden. Dem Französischen ist eigen, über einige Begriffe zu verfügen – wie eben *agencement*, das sowohl Agentur als auch Gefüge ist –, die gleichermaßen einen Zustand wie einen Prozess bezeichnen.

⁶⁵ Guattari: *L'inconscient machinique* (wie Anm. 58), S. 37.

⁶⁶ Vgl. Félix Guattari: *Die drei Ökologien*, übers. v. Alec A. Schaerer, Wien 1994.

⁶⁷ Félix Guattari: *Chaosmose*, Paris 1992, S. 126f.

mit der Zerstörung der Entropie, welche die signifikantellen Äquivalenzen des kapitalistischen Universums produzieren. »Der Akzent liegt nicht mehr auf dem Sein als allgemeines ontologisches Äquivalent, das genauso wie andere Äquivalente (das Kapital, die Energie, die Information, der Signifikant) den Prozess umzingelt, einzäunt und desingularisiert, sondern der Akzent liegt jetzt auf der Seinsweise, auf der Maschinisierung, um Existierendes herzustellen, auf den Praxen von Heterogenität und Komplexität.«⁶⁸ Dergestalt, dass die Genese der Äußerung selbst von der Bewegung prozessualer Schöpfung erfasst wird, welche die Praxis in die Theorie einschreibt, die mit einem ontologisch-politischen Konstruktivismus gleichgesetzt wird. Ein Konstruktivismus, dessen erste Behauptung sich überschneidet mit der Voraussetzung seiner Realität eben auf der Höhe der erzwungenen Transformation (oder der Hatz [*forçage*]) der (deleuzeschen) Biophilosophie in die (deleuze-guattari-sche = guattari-deleuzesche) Biopolitik – denn »vor dem Sein gibt es Politik«.⁶⁹ Die Konsequenz wird an die Adresse des Philosophen ausgesprochen: »Das Sein geht dem maschinischen Wesen nicht voraus; der Prozess geht der Heterogenese des Seins voraus.«⁷⁰

Guattari-Deleuze hatte uns gewarnt: Die Maschine ist keine Metapher, insofern die Maschine *wünschend* ist und der *Wunsch* maschinisiert, etc. Jetzt aber muss man mit diesem Guattari-Deleuze-Effekt *leben*, der die Politik der Gefüge nicht ins Sein einschreibt, ohne eine *a-disziplinäre* Politik des Begriffs vorzuschreiben, die auf den neuesten Stand der molekularen Revolution eines »auf eine Analyse des Kapitalismus und seiner Entwicklungen gerichtete[n]«⁷¹ Maschinen-Denkens gebracht worden ist. Und man muss etwas damit *machen*. Um »etwas Neues zu schaffen«, das sich weniger durch die intra-historischen Widersprüche des Kapitalismus bestimmen ließe als durch seine Fluchtlinien (in *Kapitalismus und Schizophrenie*) zwischen Geschichte und Werden. Es geht dabei weniger um ein philosophisches Transponieren vom Majoritären zum Minoritären, vom Großen zum Kleinen⁷² als um eine Problematisierung der Philosophie »selbst« im Modus des Kleinen. Die Philosophie entkommt so endgültig der Geschichte der Philosophie, weil sie die Philosophien der Geschichte auf ihrem eigenen diachronen Terrain schlägt (die Prozesse des Werdens *überholen und verdoppeln* die Geschichte), indem

⁶⁸ Ebd. S. 152.

⁶⁹ Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus (wie Anm. 57), S. 278 (leicht veränderte Übersetzung).

⁷⁰ Guattari: Chaosmose (wie Anm. 66), S. 151.

⁷¹ Gilles Deleuze: Kontrolle und Werden, in: ders.: Unterhandlungen (wie Anm. 19), S. 243–353, hier S. 232.

⁷² Anm. d. Übers: Wenn Alliez hier von einer »transposition philosophique du majeur en mineur« schreibt, so spielt er damit, dass *majeur* und *mineur* im Französischen auch Dur und Moll bezeichnen.

sie das theoretisch-praktische Erproben als posthistorische Politik des Werdens in einem *Denken der Krise* möglich und notwendig macht. Also eine Politik ohne *telos*,⁷³ aber nicht ohne »Strategien« – die uns umso *realer* über die allzu banalen Figuren eines »Denkens des Widerstands«⁷⁴ hinwegkatapultieren.

Aus dem Französischen von Erich Hörl und Michael Cuntz

⁷³ Dies ist offenkundig der große Unterschied zwischen Deleuze-Guattari und der politischen Philosophie Negris, der den Grundsatz einer Teleologie aufstellt, welche die Subjektivierung des »Revolutionär-Werdens« in-formiert.

⁷⁴ Gilles Deleuze: Foucault, übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt/M. 1992, S. 125. Denn wenn Deleuze sich dieser Terminologie in seinem *Foucault* bedient, so muss man diese auch auf Foucault beziehen – gemäß einer Ordnung der Gründe, die an ihrem Ausgangspunkt den Primat der Macht über den Wunsch behauptet (vgl. die wichtige Note, die Foucault in *Tausend Plateaus* (wie Anm. 56) gewidmet ist, S. 194).

Einleitung zu *Die Existenzweise technischer Objekte*

Gilbert Simondon

ES IST DIE ABSICHT, eine Bewusstwerdung über den Sinn der technischen Objekte auszulösen, die den Anstoß zu dieser Untersuchung gibt. Die Kultur hat sich zu einem Verteidigungssystem gegen die Techniken zusammengeschlossen; diese Verteidigung stellt sich aber deshalb als Verteidigung des Menschen dar, weil sie davon ausgeht, dass die technischen Objekte keine menschliche Wirklichkeit beinhalten. Wir möchten zeigen, dass die Kultur in der technischen Wirklichkeit eine menschliche Wirklichkeit verkennt und dass die Kultur, um vollständig ihrer Rolle gerecht zu werden, die technischen Wesen, sowohl was die Erkenntnis als auch was die Wertauffassung angeht, eingliedern muss. Es ist am philosophischen Denken, diese Bewusstwerdung zu bewirken. Es sieht sich einer Pflicht gegenüber, die jener vergleichbar ist, die ihm bei der Abschaffung der Sklaverei und der Behauptung des Wertes der menschlichen Person zufiel.

Der Gegensatz, welcher zwischen Kultur und Technik, Mensch und Maschine aufgestellt wird, ist falsch und entbehrt der Grundlage; dahinter verbirgt sich nichts als Unwissenheit und Ressentiment. Er verschleiert hinter einem wohlfeilen Humanismus eine Wirklichkeit, die reich an menschlichen Anstrengungen und natürlichen Kräften ist, eine Wirklichkeit, die die Welt der technischen Objekte begründet, welche Mediatoren zwischen der Natur und dem Menschen sind.

Die Kultur betrügt sich gegenüber dem technischen Objekt wie der Mensch gegenüber dem Fremden, wenn er sich von primitivem Fremdenhass mitreißen lässt. Der gegen die Maschinen gerichtete Misoneismus ist nicht so sehr Hass auf das Neue wie Ablehnung der fremden Wirklichkeit. Aber so wie das fremde Wesen immer noch ein menschliches Wesen ist und die vollständige Kultur jene, die es erlaubt, den Fremden als Menschen zu entdecken, so ist die Maschine eine Fremde. Sie ist die Fremde, die Menschliches einschließt, das verkannt, materialisiert, unterworfen ist und gleichwohl etwas Menschliches bleibt. Die stärkste Ursache für die Entfremdung in der heutigen Welt liegt in diesem Verkennen der Maschine, und sie ist keine Entfremdung, welche durch die Maschine verursacht würde, sondern durch die Unkenntnis, die über ihre Natur, ihr Wesen, ihre Essenz herrscht, dadurch, dass sie in der Welt der Bedeutungen fehlt und dass ihr Platz auf der Tafel der Werte und Begriffe, die Teil der Kultur sind, bisher leer geblieben ist.

Die Kultur ist im Ungleichgewicht, weil sie bestimmte Objekte wie das ästhetische Objekt anerkennt und ihnen Bürgerrecht (*droit de cité*) in der Welt der Bedeutungen zubilligt, während sie andere Objekte, und insbesondere die technischen Objekte, in die strukturlose Welt dessen abdrängt, was keine Bedeutung, sondern lediglich einen Gebrauch, eine nützliche Funktion besitzt. Angesichts dieser aus einer defensiven Haltung hervorgehenden Ablehnung, die von einer lückenhaften Kultur ausgesprochen wird, versuchen jene Menschen, die die technischen Objekte kennen und ein Gespür für ihre Bedeutung haben, ihr Urteil damit zu rechtfertigen, dass sie dem technischen Objekt den einzigen Status verleihen, dem aktuell, vom ästhetischen Objekt abgesehen, Wert beigemessen wird, den des heiligen Objekts (*sacré*). Daraus erwächst ein maßloser Technizismus, der nichts anderes ist als ein Götzendienst an der Maschine, und, durch diesen Götzendienst und vermittels der Identifikation mit der Maschine, ein technokratisches Streben nach unbedingter Herrschaft. Das Machtbegehren heiligt die Maschine als Mittel unumschränkter Herrschaft oder spricht ihr die Wirkung eines modernen Liebeszaubers zu. Der Mensch, der seinesgleichen zu dominieren sucht, ruft die androide Maschine ins Leben. Er dankt dann vor ihr ab und delegiert ihr sein Menschsein. Er trachtet danach, die denkende Maschine, er träumt davon, die mit Willen und die mit Leben ausgestattete Maschine zu konstruieren, um sich, nun endlich ohne Angst, hinter ihr zu verschanzen, von jeder Gefahr befreit, jedes Gefühls der Schwäche entledigt, um durch das, was er erfunden hat, mittelbar zu triumphieren. Die Maschine, die diesen Vorstellungen zufolge zu jenem Doppeltgänger des Menschen geworden ist, den der jeder Innerlichkeit entkleidete Roboter darstellt, ist in diesem Fall aber offenkundig und unausweichlich ein rein mythisches und imaginäres Wesen.

Wir möchten gerade zeigen, dass der Roboter nicht existiert, dass er ebenso wenig eine Maschine ist, wie es sich bei einer Statue um ein Lebewesen handelt, sondern dass er bloßes Produkt der Einbildung ist, fiktiver Fabrikation, der Illusionskunst. Und dennoch verleiben sich die Vorstellungen von der Maschine, die in der aktuellen Kultur bestehen, in recht großem Maß diese mythische Darstellung des Roboters ein. Ein kultivierter Mensch würde sich nicht erlauben, von Dingen oder Personen, die auf eine Leinwand gemalt sind, wie von wahrhaftigen Wirklichkeiten zu sprechen, die eine Innerlichkeit, einen guten oder böartigen Willen besitzen. Der gleiche Mensch spricht aber von den Maschinen, die den Menschen bedrohen, so als schreibe er diesen Objekten eine Seele und eine gesonderte, autonome Existenz zu, die ihnen Gefühle oder Intentionen gegenüber den Menschen verleiht.

Die Kultur beinhaltet so *zwei widersprüchliche Haltungen* gegenüber den technischen Objekten: Einerseits behandelt sie diese als bloße Montagen (*assemblages*) von Materie, die bar jeder wahren Bedeutung sind und lediglich Nützlichkeit aufwei-

sen. Andererseits unterstellt sie, dass diese Objekte auch Roboter seien, die von feindseligen *Intentionen* gegenüber dem Menschen beseelt werden oder eine permanente Gefahr der Aggression und des Aufstands für ihn darstellen. Weil sie es für gut und richtig erachtet, die erste Eigenschaft zu bewahren, will sie das Zutagetreten der zweiten unterbinden und spricht davon, die Maschinen in den Dienst des Menschen zu stellen, im Glauben, in der Versklavung (*réduction à l'esclavage*) ein sicheres Mittel zur Verhinderung jeglicher Rebellion zu finden.

Tatsächlich rührt dieser der Kultur inhärente Widerspruch von der Doppelbödigkeit der Vorstellungen her, die man sich vom Automatismus macht und in denen sich ein echter logischer Fehler verbirgt. Die Götzendiener der Maschine stellen im Allgemeinen den Perfektionsgrad einer Maschine als direkt proportional zum Grad ihres Automatismus dar. Indem sie sich über das hinwegsetzen, was die Erfahrung zeigt, unterstellen sie, dass man durch eine Steigerung und Vervollkommnung des Automatismus dahin gelangen könnte, alle Maschinen miteinander zu vereinen und untereinander zu verbinden, um so eine Maschine aller Maschinen zu schaffen.

Tatsächlich aber stellt der Automatismus einen recht geringen Grad der technischen Perfektion dar. Um eine Maschine zu automatisieren, müssen viele Funktionsmöglichkeiten und viele mögliche Gebrauchsweisen geopfert werden. Der Automatismus und seine Verwendung in Gestalt der industriellen Organisation, die man *Automation* nennt, besitzt weitaus eher eine ökonomische oder soziale als eine technische Bedeutung. Die wirkliche Vervollkommnung der Maschinen, jene, von der sich sagen lässt, dass sie den Grad der Technizität erhöht, entspricht keinem Anwachsen des Automatismus, sondern ganz im Gegenteil dem Tatbestand, dass das Funktionieren einer Maschine einen gewissen Unbestimmtheitspielraum in sich birgt. Dieser Spielraum ist es, der es einer Maschine gestattet, für eine externe Information empfänglich zu sein. Weitaus eher als durch eine Zunahme des Automatismus lässt sich durch diese Empfänglichkeit der Maschinen für Information ein technisches Ensemble verwirklichen. Eine rein automatische, in vorherbestimmter Funktionsweise vollkommen in sich selbst geschlossene Maschine könnte nur rudimentäre Ergebnisse hervorbringen. Die mit hoher Technizität ausgestattete Maschine ist eine offene Maschine und das Ensemble der offenen Maschinen setzt den Menschen als ständigen Organisator voraus, als den lebendigen Übersetzer der Maschinen untereinander. Weit entfernt davon, der Aufseher eines Trupps von Sklaven zu sein, ist der Mensch der ständige Organisator einer Gesellschaft der technischen Objekte, die seiner bedürfen, wie Musiker eines Dirigenten bedürfen. Der Dirigent kann die Musiker nur dirigieren, weil er wie diese und mit gleicher Intensität wie diese das aufgeführte Stück spielt: Er mäßigt ihr Tempo oder treibt sie an, aber er wird auch von diesen gemäßigt oder angetrieben. Tatsächlich mäßigt die Gruppe der Musiker durch seine Vermittlung je-

den einzelnen in der Gruppe oder treibt ihn an: Der Dirigent ist der wechselseitige Übersetzer aller in Bezug auf alle. Ebenso hat der Mensch die Funktion, der ständige Koordinator und Erfinder der Maschinen zu sein, die um ihn herum sind. Er ist *mitten unter* den Maschinen, die mit ihm handeln und wirken.

Der Mensch ist in den Maschinen durch unablässige Erfindung präsent. Was den Maschinen innewohnt, ist menschliche Wirklichkeit, menschliche Geste, die in funktionierenden Strukturen fixiert und kristallisiert ist. Diese Strukturen müssen im Lauf ihres Funktionierens unterstützt und aufrecht erhalten werden, und die größte Vollkommenheit fällt hier in eins mit der größten Öffnung, der größten Freiheit in der Funktionsweise. Die modernen Rechenmaschinen sind keine reinen Automaten; es sind technische Wesen, die über ihre Additionsautomatismen – oder ihre Entscheidungsautomatismen, die über elementare bistabile Kippglieder, Flipflops, funktionieren –, sehr weitgehende Fähigkeiten zur Umschaltung zwischen den Schaltkreisen besitzen: Diese ermöglichen es, die Funktionsweise der Maschine zu kodieren, indem der Unbestimmtheitsspielraum eingeschränkt wird. Dank dieses ursprünglichen Unbestimmtheitsspielraums kann die gleiche Maschine Quadratwurzeln ziehen oder einen einfachen Text, der mit einer kleinen Anzahl von Wörtern und Wendungen verfasst worden ist, von einer Sprache in die andere übersetzen.

Ebenfalls vermittels dieses Unbestimmtheitsspielraums – und nicht durch die Automatismen – können Maschinen in kohärenten Ensembles gruppiert werden, und untereinander vermittels des menschlichen Übersetzers, der zum Koordinator wird, Informationen austauschen. Selbst wenn der Informationsaustausch sich direkt zwischen zwei Maschinen vollzieht (wie etwa zwischen einem Steueroszillator und einem anderen, durch Impulse synchronisierten Oszillator), interveniert der Mensch als das Wesen, das den Unbestimmtheitsspielraum regelt, damit dieser dem bestmöglichen Informationsaustausch angepasst wird.

Man kann sich aber fragen, welcher Mensch in sich die Bewusstwerdung der technischen Wirklichkeit vollziehen und diese in die Kultur einführen kann. Diese Bewusstwerdung kann schwerlich von jenem vollzogen werden, der durch Arbeit und die Starre der täglichen Gesten fest an eine einzige Maschine gebunden ist; die Gebrauchsbeziehung ist der Bewusstwerdung nicht günstig, denn das gewohnheitsmäßige Wiedereinsetzen der gleichen Abläufe verwischt in der Stereotypie der angepassten Gesten das Bewusstsein für die Strukturen und Funktionsweisen. Ein Unternehmen zu lenken und dabei Maschinen zu verwenden, oder anders gesagt die Eigentumsbeziehung, ist dieser Bewusstwerdung nicht dienlicher als die Arbeit: Diese Stellung schafft abstrakte Sichtweisen auf die Maschine, die eher aufgrund ihres Preises und der Resultate ihres Funktionierens beurteilt wird als um ihrer selbst willen. Die wissenschaftliche Erkenntnis, die in einem technischen Objekt die praktische Anwendung eines theoretischen Gesetzes er-

blickt, situiert sich ebenso wenig auf einer Ebene mit dem Bereich des Technischen. Es scheint eher so, als ob diese Bewusstwerdung die Sache eines leitenden Ingenieurs oder eines Systemingenieurs sein könnte. Dieser wäre so etwas wie der Soziologe und Psychologe der Maschinen, welcher mitten im Milieu dieser Gesellschaft technischer Wesen lebt, deren verantwortliches und erfinderischeres Bewusstsein er ist.

Eine wahrhaftige Bewusstwerdung der in ihrer Bedeutung erfassten technischen Wirklichkeiten entspricht einer offenen Pluralität der Techniken. Es kann übrigens gar nicht anders sein, denn selbst ein technisches Ensemble von geringer Ausdehnung umfasst Maschinen, deren Funktionsprinzipien aus sehr verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten hervorgehen. Die Spezialisierung, die gemeinhin technisch genannt wird, entspricht in den meisten Fällen Anliegen, die den technischen Objekten im eigentlichen Sinn äußerlich sind (wie die Beziehungen zur Öffentlichkeit oder spezifische Handelsformen), und nicht einer speziellen Art der Funktionsschemata, die in den technischen Objekten enthalten wären. Die Spezialisierung gemäß den Techniken äußerlichen Vorgaben ruft jene Beschränktheit der Ansichten hervor, die den Technikern seitens des kultivierten Menschen vorgeworfen wird, der Wert darauf legt, sich von diesen abzuheben: Es handelt sich eher um eine Beschränktheit der Intentionen wie der Zwecke als um eine Beschränktheit der Information oder der Intuition der Techniken. Sehr selten finden sich heutzutage noch Maschinen, die nicht bis zu einem gewissen Maß gleichzeitig mechanisch, thermisch und elektrisch sind.

Um der Kultur den wahrhaft umfassenden Charakter zurückzugeben, der ihr abhanden gekommen ist, muss man in der Lage sein, das Bewusstsein von der Natur der Maschinen, ihrer wechselseitigen Beziehungen und ihrer Beziehungen zum Menschen sowie der in diesen Beziehungen implizierten Werte wieder in diese einzuführen. Diese Bewusstwerdung erfordert neben der Existenz des Psychologen und des Soziologen auch die des Technologen oder *Mechanologen*. Zudem müssen die grundlegenden Kausalitäts- und Regulierungsschemata, welche eine Axiomatik der Technologie bilden, allgemein unterrichtet werden, gerade so, wie auch die Grundlagen der literarischen Kultur gelehrt werden. Die Einführung in die Technik muss auf eine Stufe gestellt werden mit dem wissenschaftlichen Unterricht; sie ist ebenso wenig interessengeleitet wie die Praxis der Künste und spielt eine ebenso dominante Rolle für die praktischen Anwendungen, wie es die theoretische Physik tut; sie kann den gleichen Grad der Abstraktion und Symbolisierung erreichen. Ein Kind sollte genauso wissen, was eine Selbstregulierung oder eine positive Reaktion ist, wie es die mathematischen Theoreme kennt.

Diese Reform der Kultur, die durch ihre Erweiterung, nicht durch ihre Zerstörung verfährt, könnte der aktuellen Kultur die wahrhafte regulierende Macht zurückgeben, die sie verloren hat. Als Fundament der Bedeutungen, der Aus-

drucksmittel, der Rechtfertigungen und der Formen richtet die Kultur zwischen jenen, die sie besitzen, eine regulierende Kommunikation ein; wendet man den Blick vom Leben innerhalb der [hierarchielosen] Gruppe ab, und betrachtet man jene, die Lenkungsfunktionen wahrnehmen, so leitet sie wiederum deren Gesten an, indem sie ihnen Normen und Schemata liefert. Vor der großen Fortentwicklung der Techniken aber schloss die Kultur in Form von Schemata, Symbolen, Qualitäten und Analogien die wichtigsten Typen der Technik ein, die Ort und Gelegenheit für gelebte Erfahrung gaben. Im Gegensatz dazu ist die aktuelle Kultur immer noch die alte Kultur, deren dynamische Schemata auf dem Stand der handwerklichen und landwirtschaftlichen Techniken der vergangenen Jahrhunderte sind. Und diese Schemata sind es, die als Mediatoren zwischen den Gruppen und ihren Anführern dienen und diesen, weil sie den [aktuellen] Techniken unangemessen sind, eine grundlegende Verzerrung aufbürden. Die Macht wird Literatur, Meinungskunst, Plädoyer über Wahrscheinlichkeiten, Rhetorik. Die lenkenden Funktionen sind falsch, weil es zwischen der regierten Wirklichkeit und den Wesen, die regieren, keinen adäquaten Code der Beziehungen mehr gibt: Die regierte Wirklichkeit umfasst Menschen und Maschinen; der Code aber beruht nur auf der Erfahrung des mit Werkzeugen arbeitenden Menschen, die ihrerseits abgeschwächt ist, weil jene, die diesen Code anwenden, nicht wie Cincinnatus eben erst die Hand vom Pflugsterz genommen haben. Das Symbol schwächt sich zu einer bloßen sprachlichen Wendung ab, das Wirkliche ist abwesend. So lässt sich keine auf zirkulärer Kausalität beruhende regulierende Beziehung zwischen dem Ensemble der regierten Wirklichkeit und der Autoritätsfunktion herstellen: Die Information führt ins Nichts, weil der Code dem Informationstyp unangemessen geworden ist, den er übertragen sollte. Eine Information, die die gleichzeitige und miteinander verbundene Wirklichkeit des Menschen und der Maschinen ausdrückt, muss die Funktionsschemata der Maschinen und die in ihnen implizierten Werte enthalten. Die Kultur muss wieder umfassend werden, stattdessen hat sie sich spezialisiert und ist verkümmert. Diese Ausweitung der Kultur, die eine der Hauptquellen der Entfremdung beseitigen würde und die regulierende Information wiederherstellen würde, besitzt einen politischen und sozialen Wert: Sie kann dem Menschen Mittel verleihen, um seine Existenz und seine Situation in Entsprechung zur ihn umgebenden Wirklichkeit zu denken. Dieses Werk der Ausweitung und Vertiefung der Kultur hat auch eine eigentlich philosophische Rolle zu spielen, denn sie führt zur Kritik einer gewissen Zahl von Mythen und Stereotypen wie jenem des Roboters oder der vollkommenen Automaten im Dienst einer faulen und wunschlos glücklichen Menschheit.

Eine Möglichkeit, diese Bewusstwerdung zu bewirken, ist der Versuch, das technische Objekt an sich zu definieren, und zwar durch den Prozess der Konkretisierung und der funktionalen Überdeterminiertheit, der ihm am Ende einer

Evolution seine Konsistenz verleiht, und so zu beweisen, dass es nicht als bloßes Utensil betrachtet werden kann. Die Modalitäten dieser Entstehung erlauben es, drei Ebenen des technischen Objekts und ihre nicht dialektische zeitliche Koordination zu erfassen: das Element, das Individuum, das Ensemble.

Hat man das technische Objekt einmal über seine Entstehung definiert, wird es auch möglich, die Beziehungen zwischen dem technischen Objekt und anderen Wirklichkeiten zu untersuchen, insbesondere dem Menschen im erwachsenen Zustand und dem Kind.

Betrachtet man es schließlich als Gegenstand eines Werturteils, kann das technische Objekt sehr verschiedene Haltungen hervorrufen, je nachdem, ob man es auf der Ebene des Elements, des Individuums oder des Ensembles erfasst. Auf der Ebene des Elements führt seine Vervollkommnung keinerlei Umwälzung herbei, die dadurch Angstgefühle erzeugen würde, dass sie in Konflikt mit angenommenen Gewohnheiten gerät: Es ist das optimistische Klima des 18. Jahrhunderts, welches die Idee eines kontinuierlichen und unbegrenzten Fortschritts einführt, der eine beständige Verbesserung des menschlichen Loses mit sich bringt. Das technische Individuum wird hingegen für einige Zeit zum Gegenspieler des Menschen, zu seinem Konkurrenten, denn in Zeiten, in denen nur das Werkzeug existierte, war der Mensch das Zentrum der technischen Individualität: Nun nahm die Maschine den Platz des Menschen ein, weil der Mensch eine Maschinenfunktion erfüllte, jene des Werkzeugträgers. Dieser Phase entspricht eine dramatische und leidenschaftliche Vorstellung des Fortschritts, der zur Vergewaltigung der Natur, Eroberung der Welt, Vereinnahmung der Energien wird. Dieser Wille zur Macht drückt sich in der technizistischen und technokratischen Maßlosigkeit der thermodynamischen Ära aus, die eine gleichermaßen prophetische wie katastrophische Wendung nimmt. Schließlich wird auf der Ebene der technischen Ensembles des 20. Jahrhunderts der thermodynamische Energetismus durch die Informationstheorie ersetzt, deren normativer Inhalt eminent regulativ und stabilisierend ist: Die Entwicklung der Techniken erscheint wie eine Stabilitäts-garantie. Die Maschine als Element des technischen Ensembles wird das, was die Informationsmenge steigert, was die Negentropie anwachsen lässt, was sich der Degradation der Energie entgegensetzt. Die Maschine als Organisations- und Informationswerk ist das, was sich wie das Leben und mit dem Leben jener Unordnung und der Nivellierung aller Dinge entgegenstellt, die dazu tendiert, dem Universum alle Kräfte der Veränderung zu entziehen. Die Maschine ist es, durch die der Mensch sich dem Tod des Universums entgegenstellt; wie das Leben verzögert sie die Degradation der Energie und stabilisiert so die Welt.

Dieser veränderte philosophische Blick auf das technische Objekt kündigt die Möglichkeit der Einführung des technischen Wesens in die Kultur ein: Diese Integration, die sich weder auf der Ebene der Elemente noch auf der Ebene der

Individuen in endgültiger Form bewerkstelligen ließ, wird mit besserer Aussicht auf Stabilität auf der Ebene der Ensembles zu bewerkstelligen sein; die regulativ gewordene technische Wirklichkeit wird sich in die Kultur integrieren lassen, die ihrem Wesen nach regulativ ist. Diese Integration konnte sich in jener Zeit, als die Technizität den Elementen innewohnte, nicht anders als durch bloße Addition vollziehen und zu jenen Zeiten, als sie den [technischen] Individuen innewohnte, nicht anders als durch ihren gewaltsamen Einbruch in die Sphäre der Kultur und dadurch ausgelöste Revolutionen; heute hat die Technizität die Tendenz, den Ensembles innewohnen. Sie kann nun zu einer Grundlage der Kultur werden, der sie eine vereinheitlichende und stabilisierende Kraft zuführen wird und die sie wieder jener Wirklichkeit adäquat werden lässt, welche die Kultur ausdrückt und reguliert.

Aus dem Französischen von Michael Cuntz

Der Vorabdruck dieses Auszugs aus *Die Existenzweise technischer Objekte* erfolgt mit freundlicher Genehmigung des diaphanes-Verlags Zürich/Berlin, wo das Buch 2012 erscheinen wird.

Kommentar zur Einleitung aus Gilbert Simondons *Du mode d'existence des objets techniques*

Michael Cuntz

1954 VERÖFFENTLICHT ISAAC ASIMOV *The Caves of Steel*. Es ist der erste Roman seines, nicht zuletzt wegen der fiktionalen Erfindungen der drei robotischen Gesetze und des auf programmierten, geschlossenen Schaltkreisen beruhenden Positronengehirns, äußerst wirkungsmächtigen Roboter-Zyklus. In diesem Roman entwirft Asimov ein pessimistisch-dystopisches Bild der Zukunft der Menschheit auf dem Planeten Erde: Diese lebt, eng zusammengepfercht und rigidester sozialer Kontrolle wie Hierarchisierung unterworfen, in Megalopolen, die sich in riesigen Stahlhüllen vollständig gegen die umgebende Natur abgeschottet haben und vermeintlich autark existieren, tatsächlich aber akut von der Verknappung der endlichen Ressourcen für Energie und Nahrung bedroht sind. Soziale Spannungen werden angeheizt durch das zunehmende Eindringen von Robotern in die Arbeitswelt, die immer komplexere Tätigkeiten übernehmen und so Arbeitslosigkeit und Abstieg der ökonomisch überflüssig gewordenen Menschen verursachen. Diese Roboter sind Erfindung der Spacer, Abkömmlingen von Menschen, die vor Jahrtausenden die Erde verlassen haben, um neue Planeten zu kolonisieren, und die nun als verhasste fremde Eindringlinge den Erdbewohnern die weitere Robotisierung, die Errichtung einer integrierten Mensch-Roboter-Gesellschaft aufzwingen wollen, die, so letztlich der Ausblick des Romans, den einzigen Weg in eine bessere Zukunft durch Kolonisierung neuer Planeten mithilfe der arbeitsamen Roboter eröffnet. Der Plot hat einen Kriminalbeamten zum Protagonisten, der ausgerechnet mit dem Prototypen einer neuen, von den Spacern entworfenen Robotergeneration zusammenarbeiten muss, der den Menschen, was Aussehen wie Verhalten angeht, besser imitiert als jedes vorige Modell.

Asimovs Entwurf ist symptomatisch für Stimmung und Vorstellungswelt der fünfziger Jahre in ihrer Polarisierung zwischen technikeuphorischen Machbarkeitsphantasien einerseits und ausgesprochener Technikfeindlichkeit andererseits, mit der sich Simondon in seiner Einleitung ausführlich auseinandersetzt. Vor dem Hintergrund dieser fiktionalen Zuspitzung wird die doppelte Provokation von Simondons Parteinahme für die Maschinen in *Die Existenzweise technischer Objekte* besonders deutlich, wobei Simondon Asimovs psychologischen Befund teilt – der

falsche xenophobe Hass auf das Technische – keineswegs aber dessen Entwurf, was die genuine Tendenz des Technischen anbetrifft.

Simondon stellt sich ganz explizit auf die Seite von industrieller Produktion, Standardisierung und Normierung. In dieser Standardisierung drohe gerade nicht der Verlust von Individualität, sondern erst in seiner durch die industrielle Produktion ermöglichte wie erforderliche Präzision verwirkliche das *technische* Objekt sein Wesen, gewinne es als System Kohärenz.¹ Die industrielle Standardisierung ist nicht Pervertierung des Technischen durch die ihm äußerliche Logik des Ökonomischen. Es ist im Gegenteil die innere Tendenz dieses Technischen, die folgerichtig zur Standardisierung führt – andernfalls bleiben die technischen Objekte in der Tat »bloße Montagen«² ohne innere Organisation und echten funktionalen Zusammenhang. Diese ganz affirmative Fokussierung auf den technischen *state of the art* seiner Zeit hebt Simondon auch deutlich von jener anthropologisch-ethnologisch ausgerichteten Traditionslinie der Kulturtechnikforschung in Frankreich ab, für die etwa Leroi-Gourhan und Haudricourt stehen, die sich eher auf die traditionellen Techniken konzentriert haben, die der Phase des Handwerks entsprechen – was nicht ohne Konsequenzen für manche der theoretischen Schlüsse bleibt, die sie daraus gezogen haben.

So spielt die Prothesen- oder Exteriorisierungsthese, die bei Leroi-Gourhan so prominent ist, bei Simondon nur als historisch überkommenes Modell eine Rolle. Solange ein technisches Objekt sich unter dieser Kategorie fassen lässt und sich prothesenähnlich in den Körper des menschlichen Individuums integrieren lässt, ist es nicht mehr als Werkzeug (Extension menschlicher Kraft) oder Instrument (Extension menschlicher Wahrnehmung). Es sind technische *Elemente*, die zunächst dem handwerklichen Stand der Technik entsprechen, der bis zum 18. Jh. vorherrschte. Jene technischen Objekte neueren Datums, die das *Individuum* und das *Ensemble* darstellen und die tatsächlich den Maßstab des technischen wie gesellschaftlichen Stands bestimmen, lassen sich mit diesen Konzeptualisierungen nicht fassen.

Das technische Element stellt die kleinste technische Einheit dar, die über eine innere Kohärenz verfügt, welche ihr den Status eines Systems oder einer Organisation verleiht. Hat das Werkzeug oder Instrument Elementstatus und ist es als solches in das menschliche Individuum integrierbar, gibt es andere technische Elemente, die sich zur nächst höheren Organisationsstufe, dem technischen Indi-

¹ Vgl. Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris 1969, S. 23 f., vgl. auch ders.: *Mentalité technique*, in: *Revue philosophique* 3 (2006), S. 343–357, hier S. 351 u. S. 356, dt.: *Die technische Einstellung*, in: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt/M. 2011 (im Druck).

² Zitate ohne Nachweise stammen aus der kommentierten *Einleitung*.

viduum, zusammenschließen. Dieses integriert nicht nur mehrere technische Elemente, sondern schafft darüber hinaus ein ihm spezifisches Milieu, das Simondon *assoziertes Milieu* nennt und in dem es zu einer dauerhaften, haltbaren Verbindung von technischem und natürlichem Milieu kommt.

Technische Individuen schließen sich wiederum zu technischen *Ensembles* zusammen. Das technische Ensemble hat kein einheitliches Milieu, sondern kombiniert die Milieus der in ihm integrierten technischen Individuen, wobei diese Milieus getrennt gehalten werden müssen, damit die Individuen jeweils funktional bleiben. Dies gilt erst recht, wenn, was der Regelfall ist, die Ensembles auch menschliche Individuen integrieren und so auch den Antagonismus zwischen Mensch und technischem Objekt aufheben, der auf der Ebene der Individuen besteht. Den Anteil der Natur an diesen Milieus zu analysieren, der etwa in den physikalischen und chemischen Eigenschaften der verwendeten Materialien und ihrer Kombination liegt, ist die Aufgabe des Mechanologen, der als Metawissenschaftler die verschiedenen Wissenschaften zusammenführen muss, in deren Gebiete die konkrete und komplexe Funktionsweise der technischen Objekte fällt.

Diese auch dezidiert historische Differenzierung ist möglicherweise ein Grund, weshalb Simondon keine Aufnahme in die *hall of fame* der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) findet: weil Simondon eine unhintergehbare *qualitative* Veränderung des Technischen im Lauf der Moderne betont, die nicht in einer bloß quantitativen Aufhäufung von Hybriden aufgeht. Denn es sind nicht bloß immer mehr, sondern *andere* Hybride anderen Maßstabs,³ zumindest aber einer anderen Entwicklungsstufe, die sich mit der Thermodynamik des 19. und der Informations- und Steuerungstechnik des 20. Jahrhunderts herausgebildet haben.

In Simondons zweiter, sicher noch größerer Provokation lässt sich dennoch eine Vorwegnahme der politischen Wendung zu sehen, welche die Arbeiten Bruno Latours ab den neunziger Jahren nehmen: dem Einfordern des Bürgerrechts für die technischen Objekte. Der gewagte – und bei Simondon rekurrente – Vergleich mit dem Kampf gegen die Sklaverei und für die Menschenrechte ist Indikator dafür, dass es ihm in einem buchstäblichen Sinn um die Anerkennung des *citoyen*-Status der Maschinen zu gehen scheint. Zum einen, weil es die umfassende Wirklichkeit der Gesellschaft ist, aus Ensembles von Menschen und Maschinen zu bestehen, oder, wie man heute sagen würde, aus Gefügen oder Netzwerken, in denen Menschen und nichtmenschliche Akteure tagtäglich zusammenwirken. Gerade deswegen aber ist die Verdrängung dieser sozialen Tatsache, so Simondons Argument, ohnehin nicht möglich: Das Technische ist ein so grundlegender Bestandteil

³ Zur Frage des Maßstabs und zur Rückkehr zu kleineren Dimensionen im Zeitalter der Informationstechnik vgl. auch Simondon: *Mode d'existence* (wie Anm. 1), S. 132 f., sowie ders.: *Technische Einstellung* (wie Anm. 1).

der Gesellschaft, dass es in diese immer schon in Form »dynamischer Schemata« Eingang gefunden hat, die sich auch gerade hinsichtlich der jeweiligen Regierungsformen zeigen. So dominieren überkommene Schemata, jenes des bloßen Werkzeugs, des passiven Mittels zum Zweck – also das, was in Latours Terminologie *intermédiaire* heißen wird – sowie das thermodynamische Paradigma des 19. Jahrhunderts, das auf Unterwerfung und Beherrschung der Maschinen wie der Natur sowie auf der Verdrängung des menschlichen durch das technische Individuum beruht – dynamische Schemata, aus denen sich also die Phantasmata ebenso wie die Bedeutungsebene der Gesellschaft speisen. Daher ist die Analyse der tatsächlichen Funktions- und Betriebsweise der zeitgenössischen, auf Informationstechnik basierenden Maschinen überfällig, um aus dieser adäquate und auch soziokulturell bessere dynamische Schemata zu gewinnen. In dem Maße, wie die Technik in erster Linie Informationstechnik geworden ist, beruhen die technischen Ensembles, in denen Mensch und Maschine kooperieren, nicht mehr auf einer hierarchischen instrumentellen und beherrschenden Struktur, sondern auf einer eher flachen netzartigen Struktur der Koordination: »Die wirklichen technischen Ensembles sind nicht jene, die technische Individuen verwenden, sondern jene, die ein Gewebe technischer Individuen in einer Beziehung der Vernetzung bilden.«⁴ Eben jene Vernetzung beruht auf dem Austausch von Information. Folglich ist die Kybernetik von zentraler Bedeutung für Simondon – allerdings nur unter der Maßgabe, dass sie ihren Fokus nicht, so seine Kritik, auf Konstruktion wie Analyse von Maschinen mit geschlossenen Informationskreisläufen, also auf den Automatismus und die Automation verengt. Das echte technische Objekt ist für Simondon in einem ersten Sinn offenes Objekt, weil es für den Informationszugang von außen geöffnet bleiben muss. Dieser kann zwar von Maschine zu Maschine erfolgen, wirkliche Effizienz und Flexibilität setzt aber die menschliche Intervention voraus. Dies hat gerade nichts mit der von Asimov entworfenen integrierten Mensch-Roboter-Gesellschaft zu tun, in der die Roboter als funktional beschränkte, aber vollkommen autarke Einheiten agieren. Der Dirigent, um das Bild aufzugreifen, mit dem Simondon die Form der menschlichen Intervention beschreibt, ist dabei weniger derjenige, der den Musikern befiehlt, was sie zu spielen haben, als derjenige, der sie koordiniert und seinerseits auf ihre Impulse reagiert – es handelt sich um ein operatives Verfahren der wechselseitigen Regulation, der zirkulären Kausalität, die aber keinen *geschlossenen* Kreislauf meint: eine Situation des wechselseitigen *make do/faire faire*, was bekanntlich für die ANT ausreicht, um einer Entität Aktantenstatus zuzugestehen. Ist der Stand der technischen Ensembles also die Steuerungstechnik, so drängt sich ihr Eingang in die Kultur auf, die aufgrund der von ihr geleisteten Symbolisierung und Axiomatik

⁴ Vgl. Simondon: *Mode d'existence* (wie Anm. 1), S. 126.

als Steuerungselement der Gesellschaft aufgefasst werden kann. Was die Regierungskunst angeht, so müsste man das Versprechen, das in dieser Einspeisung des aktuellen Technischen liegt, in einer Dehierarchisierung und somit auch in größerer Freiheit für die menschlichen Individuen sehen.⁵ Umgekehrt gilt: Solange Versklavung und Beherrschung von Natur und Maschinen das Denken bestimmen, prägt diese Form der Relation unweigerlich auch die menschlichen Beziehungen. Und dies zeigt, dass der zweite Aspekt der technischen Objekte, insbesondere der Ensembles, der für Simondon ihre Wichtigkeit begründet, untrennbar mit ihrer gesellschaftlichen Dimension verknüpft ist: ihrem Status als Mediateure zwischen Mensch und Natur. Immer wieder macht Simondon deutlich, dass jede Form der Geschlossenheit von Gesellschaft und Kultur und insbesondere auch deren Abgrenzung von der Natur äußerst problematisch ist, weil sie die dynamischen Potentiale des Werdens in sterilen, weil zu stabilen Formen und Strukturen erstarren lässt. Eine Gesellschaft, die Natur nicht anders als durch Unterwerfung integrieren kann, produziert keinen dynamischen Sinn, der ihr Werden garantiert. Die politischen Implikationen sind also nicht allzu weit entfernt von Latours Kritik an der Naturpolitik der Modernen, die eine Trennung einführt, die sich in der Praxis nicht aufrechterhalten lässt. Das technische Objekt ist bei Simondon also in dieser zweiten Hinsicht offenes Objekt, dass es die Sphäre des Menschlichen für die Natur offenhält, nämlich als der Ort, an dem menschliche und natürliche Information, Energie und *agency* in organisierter Form zusammenwirken, ohne dass es zur einseitigen Monopolisierung von Kontrolle und Aktivität auf einer Seite käme.

Bürgerrecht und Handlungsmacht: Die vehemente Zurückweisung der Vorstellung vom Roboter oder Maschinenmenschen, der die Eigenschaften des Menschen imitiert, muss Simondon auch deshalb an den Anfang seines Buchs stellen, um Missverständnisse seiner eigenen Position gegenüber gleich vorab auszuräumen. Denn nicht genug damit, dass er selbst vom Psychologen der Maschinen redet – haben Maschinen also etwa doch eine Psyche? –, darüber hinaus spricht er, wie gesehen, nicht nur vom technischen *Individuum*, sondern beschreibt auch den Prozess der *Konkretisierung* des technischen Objekts in einer Weise, die solchen Visionen nahezukommen scheint: im Sinne einer zunehmenden Autonomie, einer

⁵ Natürlich ist diese Entwicklung ebenso wenig wie ihre Reflexion ausgeblieben – denn worauf sonst beruhen Gouvernamentalität und Kontrollgesellschaft, die sich natürlich gerade zur Zeit der Entstehung des Buchs herauszubilden beginnen? Die Wirklichkeit der Versprechungen ist zumindest ambivalent. Vgl. Gilles Deleuze: Post-scriptum sur les sociétés de contrôle, in: ders.: *Pourparlers 1972–1990*, Paris 2003, S. 240–246, wo der zentrale Simondonsche Begriff der Metastabilität fällt (S. 242), die selbst, wie aus Deleuzes Äußerung deutlich wird, weitaus ambivalenter ausfällt, als es Simondons emanzipatorischen Hoffnungen entspricht.

Ablösung von seinen Herstellungsbedingungen und seiner ursprünglichen Künstlichkeit, die es der *Existenzweise* natürlicher Objekte annähert. Die wesentliche Künstlichkeit eines Objekts liegt in der Tatsache, dass der Mensch eingreifen muss, um das Objekt in der Existenz zu halten, indem er es gegen die natürliche Welt schützt, um ihm so einen besonderen Status der Existenz zu verleihen – was übrigens ebenso für eine gezüchtete Pflanze gilt, die nur im Treibhaus überleben kann.⁶ Wenn durch die Konkretisierung das technische Objekt aber dem natürlichen Objekt immer ähnlicher wird, so scheint Simondon die Annäherung an natürliche Wesen noch weiter zu treiben, wenn er konsequent von der Evolution technischer Objekte spricht – und zwar, im Gegensatz zu einer Tradition, die technische Objekte in erster Linie als die Auswüchse der menschlichen Evolution betrachtet, von ihrer genuin eigengesetzlichen Evolution. Die Frage lautet also: Wie werden und existieren technische Objekte?

1943 veröffentlicht Etienne Souriau seine Abhandlung über *Les différents modes d'existence*, die im Sinn der Annahme einer plurimodalen Beschaffenheit der Welt argumentiert. Dieser Ansatz ermöglicht es etwa, zwischen den spezifischen Existenzweisen der Dinge, der Psychismen und des Virtuellen zu unterscheiden oder auch, fiktionalen Wesen einen eigenen Existenzstatus einzuräumen. Nur eben einen, der auf einem anderen Modus beruht, als dies bei einem Stein oder einem Menschen der Fall ist, weil die fiktionalen Wesen deren dinghaften Status nur *imitieren*. Kurzum: Anstelle einer Universaldefinition, die allgemeingültige Regeln der Existenz festlegt, entwirft er mittels spezifischer Existenzweisen regionale Ontologien. In der Welt sein bedeutet dann, in je einer bestimmten Welt zu sein.

Wenn Simondon sich also in der *Einleitung* seines Buchs, dessen Titel unweigerlich auf Souriaus Buch verweist, darüber echauffiert, dass man zwar zwischen fiktionalen Wesen und Artefakten und echten Menschen zu unterscheiden weiß, nicht aber zwischen Mensch und Maschine, der man fälschlicherweise eine dem Menschen analoge »gesonderte, autonome« Existenz zuschreibt, so geht es nicht darum, den technischen Objekten Existenz abzuspochen, sondern das Missverständnis liegt für ihn in der Verabsolutierung einer bestimmten Existenzweise, an der gemessen Entitäten ganz oder gar nicht existieren – alle Entitäten in gleicher Weise.

Bei Souriau findet sich dagegen schon ein Anhaltspunkt für die Bestimmung einer spezifisch technischen Existenzweise: »[M]an kann durch die Kraft eines Anderen existieren. Es gibt bestimmte Dinge – Gedichte, Symphonien oder Va-

⁶ Ebd. S. 47. In ANT-Terminologie übersetzt, hieße das zunächst einmal, dass das konkrete technische Objekt auch außerhalb des sehr engen Netzwerks seiner Entstehung – etwa dem Entwicklungslabor – in weitaus längeren Netzwerken mit variableren Bedingungen zu existieren vermag.

terländer – die nicht durch sich selbst Zugang zur Existenz besitzen. Es bedarf des Menschen, der sich ihnen widmet, damit sie sind.«⁷

Gleichzeitig wird bei Souriau auch deutlich, dass Voraussetzung dafür, dass eine Entität Existenz gewinnt, eine gewisse Konsistenz, ein Zusammenhalt raumzeitlicher Natur ist. Mit anderen Worten: Selbst wenn einer Sache zur Existenz verholfen wurde, so muss sie doch eine auf ihrer inneren Kohärenz beruhende Quasi-Autonomie gewinnen. Genau diese beiden *prima facie* disparaten Bestimmungen zu integrieren und somit das Problem der technischen Existenz zu lösen, gelingt aber der zwischen zwei widersprüchlichen Positionen oszillierenden Kultur nicht. In dieser zwiespältigen Haltung lässt sich unschwer jener Ikonoklasmus wiedererkennen, gegen den Latour noch vierzig Jahre später anschreibt und der die technische Existenzweise deswegen verfehlt, weil er immer nur ein Zuviel oder ein Zuwenig der inneren Kohärenz und der Autonomie der existierenden Entitäten denken kann.

Die spezifische Existenzweise des technischen Objekts situiert es aber für Simondon auf einer gedachten Skala *zwischen* dem Unbelebten und dem Belebten, wobei das Objekt nur aufgrund seines Zusammenhangs mit dem Lebendigen, seinem Hervorgehen aus dem Lebendigen, zu existieren beginnt. Seine Tendenz zur Konkretisierung, die eine Tendenz auf das Lebewesen hin ist, bleibt immer nur asymptotisch. Simondon hält die *Imitation* des Lebewesens und gar des Menschen durch das technische Objekt nicht für realisierbar, aber auch überhaupt nicht für wünschenswert, weil im Gegensatz zur dynamisch-evolutiven Existenzweise des technischen Objekts stehend. Die weitgehende Schließung⁸ des technischen Objekts – gänzlich phantasmatisch der Roboter, zwischen Realität und Phantasma der Automatismus – gibt ihm nicht seine perfekte Form, sondern eine stagnierende, weil zu stabile und für neue Information und Informierung unzugängliche Form.⁹ Denn das technische Objekt kann sich nicht autonom aktualisieren und erneuern, weder was seine Funktion noch was seine Evolution angeht, die somit anders verläuft als die der Lebewesen. Deswegen vergleicht Simondon zwar einer-

⁷ Étienne Souriau: *Des différents modes d'existence* (1943), in: ders.: *Les différents modes d'existence suivi de De l'œuvre à faire*, Paris 2009.

⁸ Es kann hier nicht ausgeführt werden, dass Simondons Philosophie natürlich diese Schließung von Individuen per se radikal in Frage stellt – genau dies ist der Sinn seiner Konzepte der Individuation und der Transduktion. Jedes lebende Individuum ist zu Öffnungen hin auf ein prä-individuelles Energie- und Informationspotential fähig – allerdings alternieren Schließung und Öffnung in Intervallen – der Ontogenese, der psychischen Entwicklung etc. Das technische Objekt hingegen sollte, um seine Existenzweise voll zu verwirklichen, als *permanent* offenes Objekt existieren.

⁹ Vgl. Gilbert Simondon: *Form, Information, Potentiale*, in: Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzel (Hg.): *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München 2011, S. 221–247.

seits technisches Element, Individuum und Ensemble mit Organ, individuellem Lebewesen und Gattung, stellt diesen Vergleich aber auf eine andere Grundlage, als es etwa Leroi-Gourhan oder Haudricourt tun. Deren Ansatz ist stark vom Blick auf die Verwendungsweisen, die Handhabung, die Gesten geprägt, denen gemäß sie tatsächlich in so etwas wie Gattungen eingeteilt werden. Die Pertinenz einer solchen Gewichtung stellt Simondon in Frage. Denn eine auf dem Gebrauch technischer Objekte beruhende Bestimmung von technischen Gattungen und Arten folgt technikexternen Größen – so gibt es auch nicht die Spezies der Automaten, sondern funktional und konstruktiv äußerst heterogene technische Objekte, die Züge der Automatisierung aufweisen. Simondons Argument lautet *in nuce*: Die meisten technischen Objekte sind für vielfältige Gebräuche einsetzbar, und umgekehrt können evolutionär vollkommen verschiedene technische Objekte für den gleichen Gebrauch eingesetzt werden. Die Bestimmung der technischen Objekte ausgehend vom *wofür* ihrer Funktion, nach ihrer Übersetzung in Begriffe von Arbeit, Effizienz und somit den sozialen Zwecken, denen sie dienstbar gemacht und womöglich auch unterworfen werden, erweist sich also als irreführend. Vielmehr bedarf es der Analyse des *Wie* ihrer Funktion, also ihrer Eigengesetzlichkeit, die in ihrer Konkretisierung besteht.

Wenn Simondon in seiner Einleitung schreibt, dass den Maschinen menschliche Wirklichkeit in Form menschlicher Gesten innewohnt, so sind daher nicht die Gesten des *Gebrauchs* der technischen Objekte gemeint, sondern die Akte der Erfindung, die nicht *creatio ex nihilo* ist, sondern eben evolutionäre Weiterentwicklung bestehender technischer Objekte unter Mitwirkung der *agency* der Dinge, eine Weiterentwicklung, die sowohl kombinatorische wie emergente Züge trägt. Während aber die biologische Evolution immer nur innerhalb der Entwicklungslinie einer Art erfolgen kann und sich die funktionalen Errungenschaften der Evolution direkt jeweils nur auf der gleichen Ebene vollziehen – etwa von einer Entwicklungsstufe des Organs zur nächsten –, kann ein neues technisches Funktionsprinzip von der Ebene des Objekts über jene des Individuums zum Ensemble hinaufwandern und wieder zurück, was Simondon als Evolution nach einer Zeitlichkeit im Sägezahnmuster bezeichnet. Dadurch wird das Funktionsprinzip aus der Entwicklung eines Ensembles, dem Quasi-Äquivalent der Art, herauslösbar und kann in völlig andere(n) Ensembles eingesetzt werden. Träger dieser Evolution ist das Element, das, gewissermaßen als strukturierender Keim, transplantiert werden kann.

Damit widerspricht die für den möglichst einfachen Gebrauch äußerst zuträgliche Umwandlung eines technischen Objekts in eine geschlossene Black Box gerade der technischen Tendenz, die darauf abzielt, diese Objekte offen zu halten: sei es in Form der Neuverwendung eines Elementes in einem anderen Individuum oder Ensemble, sei es in Form der Unterteilung in möglichst stabile Teile einerseits

und Austauschelemente andererseits, sei es in der Öffnung des technischen Objektes auf ein Netzwerk, in dem es betrieben wird. So sind die technischen Objekte schon aufgrund ihrer Genese, aus der heraus sie laut Simondon verstanden werden müssen, offene Objekte, deren Innovationspotential in neue technische Kontexte transferiert werden und so hybridisiert und rekombiniert werden kann – sofern die Integration in ein neues assoziiertes Milieu gelingt.

Die potentielle Existenz dieses Milieus, seine Virtualität zu antizipieren, darin besteht die Fähigkeit des Erfinders, der für Simondon in erster Linie auf der Ebene des technischen Individuums operiert. Es lohnt sich, abschließend einige Formulierungen genauer anzusehen, die zeigen, mit wem er sich, über einige Anklänge an Souriau hinaus,¹⁰ hier in erster Linie auseinandersetzt. Simondon spricht von der »erfinderischen Funktion der Antizipation« und der »Konditionierung der Gegenwart durch die Zukunft«. Für diese Faltung der Zeit gilt: »[E]s ist ein Werk des Lebens, so einen Sprung über die Wirklichkeit hinweg zu machen.« Und weiter: »Es ist das assoziierte Milieu, das die Bedingung der Existenz des erfundenen technischen Objekts ist. Erfunden im eigentlichen Sinn sind allein die technischen Objekte, die, um lebensfähig zu sein, eines assoziierten Milieus bedürfen; sie können nämlich nicht Teil für Teil im Lauf einer sukzessiven Evolution geformt werden, denn sie können nur ganz oder überhaupt nicht existieren.«¹¹

Das technische Objekt *imitiert* nicht den Menschen wie ein Asimovscher Roboter, vielmehr *simuliert* der Erfinder in seiner Einbildungskraft die Existenz des technischen Individuums – *hier* also kommt der Psychologe der Technik ins Spiel. Dass dies nur Werk des Lebens sein kann, verwundert nicht, denn diese Schöpfung in einem Wurf ist gerade die Weise, in der Henri Bergson in *L'évolution créatrice* den schöpferischen *élan* des Lebens erklärt. Doch unterscheidet sich Simondons Position von Bergson nicht nur darin, dass in dieser Schöpfung doch ein kombinatorisches Element steckt: Die technischen Elemente, die der Erfinder im Individuum organisiert, gehen ihm voraus – und in *ihre* Entstehung sind weitaus mehr Spontaneität, Zufall und Handlungsmacht der Materie eingegangen, als dies beim Individuum der Fall ist. Noch entscheidender ist, dass Simondon dem technischen Objekt zugesteht, was bei Bergson zumindest offiziell ausschließlich lebendigen Organismen und psychischen Apparaten vorbehalten ist: die Existenzweise als organisierte Einheiten, die auf interner Kohärenz und einer gewissen funktionalen Schließung beruhen. Es gibt also, anders als Bergson annimmt, eine Organisation, eine Form des Unbelebten, Anorganischen – allein deshalb, weil das Menschliche in es eingeht.

¹⁰ Zur Notwendigkeit des Vorhandenseins einer virtuellen Existenz, die erst die aktuelle Existenz ermöglicht, vgl. Souriau: *Modes d'existence* (wie Anm. 7), S. 136f.

¹¹ Simondon: *Mode d'existence* (wie Anm. 1), S. 56f.

Was die technischen Objekte aber dynamisch hält, ist die Bewahrung ihres Unbestimmtheitspielraums durch den Menschen, oder wie Bergson schreibt: Es ist die Rolle des Lebens, Unbestimmtheit in die Materie einzuführen.¹² Aus dem, was in Bergsonscher Perspektive ein *Mangel* an Abschließung wäre, macht Simondon den Vorzug ihrer Offenheit. Damit werden sie, so ließe sich folgern, sogar Modell für lebende Entitäten. Denn was Simondon als die gute Form beschreibt, ist nicht die in sich geschlossene stabile Form, sondern die metastabile, offene Form, deren Stärke nicht in ihrer individuellen Autonomie, sondern in ihrer Öffnung auf ein prä-individuelles Potential für transduktive Prozesse liegt. Nur in dieser Vermittlung zwischen Geschlossenheit und Offenheit liegt die Chance, dem Verfall, der Degradation jenes produktiven, energetischen und informationellen Gefälles entgegenzuwirken, das Spannungspotentiale für Prozesse des Werdens, also »Kräfte der Veränderung des Universums« bereit hält, um somit der Überführung von Negentropie in Entropie, den wahrscheinlichsten aller Zustände, zu widerstehen.

Am Schluss von Simondons *Einleitung* steht also die Auseinandersetzung mit Bergson und noch expliziter mit Freud. Dies ist allein schon deshalb folgerichtig, weil dieser Text das Unheimliche des technischen Objekts umkreist, dessen Existenzweise zwischen belebt und unbelebt oszilliert, ohne einem Feld zugeschlagen werden zu können. Ganz konkret aber ist die Nähe zu Freuds Überlegungen in *Jenseits des Lustprinzips*. Denn wenn der Todestrieb der Wunsch nach der Rückkehr zum Zustand des unstrukturierten Anorganischen ist, so ist diese Rückkehr in einen Zustand der Desorganisation in Simondons Terminologie als Degradation und Informationsverlust zu verstehen, als Rückkehr in einen entropischen Zustand. Die technischen Objekte wären somit einerseits Supplement – am Lebendigen partizipierend und es stützend –, andererseits aber Mediatoren nicht im Sinn einer heillosen Öffnung auf die Entropie, sondern als strukturierende Übersetzer des informationslosen Geräuschs in strukturierte Information.

¹² Vgl. Henri Bergson: *L'évolution créatrice* (1907), Paris 2009, S. 127.

Offene Objekte, Offene Subjekte?

Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit,
Zuneigung und Verbundenheit

Antoine Hennion

1. Woran hängen wir?¹

Diese Frage lässt sich nur mit Gewissheit beantworten, wenn eine Erfahrung Evidenzen schafft. Ohne uns auf Versuche und Verhandlungen einzulassen und die Objekte unserer Anhänglichkeit, Verbundenheit und Zuneigung (*attachement*),² an denen wir festhalten, auf die Probe zu stellen, können wir nicht wissen, woran wir hängen. Unglücklicherweise gibt es nichts, was uns besser bewusst macht, was, unter all den Dingen, Personen oder Situationen, die wir zu lieben glauben, wirkliches Gewicht hat, als ein Unfall, eine Trennung, der Zwang eine schwierige

¹ Für eine erste französische Version dieses Textes vgl. Antoine Hennion: *Vous avez dit attachements ? ...*, in: Madeleine Akrich u.a. (Hg.): *Mélanges en l'honneur de Michel Callon*, Paris 2011 (im Druck). Für Ihre wertvollen Kommentare bin ich Gabriel Abend, Claudio Benzecry, Hartmut Böhme, Bruce Carruthers, Lorenz Engell, S. Epstein, Thomas Ertman, Gary Alan Fine, Graham Mallard, Harvey Molotch, Fabian Muniesa, Bernhard Siegert und David Stark sehr dankbar.

² Anm. d. Übers.: Das Wort *attachement* ist in seiner semantischen Weite, in der Antoine Hennion es einsetzt, nicht mit einem einzelnen deutschen Begriff wiederzugeben. Denn über die affektive Bindung hinaus umfasst *attachement* ein sehr weitläufiges semantisches Feld, welches nicht nur sehr unterschiedliche Grade der emotionalen, aber auch der physischen Verbundenheit umspannt, sondern auch Formen der Wertschätzung, der Aufmerksamkeit, des Engagements oder der Beschäftigung mit etwas, aber auch der Fesselung oder Haftung bezeichnen kann. Davon abgesehen ist das *attachement* natürlich auch die gewöhnliche, beigelegte Anlage, also der Anhang. Daher wird es in der Folge je nach Kontext als »Anhänglichkeit«, »Zuneigung« oder »Verbundenheit« wiedergegeben. Nicht zuletzt aus stilistischen Gründen bzw. Gründen der Lesbarkeit muss die Übersetzung auch auf umschreibende Formulierungen wie »an etwas festhalten«, »an etwas gebunden sein« zurückgreifen. Im Rahmen einer Theorie des *attachements* müssen diese alternativen Formulierungen und Begriffe jedoch stets als Synonyme des *attachements* mitgelesen werden. Des weiteren gilt es zu bedenken, dass die Übersetzungen von *attachement* gegen das hier ebenfalls auftauchende Wortfeld von *lien*, also Bindung, Band, etc. abgegrenzt werden müssen, das Hennion ausdrücklich als im Vergleich mit *attachement* schwächer und unpräziser kennzeichnet.

Wahl zu treffen. »Woran hängen wir?«: Formuliert man die Frage so, kommt die Antwort ohne die Suche nach Beweggründen oder die Definition von Kriterien aus. Ebenso wenig steht dabei zur Debatte, welcher Art die Anhänglichkeit oder Zuneigung ist, wie wichtig sie für uns ist oder wie triftig unsere Gründe sind, sie zu entwickeln: Ein Verlust ist für uns deutlich spürbar, auch wenn wir nicht genau wissen, was uns verloren gegangen ist. Es ist aber auch nicht zwingend notwendig, eine dramatisch gespannte Situation heraufzubeschwören, denn die Dinge, an denen wir hängen, zeigen sich auch in weniger bedeutenden Entscheidungen – welchen Wein trinkt man zu diesem Gericht, neben wem sitzt man am Tisch, welches Musikstück hört man morgens? Darüber hinaus kann uns auch sehr viel an Dingen gelegen sein, die für andere belanglos erscheinen (»Das ist nichts«, »Das ist unwichtig«, wie wir gelegentlich zu sagen pflegen, ohne es wirklich selbst zu glauben).

Zuneigung und Anhänglichkeit lassen sich nicht mit Begriffen wie Ursachen, Intentionen oder Bestimmungen erfassen. Sie gehören nicht zum Vokabular der Handlung, auch wenn man in diesem Modus über sie sprechen kann. Sie funktionieren eher auf der Passivseite, aber nicht im grammatikalischen Sinn, sondern in der Bedeutung, die das Wort *Passiva*, Schuldenmasse in der Welt der Unternehmen angenommen hat: als die Rechnung, welche die Vergangenheit der Gegenwart präsentiert. Nur dass – und das ist der entscheidende Punkt – über diese Formen der Verbundenheit niemand eine dem ökonomischen Kontext vergleichbare Buchhaltung führen kann. Es gibt kein Äquivalenzprinzip, das dieser Auflistung von Inkommensurabilitäten entlockt werden könnte: Zwischen unseren eigentümlichen kleinen Angewohnheiten oder dem Heimweh; unserer politischen Einstellung oder unserer Familie; der Art und Weise, wie wir uns an unsere Arbeit machen oder frühstücken und einer brennenden Leidenschaft für die Oper, französisches Kino oder amerikanische Fernsehserien; dem sonntäglichen Fußballspiel mit alten Kumpels oder dem Bedürfnis, den Planeten zu retten; unserem beruflichen Selbstverständnis, der Liebe zu einem Spezialgebiet oder einer Karrierebesessenheit; der Art, wie man seinen Haushalt führt und der Bedrohung des Vaterlands... Begründungen für eine Verbundenheit oder Anhänglichkeit gibt man nur, wenn man explizit dazu aufgefordert wird,³ um beispielsweise einen Geschmack, eine Verhaltensweise oder eine Gewohnheit zu verteidigen; um sie mit anderen zu teilen, um uns selbst zu verpflichten, ihnen zu entsagen, um abzuwä-

³ Und wenn diese guten Gründe, an etwas zu hängen, bereits vorliegen, wie es häufig bei Formen des politischen oder moralischen Engagements der Fall ist, denn sie werden mit dem Spektrum der Anhänglichkeiten übermittelt, die sie unterstützen, so sind auch diese Gründe selbst zugleich Anhänglichkeiten, die ihre Bindungsarbeit gemeinsam mit den anderen verrichten und in derselben Weise ausgewiesen werden müssen wie jene Anhänglichkeiten, die sie zu erklären suchen.

gen, was es kostet, sie beizubehalten, mit ihr zu leben oder sie gar ganz aufzugeben. Dass sie nur gelegentlich und völlig kontingent auftritt, ist ein weiteres, paradoxes Merkmal der Anhänglichkeit oder Verbundenheit, welches zunächst ihrem herrischen Wesen zu widersprechen scheint. Indem sie erprobt und geprüft werden muss und sich die Gelegenheiten zu Prüfung und Probe selten kontinuierlich ergeben, ist die Anhänglichkeit im stärksten Sinne dieses Wortes von den Umständen abhängig.⁴ Aber die Tatsache, dass sie zufällig, abhängig und unbestimmt ist, hindert sie keineswegs daran, beharrlich in einer Vielzahl von Gestalten wiederzukehren.

2. Eine Handlung ohne Akteure

Was hält uns fest und an woran halten wir fest? Diese Frage hat weitere Vorzüge, die sich aus den vorangegangenen Eigenschaften ergeben, die jedoch in der Frage »Woran hängen wir?«, der ersten und etwas schlagkräftigeren Formulierung, weniger offenkundig zum Vorschein kamen. Wie wir nun Schritt für Schritt erkannt haben, ist die Anhänglichkeit nicht nur unbestimmt, zwingend und situationsbedingt, sondern sie ist überdies symmetrisch. Sind wir es, die an etwas festhalten, oder werden wir von etwas festgehalten? Sind wir es, die an etwas haften, oder werden wir von etwas in Haftung genommen? ... Jenseits einer solchen Wechselseitigkeit, die eine zutiefst dualistische bleiben würde, verlangen die Verbindungen ganz unterschiedlicher Art, in die wir eingebunden sind, die uns halten und uns zusammenhalten, nach einer Umverteilung von Handlungsmacht,⁵ die in einem Geflecht, in dem jede Verbindung etwas tut, aber keine für sich selbst genommen ausreicht, ausgebreitet werden muss. Wie Bruno Latour erläutert hat,⁶ impliziert die Idee der Anhänglichkeit unmittelbar eine Infragestellung des Kausalitätsbegriffs zugunsten von Interaktionen und Wechselwirkungen, die sich nicht so hübsch säuberlich einordnen lassen: Stöße und Schübe, Reibungen und Impulse, mitgerissen oder zu etwas verleitet werden. Anstelle klarer Unterscheidun-

⁴ Glücklicherweise gewinnt unsere Verbundenheit mit der Freiheit nur an Festigkeit, wenn sie sich bedroht sieht.

⁵ Hierbei handelt es sich um eine Langzeitdebatte, in der die Erfinder der ANT sich stark engagiert haben (vgl. Michel Callon/John Law: Agency and the Hybrid »Collectif«, in: South Atlantic Quarterly 94-2, (1995) S. 481–507; John Law: Notes on the Theory of the Actor Network. Ordering, Strategy and Heterogeneity, unter: <http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/law-notes-on-ant.pdf> (03.03.2011); sowie Bruno Latour: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory, Oxford/New York 2005.)

⁶ Bruno Latour: Factures/fractures: from the concept of network to the concept of attachment, in: RES 36 (1999), S. 20–31.

gen zwischen abhängigen Dingen und determinierenden gehen wir zur Kontinuität einer weniger trennscharfen, aber weitaus produktiveren Form verteilter, in diesen Netzwerken verstreuter Handlung über.⁷

Schließen wir diese umfassende Entfaltung von Merkmalen, Sichtweisen und gedanklichen Umkreisungen, welche das Wortfeld der Anhänglichkeit, der Zuneigung und des Festhaltens aufwerfen kann,⁸ vorläufig ab (bevor sie beginnt, durch ihre philosophische Schwärmerei jene zu verärgern, die nicht erkannt hatten, was sein Gebrauch mit sich bringt). Aber bevor wir dies tun, widmen wir uns einer anderen, seltsam vergessenen Dimension dieses Ausdrucks Anhänglichkeit. Das *attachement* kann noch so sehr auch Band, Fesseln, Fixierung, Abhängigkeit bedeuten, uns also daran erinnern, dass wir Gefangene sind, von allen Seiten durch unsere Geschichte und unsere Umgebung eingeschränkt: Das Wort hat sich gleichwohl jeder negativen Konnotation entledigen können. All diese Bedeutungen konnten seine positive Wertigkeit, sei es auf emotionaler oder moralischer Ebene, keineswegs schmälern. In seiner gängigsten Bedeutung ruft die anhängliche Zuneigung zunächst die Beziehung einer Mutter zu ihrem Säugling auf, und zwar in der allerkörperlichsten Dimension des physischen Kontakts, der Abhängigkeit vom Schutz und der Liebe der Nächsten. Diese Form der Zuneigung (oder Bindung) ist von Psychologen unendlich theoretisiert worden.⁹ Der andere sehr häufige Gebrauch von Anhänglichkeit oder Verbundenheit bezieht sich auf tiefe Überzeugungen und starke Verpflichtungen oder Verbindlichkeiten. Es ist die Anhänglichkeit als Anhängerschaft und das Festhalten an Werten wie Freiheit, welche in der vorangegangenen Fußnote aufgerufen wird. Im übrigen können auch weniger präzise Wörter wie Bindung oder Band, wenn auch in einer weitaus weniger exklusiven Art und Weise, problemlos eine starke Bedeutung annehmen und dieses Umkippen einer negativen Vorstellung von Zwang oder Restriktion zu einer Idee bewerkstelligen, die nicht nur positiv konnotiert ist, sondern mehr noch geschätzt und verehrt wird, ganz als wäre sie mit dem gesamten Reichtum der Dinge, die mit ihr assoziiert werden, aufgeladen: die Bindung an unsere Nächsten, an Orte, Zughörigkeiten, eine Herkunft... Umgekehrt jedoch muss

⁷ Die französische Sprache stellt interessante Wege bereit, das binäre Oszillieren zwischen aktiv/passiv zu umgehen, wie z. B. die reflexive Form (*il se produit ceci* – etwas ereignet sich), oder den doppelten Infinitiv, wie *«faire faire»*: *«ceci lui a fait faire cela»* (dies ließ ihn jenes tun); siehe auch Anmerkungen 21 und 30.

⁸ Durch Assoziation, wie Linguisten sagen würden: ein starkes Äquivalent der Anhänglichkeit.

⁹ Vgl. John Bowlby: *Attachment and Loss*, Bd. 1, *Attachment*, New York 1969, dt. *Bindung und Verlust*, München 2006. Anm. d. Übers.: Hier wird die Übersetzung noch dadurch kompliziert, dass der semantische Engpass des Deutschen nicht zwischen *attachment/attachement* und *tie/lien* differenziert – wie es Hennion gleich im Anschluss explizit tut.

sich diese tiefe Verbundenheit keineswegs auf Dinge beschränken, die angenehm, prächtig oder erhaben sind, denn es sind nicht die Inhalte dessen, was uns widerfährt, die ihr diese positive Wertigkeit verleihen, sondern die Art, in der wir sie erleben. Ich würde sogar soweit gehen zu sagen, dass im Gegenteil gerade hinsichtlich schwieriger Probleme – destruktive Verhaltensmuster oder schmerzhaft Situationen; Zustände der Schwäche oder der Verletzlichkeit, der Behinderung; chronische Krankheiten, Alkoholismus, Drogenabhängigkeit, Demenzerkrankungen oder einfach der Prozess des Alterns und des langsamen Verfalls – die Begrifflichkeit der Anhänglichkeit es am besten und nachdrücklichsten vermag, uns eine Situation anders denken zu lassen.¹⁰ Gerade weil sie die Existenz zu einer langen Abfolge von Prüfungen werden lassen, und ich verwende dieses Wort weniger im affektiven als im technischen Sinne, zwingen und verpflichten diese Probleme, diese Schwierigkeiten oder Schwächen dazu, sich einer Art zwangsläufigem Pragmatismus zuzuwenden. Sie machen es erforderlich, die paralysierende Oszillation zwischen medizinischen und sozialen Definitionen eines Zustands hinter sich zu lassen, um stattdessen die Aufmerksamkeit auf die konstitutive Dimension dessen zu lenken, was wir unter diesen Bedingungen tatsächlich sind, gerade weil wir diesen Zustand mit uns herumtragen. Und obwohl wir uns mit Händen und Füßen dagegen wehren, müssen wir ihn in jeder neuen Prüfung und bei jeder Gelegenheit unablässig umgestalten, zähmen und uns wieder zu eigen machen, während wir uns selbst dazu bringen, uns an unseren eigenen Zustand zu gewöhnen.

3. Die Prüfung des Körpers

Zuneigung, Verbundenheit und Anhänglichkeit sind etwas, das erfahren und durchlebt wird.¹¹ Diese Erfahrung, die im Französischen sowohl »auf die Probe stellen« als auch »Empfinden« bedeutet, erfordert einen Körper. Glücklicherweise ist der Körper, nachdem er in den Sozialwissenschaften wieder in den Vordergrund getreten ist, ein Thema mit Konjunktur.¹² Doch ist der Körper kein argumentativer Trumpf, mit dem man jeden Stich macht, vielmehr wirft er weitere Fragen auf.

¹⁰ Wir haben versucht, diese Situationen in einem Seminar mit dem Titel »Humanités altérées« (»alterierte Formen des Menschseins«) zu beschreiben und über die Oszillation zwischen Stigma und Identität hinauszuführen (Seminar »Humanités altérées«, A. Henion u. J. Roux, CSI/MoDyS).

¹¹ Auf Französisch meint *éprouver* wie auch das englische *to experience* zugleich das Ausprobieren oder Erproben von etwas, aber auch das Empfinden und Fühlen, oder sogar stärker noch, etwas auf den Prüfstand stellen, betroffen sein oder erleiden.

¹² Beispielsweise in der Zeitschrift *Body and Society*, seit 1995.

Was ist das für ein Körper, der geprüft wird, der erlebt, der spürt, der arbeitet und bearbeitet wird, der erduldet und reagiert und sich selbst in der Prüfung erschafft, wie beispielsweise der Körper des Athleten, des Patienten, des Kenners oder Liebhabers (*amateur*), des Behinderten, des Pianisten? Als Leib, der wir gleichzeitig sind und den wir haben, wie Merleau-Ponty uns prägnant vor Augen führt,¹³ ist der Körper etwas, dem wir nicht entkommen können, aber zugleich auch der stützende Ausgangspunkt und das Mittel, das uns reagieren lässt. Er ist nicht weniger gegeben, als es Gegenstände oder Zustände sind. Im Gegenteil definiert er sich durch seine merkwürdige, schon erwähnte Mischung aus Unbestimmtheit und Widerständigkeit. Der Körper scheint tatsächlich aus exakt demselben Material zu bestehen wie die Verbundenheiten und Anhänglichkeiten, die auf ihm lasten.¹⁴ Keine Energiebilanz stoppt den Aufwand, den der Körper betreibt und der den Kontakten, die ihn prägen, Tribut zollt. Körper sind hartnäckig und ausdauernd, aber auch Geschmeidigkeit und beständige Umgestaltung.

Gehen wir einen kleinen Schritt zurück. In meiner eigenen Arbeit versuche ich, durch mein Insistieren auf das körperliche Engagement etwa des Amateurs bzw. des Liebhabers in den Fußstapfen der Science & Technology Studies und der Actor-Network Theory, die den Objekten ihre *agency* zurückgegeben haben, den Passionierten ihre *patience* wiederzugeben.¹⁵ Dabei geht es jedoch nicht darum, eine Art Mangel oder Auslassung dieser Analysen auszugleichen, indem man sie auf das *Subjekt* hin öffnet, so wie sie bereits für das Objekt geöffnet wurden. Nein, die Subjekte sind in der ANT bereits vorhanden, inbegriffen in den Netzwerken, durch die sie zum Funktionieren gebracht werden, verteilt in den Dispositiven, die sie aktiv werden lassen, miteinander verbunden durch jene Assoziationen, deren Spuren sie ebenso sind wie sie, als Spurenleger, deren Verläufe abstecken. Dieses Vokabular demonstriert, dass das Thema der Anhänglichkeit für das Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) bei weitem keine Neuheit darstellt. Es hat schrittweise Gestalt angenommen, ausgehend von parallelen aber voneinander unabhängigen Erwägungen in den Arbeiten mehrerer von uns. Ich würde sogar soweit gehen zu sagen, dass er die Geschichte des CSI sehr gut zusammenfasst, insbesondere im Hinblick auf die Grenzen des Begriffs ANT. Indem er soziologische Begriffe so zusammenfügte, dass sie ein Paradox verdeutlichen oder erzeugen, hat er sich nichtsdestoweniger der Terminologie einer Soziologie bedient, gegen

¹³ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), hrsg. u. übers. v. Rudolf Boehm, Berlin 1966.

¹⁴ »De la même étoffe«, schreibt James (auf Französisch; vielleicht sollten wir folglich »aus dem gleichen Stoff« sagen!), in seinem Kapitel »La notion de conscience«, vgl. William James: *Essays in Radical Empiricism*, London 1912, dt. *Pragmatismus und radikaler Empirismus*, Frankfurt/M. 2006.

¹⁵ Vgl. Antoine Hennion: *La Passion musicale* (1993), Paris 2007.

die die ANT sich wenden wollte. Und dies gilt nicht nur auf der Seite des Akteurs, den man wieder ins Recht gesetzt hat, nachdem man ihn all seiner exzessiven Zuschreibungen enthoben hatte. Dies gilt genauso für das Netzwerk. Denn mit Ausnahme der ANT, in der Netzwerke auf ein offenes Gewebe von heterogenen Verbindungen verweisen, meint das Netzwerk für alle anderen eine geschlossene Einheit homogener Leitungen, sei es nun für Gas oder für soziale Netzwerke ...¹⁶

4. *Attachement/Détachement*:

Anhänglichkeit und Ablösung, Zuneigung und Gleichgültigkeit

Als theoretischer Begriff am CSI erschien das Wort *attachement* erstmalig 1992 in einer von Michel Callon verfassten Schrift.¹⁷ Sein Beitrag behandelte Theorien der Märkte und techno-ökonomische Netzwerke und kritisierte das irreführende Bild von sich persönlich gegenübertretenden Produzenten und Käufern. Callon griff darin Chamberlins radikale These zum monopolistischen Wettbewerb in ihrer vollen Tragweite wieder auf – eine These die häufig zurechtgestutzt wurde, indem sie mit unvollkommenem Wettbewerb gleichgesetzt wurde, obwohl sie tatsächlich auf das genaue Gegenteil abzielt.¹⁸ Chamberlin kehrte die gewöhnliche Vorstellung des Marktes um, ein Schritt, der dem Geist des Pragmatismus sehr nahe steht.¹⁹ Denn auch der Pragmatismus vollzog eine analoge Umkehrung zwischen Beziehungen und den Elementen, die durch diese Beziehungen miteinander verbunden werden: Jede Transaktion ist einzigartig und muss jedes Mal in ihrer irreduziblen Singularität re-produziert werden.²⁰ Nicht das Gleichgewicht von Angebot und Nachfrage konstituiert das Gesetz, während die Wirklichkeit der Märkte stets eine »unvollkommene« wäre. Im Gegenteil können die Möglichkeiten

¹⁶ Wie Latour so humorvoll anmerkte, ist in der ANT selbst der Bindestrich etwas, das es zu hinterfragen gilt (vgl. Bruno Latour: On recalling ANT, in: John Law/John Hassard (Hg.): Actor Network Theory and after, Oxford/Malden, MA 1999, S. 15–25, hier S. 21).

¹⁷ Michel Callon: Sociologie des sciences et économie du changement technique: l'irrésistible montée des réseaux technico-économiques, in: CSI (Hg.): Ces réseaux que la raison ignore, Paris 1992, S. 53–78, hier S. 62.

¹⁸ Vgl. Edward Hastings Chamberlin: Theory of Monopolistic Competition, Cambridge, MA 1933.

¹⁹ Er tat dies, indem er sich strikt innerhalb des Rahmens der ökonomischen Vernunft und innerhalb der Lehre von Angebot und Nachfrage bewegte, was nur zur Schönheit dieser These beiträgt.

²⁰ Chamberlin war der Meinung, dass wir bei unserer Kaufentscheidung auch den Schnurrbart des Verkäufers mitkaufen ...!

der partiellen Substitution, der Anpassung, welche die Wiederholung ermöglicht, der Standardisierung der Produkte und Bedürfnisse, der Replikation von Kaufsituationen, niemals mehr sein als instabile Kompromisslösungen. Und nur diese schwierig zu erzielenden und unablässig neu ausgehandelten Kompromisse ermöglichen die Ausführung von Transaktionen, die jedes Mal einzigartig sind. Durch diese Sichtweise der Märkte können wir weitaus besser begreifen, warum die Reihe der Vermittler (Designer, Werbekampagnengestalter, Meinungsforscher, Publizisten, Kaufmänner etc.) länger und länger wird, während ihre immer ausgeklügelteren Tätigkeiten unter dem Gesetz ›des‹ Marktes, welches nur seine Anwendung finden muss, unzugänglich bleiben.²¹ Wir können ebenfalls verstehen, dass die sich anhäufenden Bemühungen dieser verschiedenen Vermittler darauf ausgerichtet sind, die Transaktionen immer besonderer und einzigartiger werden zu lassen, und gerade nicht darauf, sie gleichartig und transparent zu machen; so als müssten sie nur zwischen den beiden kommunizierenden Röhren hin und her fließen, von denen eine die Präferenzen der Käufer und die andere die Liste der verfügbaren Gütern enthielte.²² Es existiert kein Mechanismus dieser Art. Um diese permanente Arbeit der Ökonomie zu beschreiben, zog Callon die Begriffe Anhänglichkeit und Ablösung (*attachement/détachement*) heran: Wir gehen von einem unentwirrbaren Ensemble von Bindungen aus, in deren Verknötungen sich Präferenzen und Produkte momentweise gegenseitig definieren. Die Verkäufer können diese Konfigurationen bestenfalls leicht zu ihrem Vorteil verschieben, nachdem sie versucht haben, diese Konstellationen klar herauszuarbeiten, um dann bestimmte Wahlmöglichkeiten naheulegen – und das heißt: die Möglichkeit, bestimmte Bindungen aufzulösen und an andere wieder anzuknüpfen. Diese Analyse

²¹ Auf Französisch würde man sagen, »la loi s'applique« (das Gesetz wendet sich an), und eben nicht »la loi est appliquée« (das Gesetz wird angewandt). Ein solcher Gebrauch der Reflexivform ist zweifellos das zeitgenössische Erbe des alten griechischen Medium, welche der Unterscheidung zwischen Aktiv und Passiv vorausgeht (vgl. Bruno Latour: *Factures/fractures* (wie Anm 6), S. 21; Antoine Hennion u.a. (Hg.): *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris 2000, S. 166; sowie Antoine Hennion: *Réflexivités. L'activité de l'amateur*, in: *Réseaux* 153 (2009), S. 55–78, hier S. 64). Hier verdeutlicht beispielsweise die Pronominalform die Idee, dass das Gesetz des Marktes ›durch sich selbst‹ gültig ist: In einem solchen ökonomistischen Verständnis der Ökonomie ereignen sich die Dinge nur, weil sie es müssen; niemand muss irgendetwas ›anwenden‹. Vor 80 Jahren hat Chamberlin das Gegenteil behauptet.

²² Wie Catherine Grandcléments hervorragende Dissertation zeigt, sind davon abgesehen auch Supermärkte und Selbstbedienungsläden, die theoretisch von allen Vermittlungen zwischen Käufer und Produkt entleert sein müssten, randvoll mit Postern, Werbebannern und -tafeln, Ständen, Kundenberatern, Gondelkopffregalen, und tausend weitere Vertriebsapparate verbreiten sich täglich (vgl. Catherine Grandclément: *Vendre sans vendeurs: sociologie des dispositifs d'achalandage en supermarché*, MINES-ParisTech/CSI (Promotionsschrift), Paris 2008).

führte Callon geradewegs zu den spezifischeren Begriffen Rahmung und Überfließen (*cadrage-débordement*) und zur Theoretisierung der wissenschaftlichen Disziplin Ökonomie als eine performativ auf die wirkliche Ökonomie einwirkende.²³

5. Empfinden und Wertschätzen

Es ist wahr, dass diese [Konzeptualisierung der] Verbundenheit und Anhänglichkeit den Körper vermissen ließ, nicht aus Prinzip, sondern aufgrund der Forschungsfelder und Untersuchungsgegenstände, die Callon privilegierte, nämlich insbesondere Wissenschaft, Technik und Märkte. Aus denselben Gründen fehlte es der Verbundenheit und Anhänglichkeit bisher an Moral und Politik, eben jene Normen, Willenskräfte, Intentionen und Werte, die die Ökonomie für gewöhn-

²³ Vgl. Michel Callon: An essay on framing and overflowing: economic externalities revisited by sociology, in: ders. (Hg.): *The Laws of the Markets*, Oxford 1998, S. 244–69 sowie ders.: What does it mean to say that economics is performative?, in: Donald Mackenzie u.a. (Hg.): *Do economists make markets? On the performativity of economics*, Princeton, NJ 2007, S. 311–357. (Anm. d. Übers.: vgl. auch auf dt.: Michel Callon: Akteur-Netzwerk-Theorie: Der Markttest, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *ANTHology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 545–559. Ich folge der dortigen Übersetzung von *cadrage* und *débordement*.) Das Ziel besteht darin, eine Soziologie der Ökonomie zu befähigen, der Welt Rechnung zu tragen, die die Ökonomie verwirklicht, im Gegensatz zu einer kritischen Soziologie, welche den Irrealismus von ökonomischen Modellen denunziert, aber auch zur Theorie der *Embeddedness*, welche die Wiege der autonomen Ökonomie in die schützenden Arme von Gesellschaft und Kultur legt. Die Konzepte der Rahmung und des Überfließens und der Performativität lassen den ewigen Dualismus zwischen der kalten Berechnung und dem universellem Charakter des Marktes, welcher Bindungen zerstört, und einer warmen, lokalen und humanistischen sozialen Wirklichkeit als veraltet erscheinen (vgl. Michel Callon & Bruno Latour: Tu ne calculeras pas! Comment symétriser le don et le capital, in: *Revue du MAUSS* 9 (1997), S. 45–70). Mit Blick auf die Anhänglichkeiten, für die wir uns hier interessieren, ist es amüsant, die Paradoxien der »Anti-Berechnungs-Mentalität hervorzuheben – auch wenn diese weit vor den hier angesprochenen ökonomischen Zwigigkeiten ansetzt und die Liebe als »selbstlos und frei von Eigeninteresse« bezeichnet, als ob das wirklich als so selbstverständlich vorausgesetzt werden könnte ... Welch Abgrund liegt nicht zwischen Mauss und *MAUSS* [eine französische Zeitschrift für ökonomische Soziologie, welche den Ökonomismus kritisiert, und die Mauss' Namen scherzhaft als Akronym für *Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales* benutzt! Im Essay über die Gabe ist nur von Bindungen und Verpflichtungen die Rede, um ihre – wie wir es heute nennen würden – Performativität zu analysieren, ohne sich jemals auch nur vorzustellen, dass es so etwas wie den anthropologischen Unsinn einer Abwesenheit von Interessen überhaupt geben könnte (vgl. Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. 1968)].

lich geschickt auf Distanz zu halten versteht.²⁴ Wie wir gesehen haben, hat auch Bruno Latour das Wort *attachement* 1999 aufgegriffen. Er stellte es den Begriffen der Ablösung und der Emanzipation gegenüber, welche er mit dem Kult der Autonomie assimilierte. Durch den Gebrauch dieses Wortes sollte die Aufforderung, nur seinem eigenen Gesetz zu gehorchen, angeprangert werden, die ihrerseits zum Gesetz der Modernen geworden ist. In diesem Fall handelte es sich indessen um eine sehr polemische, moral- und politikgesättigte These. In ihr wurde ein neues Programm entworfen, in welchem das Wesentliche nicht darin bestand, sich selbst zu befreien, sondern eine Wahl zwischen den guten und den schlechten Anhänglichkeiten zu treffen, indem man sich gerade nicht auf große, übergeordnete Prinzipien stützt, sondern vielmehr auf die »den Dingen immanente Gerechtigkeit«.²⁵ Aber wie soll das funktionieren? Latours großem Kampf gegen den modernen Dualismus verschrieben, war das oberste Ziel des Textes zunächst, sich selbst von der vorgängigen Aufspaltung zwischen der Philosophie der Freiheit und dem soziologischen Determinismus zu befreien. Wie aber können wir über die Qualität von Anhänglichkeit und Verbundenheit urteilen? Und wie können wir uns *trotz allem* von einer Anhänglichkeit loslösen, wenn es doch schädliche oder weniger gute gibt?

Dieser Rückgriff auf das Wort *attachement* nahm seinen Ausgang in einem Seminar am CSI aus dem Jahre 1999, in dem Émilie Gomart ihre im Entstehen begriffene Dissertation präsentierte. Diese Sitzung zur *Clinique Bleue*,²⁶ einer besonders engagierten Forschungsarbeit, hatte den außergewöhnlichen Effekt einer kollektiven Offenbarung. Diese in der Pariser Banlieue gelegenen Klinik behandelte Drogenabhängige im Rahmen eines Drogensatzprogramms mit Methadon. Da jede Situation eine direkt auf sie abgestimmte Dosierung verlangte, war das Personal gezwungen, die Anwendung gewissermaßen im Sichtflug von Fall zu Fall anhand der Wirkungen und der Reaktionen auf die Ersatzdroge durchzuführen. Dabei trafen sie ihre Entscheidungen innerhalb eines praktischen Regel-

²⁴ Ist dies der Grund dafür, dass sein späteres Projekt mit Vololona Rabehariso am AFM [der französische Verband gegen muskuläre Dystrophie] realisiert wurde, was ihm erlaubte, ganz bestimmte Fragen zu stellen, z. B. zur Moralität von Gino, einem Vater, der es ablehnte, sich um sein Kind zu kümmern (vgl. Michel Callon/Vololona Rabehariso: *Le pouvoir des malades. L'Association française contre les myopathies et la recherche*, Paris 1999; und dies.: *La leçon d'humanité de Gino*, in: *Réseaux*, 95 (1999), S. 197–233); oder, um noch einmal von Gleichgültigkeit und Zuneigung zu sprechen, aber in einem politischeren Sinne, um sich mit dem Engagement des Soziologen zu beschäftigen (vgl. Michel Callon: *Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégaé: la double stratégie de l'attachement et du détachement*, in: *Sociologie du travail* 99/1 (1999), S. 1–13).

²⁵ »justice immanente aux choses«, vgl. Latour: *On recalling ANT* (wie Anm. 16), S. 25.

²⁶ Émilie Gomart: *Surprised by Methadone: Experiments in Substitution*, École des Mines/CSI 1999 (Promotionsschrift).

korsetts, welches sofort revidiert wurde, wenn ein Notfall dies erforderte. Zwischen diesem sehr düsteren und beunruhigenden Fall und dem der Amateure, deren Aktivitäten normalerweise wertgeschätzt werden, bestand eine überraschende Parallele: Beide wurden gleichermaßen kontinuierlich mit einem verwandten Vokabular beschrieben. Dies war die frappierende Erkenntnis des Vergleichs, der im Seminar erstmals gezogen und später in einem gemeinsamen Artikel von uns ausgearbeitet wurde.²⁷ Die Beschreibung der Arbeit an der Belastungsgrenze des Klinikpersonals hatte die Grammatik der Anhänglichkeit erhellt und ihr zugleich mehr Gewicht verliehen. Eine merkwürdige Grammatik, die sich quer zur Aktiv/Passiv-Achse verhält und schwer in Worte zu fassen ist. Meine gemeinsame Arbeit mit Geneviève Teil zum Geschmack, oder eher über die Arten, wie der Liebhaber sich selbst die Dinge ›lieben macht‹, sich also dazu bringt, sie zu lieben,²⁸ war der Versuch, einen unbeholfenen Ausdruck für eine solche Grammatik des Geschmacks zu finden: In einer Linie des (programmatischen) »faire faire«,²⁹ (*make do*) gebrauchten wir »se faire aimer« oder auch, »se mettre à aimer«³⁰ (sich selbst in den Zustand der Liebe versetzen bzw. zum Lieben bringen) sowie »faire s'exprimer les choses« (sich die Dinge ausdrücken lassen, die Dinge zum Sprechen bringen). Aber wir waren nichtsdestotrotz gezwungen, auf andere, umschreibende Formulierungen auszuweichen, wie zum Beispiel »sich aktiv in einen Zustand der Ergriffenheit versetzen« oder »sich dem Griff des Objektes hingeben, während man fortfährt, es zu wertschätzen« (im schönen Doppelsinn des Wortes, d. h. würdigen und beurteilen). Wie ein solches Paradox benennen: das feine Zusammenspiel von Aufmerksamkeit und pingeliger Kontrolle – welche sich jedoch in den Dingen selbst, in der Hingabe selbst, aber auch mit Hingabe und Eifer vollzieht –, wobei diese Hingabe, dieses ›Loslassen‹ seinerseits sofort durch Bewertungen, Erfahrungsberichte und die Wiederaneignung in einer Geschichte wieder in sprachliche Formen überführt wird. Anhänglichkeiten sind wie diese Formulierungen schwerfällig, bedeutungsreich und zirkulär. Sie spielen sich außerhalb des stark sprachlich geprägten Dualismus von aktiv und passiv und Subjekt und Objekt ab, was am besten in Worten wie Genuss und

²⁷ Émilie Gomart/Antoine Hennion: A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts, in: Law/Hassard: Actor Network Theory and After (wie Anm. 16), S. 220–247.

²⁸ »se fait aimer les choses« vgl. Antoine Hennion/Geneviève Teil: Les protocoles du goût. Une pragmatique de l'amateur, Paris 2003; sowie Antoine Hennion/Geneviève Teil: Le goût du vin. Pour une sociologie de l'attention, in: Véronique Nahoum-Grappe/Odile Vincent (Hg.): Le goût des belles choses, Paris 2004, S. 111–126.

²⁹ Diese Formulierung Latours ist Greimas' Theorie des Aktanten entliehen (»ce qui fait faire«), welche es ermöglicht, die Frage der Handlung von der des Subjekts zu lösen (vgl. Algirdas Julien Greimas: Sémiotique et sciences sociales, Paris 1976).

³⁰ Ein weiteres merkwürdiges ›Medium‹-Pronomen im Französischen, welches auf einen Zustand verweist, der weder aktiv noch passiv ist.

Leidenschaft zum Ausdruck kommt.³¹ Niemand versteht sie als passiv; sie sind stattdessen eher Handlungen im Quadrat, die auf ihr Gegenteil abzielen: das Überfließen und die Besessenheit durch ein Objekt.

6. Substitutionen und Verschiebungen

Alles, was den Reichtum der Amateurspraktik ausmacht, ist in der schrecklichen Abhängigkeit des Drogensüchtigen bereits ex negativo angelegt. »Woran hängen wir«... Indem wir jene Züge herausstellten, die den gegensätzlichen Genüssen der Drogensucht und der Musik gemeinsam sind, und dank der Klarheit, welche für uns die Sequenz von Bindungen – Einfluss und Festhalten – Ablösung – Substitution – neue Anhänglichkeit schaffte, untersagten wir es uns, Zuflucht zu einer allzu bequemen Unterscheidung zu nehmen: Denn im einen Fall, dem des Liebhabers, von einer Haltung des Wählens und der Beherrschung der Situation durch ein autonomes Subjekt auszugehen, im Fall des Drogensüchtigen aber von einer mechanischen Abhängigkeit von der Herrschaft der Dinge, hätte bedeutet, einer unverantwortlichen Selbstgefälligkeit nachzugeben. Menschen streben nicht danach, sich von ihren Bindungen loszumachen. Sie trachten danach, durch sie zu leben – oder durch sie zu sterben. Weder der Amateur noch der Drogensüchtige beabsichtigt, sich zu »befreien« oder »er selbst« zu sein.³² Die deskriptive Schwäche einer Analyse, welche diese Verhaltensweisen dem Zeichen der [aktiven] Handlung und der Intention unterstellt, trat uns in bestechender Deutlichkeit vor Augen. Zugleich erkannten wir aber auch den zwangsläufigen Pragmatismus der BetreuerInnen der Süchtigen, die dazu gezwungen waren, immer vom aktuellen Stand der Dinge aus zu agieren. Durch ihr Vorgehen im *Trial-and-Error*-Modus versuchten sie Verschiebungen der Anhänglichkeit zu erleichtern und zwar nicht etwa um eine Befreiung, sondern um partielle Substitutionen möglich zu machen. Sie selbst konnten dabei ihre eigenen Handlungen ausschließlich anhand der hervorgerufenen Wirkungen einschätzen. Diese Beschreibung ähnelt derjenigen eines Trainers oder Lehrers. Hierin lag eine doppelte Lektion: nicht die Befreiung zu postulieren, sondern die Substitution einerseits und andererseits die eines moralischen Programms, welches an eine Reihe unvorhersehbarer Prüfungen gebunden ist, deren Ergebnis absolut unentscheidbar bleibt, solange man nicht selbst involviert ist. Mit umso größerer Schärfe verwiesen wir außerdem auf die Notwendigkeit,

³¹ Das Wort Leidenschaft (*passion*) kann etwas irreführend sein, denn es befördert die Idee die Anhänglichkeit, sei ein extremes Format, das muss aber nicht zwingend der Fall sein. Die Leidenschaft ist nur ein Format unter anderen. Anhänglichkeit verweist mindestens genauso auf die vertrautere Form des Geschmacks.

³² Vgl. Hennion: *Passion musicale* (wie Anm. 15), S. 20.

Unterscheidungen zu treffen, obwohl oder gerade weil alles, was zu tun war, für den Drogenkonsumenten wie für die Klinik selbst, ausschließlich aus der Situation heraus, durch Austesten bestimmt werden konnte und die Entscheidungen in der Hitze des Augenblicks der Intervention gefällt wurden. Dies war eine einzigartige Verfahrensweise: von den Bindungen auszugehen und deren Stärke auf die Probe zu stellen, um zu versuchen bestimmte Bindungen aufzulösen, während man andere verstärkte. Der Drogensüchtige erlebte im Schlechten, was Amateure im Guten erleben: nicht eine Reihe kontrollierter Entscheidungen, die einer Welt stabiler Objekte entspringen, sondern das Durchlaufen eines Parcours, der aus Stationen der Selbstaufgabe in der Hingabe und der Selbstbefreiung besteht und der nach und nach, Erfahrung um Erfahrung, andere Körper verfertigt.

Im Rückblick lässt sich leicht erkennen, dass die sehr angespannte Situation, die Émilie sowohl für die Süchtigen als auch für das Personal (und sich selbst) beschrieb, uns einen Laborfall lieferte, anhand dessen sich jene Fragen verhandeln ließen, die die ANT im Dunkeln gelassen hatte, obwohl die Theorie alle Mittel bereitstellte, sie wieder neu aufzugreifen. Dies stand im Kontrast zum Gewand der moralischen Indifferenz, welches die Philosophen des kategorischen Imperativs und kritische Soziologen der ANT eifrig überzustreifen versucht hatten, jeder von einem der Abhänge jenes Dualismus aus, den Latour bekämpft hatte: Fragen nach dem Körper, nach dem, was er empfindet, und nach dem, was ihm eine Prüfung auferlegt, nach dem moralischen Wert von Praktiken, nach dem politischen Sinn eines Eingriffs wie demjenigen des Klinikpersonals, nach dem Ort der Soziologie in diesem infernalischen Chaos, nach einer Handlung, die sich als permanenter Zustand des Austestens und als konstante Anpassung erweist, wodurch sich die Frage nach seiner moralischen und politischen Dimension umso gegenwärtiger und dringlicher stellt.³³ Diesen Problemen kann nicht beigegeben werden, indem man ethische Komitees bildet oder eine Satzung verfasst, sondern vielmehr indem man kleine Verfahren, Regeln und Kontrollmechanismen entwickelt, indem man einen strengen Zeit- und Dosierungsplan aufstellt, indem man im Moment selbst zu erfüllen lernt, wo die Grenzen liegen ... Das Engagement, zu dem

³³ Der Fakt, dass lokale Körperschaften die Klinik finanzierten, um sich damit auf billige Weise ein unlösbares Problem vom Hals zu schaffen, während das militante Engagement und die Vorgeschichte des Personals eine von großem Verständnis geprägte Haltung gegenüber den Süchtigen begünstigte, hatte eine seltsame Situation geschaffen, die als riskantes soziales Experiment angesehen werden könnte, welches aber ebenfalls als unverantwortliche Utopie verurteilt wurde – die Schaffung einer Kommune wie im Kalifornien der 70er Jahre, auf Kosten des Steuerzahlers – oder sogar als legalisierter Drogenumschlagplatz. Wie sich ein Verantwortlicher unverblümt fragte: Ab wann wird die Bereitstellung eines Drogensatzes zu einer reinen und simplen Komplizenschaft mit dem Abhängigen?

man sich verpflichtet hatte, war gleichzeitig auch zwangsläufig Pragmatismus und umgekehrt! Mit der Anhänglichkeit gab die *Clinique Bleue* der ANT die Moral wieder zurück – nicht eine alles überstrahlende Moral, die nur unter der Voraussetzung zur Anwendung kommen könnte, dass sie sich selbst von den Situationen abschneidet, in denen sie wirksam werden soll, sondern eine »anhängliche« Moral forschender Versuche, die ein ungewisses Fortschreiten wagt, in der Handlung und Handlungskriterien sich wechselseitig erhellen und hervorbringen, Handlungskriterien, die sich aus einem Geflecht unhintergebarter Bindungen herauslösen, um riskante Verschiebungen zu bewirken.³⁴

7. Die immanente Beschaffenheit der Dinge³⁵

In gewisser Hinsicht führt meine eigene Arbeit zur Anhänglichkeit, ausgehend von der Erfahrung der Liebhaber, diese Befragung der immanenten Beschaffenheit der Dinge fort, die sich im dringlichen und düsteren Fall der Betreuung der Drogensüchtigen so völlig ungeschönt gezeigt hatte. Daraus ergibt sich eine doppelte Notwendigkeit: zum einen, ein Verhältnis von Körpern und Dingen zu denken, welches dem Subjekt-Objekt-Dualismus vorgängig ist, und zum anderen eine situierte Evaluierung, welche im Inneren der Erfahrung angesiedelt und ihr eben nicht äußerlich ist und sich im Laufe der Prüfung und des Probierens ereignet. Der erste Schritt besteht darin, den Körper des Verkosters, dessen Fähigkeiten als Er-rungenschaften betrachtet werden, wieder in den Vordergrund zu rücken. Indem wir Wein und Musik vergleichen, aber auch entlegenere Objekte wie die Schlucht des Kletterers, das Feld des Fußballspielers oder sogar die Stimme des Sängers, können wir tatsächlich die ganze minutiöse Arbeit ermessen, die dabei auf das Selbst, den eigenen Körper und den eigenen Geist, sowohl im Augenblick als auch über eine lange Dauer ausgeübt werden muss, damit wir uns für die Unterschiede sensibilisieren, auf die es ankommt. Doch nicht nur dies, denn diese Bewegung vollzieht sich in zwei Richtungen: So sehr er auch einerseits Arbeit am Körper ist, ist der Geschmack andererseits genauso sehr eine Arbeit an den Objekten, um in ihnen eben jene Unterschiede entstehen zu lassen, die den Objekten nur durch die Aufmerksamkeit derer beigebracht werden können, die diese Unterschiede zu schätzen wissen, Unterschiede, die ihrerseits nur diejenigen erreichen, die sie wahrzunehmen und zu deuten vermögen. Anhänglichkeiten in beide Richtungen

³⁴ Isabelle Stengers: *La Vierge et le neutrino. Quel avenir pour les sciences?*, Paris 2006.

³⁵ Anm. d. Übers.: Im französischen Originaltext »La qualité immanente des choses«. Das Wort *qualité* wird hier mit Beschaffenheit übersetzt, könnte aber auch als »Qualität« (im Sinne von Eigenschaft und Güte) und »Fähigkeit« gelesen werden.

– aber vom Standpunkt des Amateurs oder des Liebhabers, der dies besser weiß als jeder andere, kehrt sich das Paradox um, denn für ihn sind die Dinge ebenso wenig etwas Gegebenes, wie es die Körper sind.³⁶ Für diejenigen, die sich nicht dafür interessieren, sind die Flugbahn eines Ballons, die Unebenheiten einer Felswand, die verschiedenen Techniken, einen Schläger einzusetzen, die Klangfarbe einer Stimme nichts weiter als beliebige Vorkommnisse in einer teilnahmslosen Welt. Ob Symphonie, Wettkampf, Wein, alle hören sich gleich an, sehen gleich aus, schmecken gleich, denn die Desinteressierten erkennen keine Unterschiede. Ob französischer Hip-Hop oder Sonaten für die Laute, das Repertoire der Stücke ist ihnen bloß ein langweiliger Katalog. Um eine Musik lieben zu können, muss man sie bereits lieben, hat Adorno einmal gesagt. Aber diese Undifferenziertheit der Dinge, welche eine Indifferenz gegenüber den Dingen auslöst, lässt sich auf zwei unterschiedliche Weisen interpretieren.

Entweder kann man diese Notwendigkeit, Erfahrungen zu sammeln, als ein Problem der Kennerschaft oder der Ignoranz gegenüber Objekten auffassen, welche ohnehin und davon unabhängig existieren und für die wir eine Präferenz ›haben‹ oder nicht. In diesem Fall wären die Momente des Kontakts, die Unschlüssigkeit darüber, was eigentlich gerade geschieht (wenn ein Tor fällt, wenn man von einem guten Wein überrascht ist oder vom Klang einer Musik berührt wird), nichts weiter als Begleiterscheinungen, deren Prinzip andernorts gesucht werden müsste, beispielsweise in der Erziehung, im Milieu, in sozialen Spielarten der Zugehörigkeit. Abermals würde der Geschmack also als einfacher Akt des Ausübens kulturell kodierter Praktiken aufgefasst. Man kehrt dann zur überkommenen Konfrontation zurück, in der sich auf der einen Seite die Objekte und ihre Eigenschaften und auf der anderen die Subjekte und ihre Präferenzen gegenüberstehen, und die Frage, um die es geht, lässt sich auf das Erstellen einer Matrix reduzieren: Sag mir, wer du bist und ich sage dir, was du liebst. So können wir, nebenbei bemerkt, auch beruhigt zur alten Aufteilung der Disziplinen zurückkehren – zwischen jenen, die sich mit der Erforschung der Dinge befassen sollten und den anderen, die sich mit dem Funktionieren des Geschmacks beschäftigen. Die Angelegenheit gestaltet sich dann viel simpler. Das Problem hat sich von einem Geschmack, der produziert werden muss und der im gleichen Zug einen Bestand von Objekten und ihre Liebhaber hervorbringt, hin zu einem System von Identitäten verschoben, die einem Set von Dingen entsprechen. Hier taucht also der

³⁶ Dies ist die Definition der *pragmata*, die William James in seinen Essays zum radikalen Empirismus gibt (vgl. William James: *Essays in Radical Empiricism*, London 1912, dt. *Pragmatismus und radikaler Empirismus*, Frankfurt/M. 2006). Es ließe sich an den Platz denken, den George Herbert Mead (1932) den »physical things« im Bewusstsein, das wir durch ihre »Manipulation« von der Welt erlangen, einräumt (vgl. George Herbert Mead: *The Philosophy of the Present*, Chicago, IL 1932).

ökonomische Dualismus von Bedürfnissen und Dingen wieder auf, den Callon kritisiert hatte.

Oder aber wir nehmen das Wechselseitige an der Herausbildung von Geschmack ernst. Das Wort Geschmack enthält bereits diesen Doppelsinn, denn es verweist ebenso auf den Geschmack der Dinge selbst wie darauf, Geschmack an den Dingen zu finden. Keines von beiden ist gegeben, vielmehr entdecken sie einander im Akt des (Aus)Probierens. Der Prozess des »sich dazu bringen, etwas zu lieben« ist unauflöslich mit dem Prozess verbunden, »Dinge eintreten und an sich herankommen« zu lassen. Dinge eintreten zu lassen, bedeutet, ihre relevanten Unterschiede zu entfalten, und zwar gleichzeitig einhergehend mit der Fähigkeit und der Freude, diese Unterschiede zu empfinden. Die Handlung des Liebhabers als liebevolle Verbundenheit zu denken, bedeutet, auf der Tatsache zu beharren, dass es sich um eine Arbeit handelt, die von einem eng gewobenen Netz individueller und kollektiver vergangener Erfahrungen ihren Ausgang nimmt. Eine Arbeit, welche die Sensibilität des Amateurs nach und nach hat entstehen lassen und ein Gebiet bestimmt, das angefüllt ist von Objekten und Nuancen, von Know-how, Repertoires, Kriterien und Techniken, gemeinsamen Geschichten und umstrittenen Entwicklungen. So zu denken bedeutet deshalb, dass die *Sensibilitätsaktivität (activité-sensibilité)* des Amateurs in enge Bindungen eingefasst ist, ohne die sie keine Konsistenz gewinnen könnte. Diese *Sensibilitätsaktivität* ähnelt allem, nur ganz sicher nicht der freien Auswahl im großen Supermarkt der verfügbaren Güter. Dies bedeutet aber auch, zu behaupten, dass gerade die Schwerfälligkeit der ineinander verschlungenen Bindungen, weit davon entfernt, die (Möglichkeiten der) Geschmackserfahrung zu zügeln oder sie monoton werden zu lassen, den Geschmack immer von neuem anregt. Erst diese Verknüpfungen verleihen der Performanz des Geschmacks ihre ausgefeilte Präzision und ermöglichen es ihr, in einem offenen und polemischen Modus subtilste Kriterien herauszupräparieren, die für diejenigen die Qualität der Performanz ausmachen, die selbst durch ihr Urteilen und Schätzen in sie eingebunden sind. Dies erfordert, dass die Ausübung des Geschmacks oder das Geschmackurteil Mal um Mal »wieder aufgeführt« werden muss, wie das Wort Performanz, das im Sinn von Darbietung und Spiel dem Sport und der Kunst gemeinsam ist, so treffend anzeigt. Aus demselben Grund ist es der Performanz des Geschmacks möglich, konstant Unerwartetes zu produzieren. Jenseits dieses Verständnisses davon, welche Verbindungen hier geschlossen werden, hätten wir Mühe zu erklären, warum Fußballfans immer wieder zu Spielen gehen, warum Musikliebhaber Konzerte besuchen oder weshalb Weinliebhaber weiterhin andere Weine probieren als die, die sie bereits zu schätzen wissen...

In diese Erfahrungen einzutreten, welchen sich Amateure jedes Mal unterziehen, ist eine anspruchsvolle Angelegenheit: Es erfordert, sich jedes Mal von Neuem in den richtigen Zustand zu versetzen, Erwartungen zu schärfen, Aufmerksamkeit

zu mobilisieren und das Objekt wieder neu zu besetzen. Ohne all dies hätte das Objekt selbst keine Möglichkeit, im stärksten Sinne des Wortes ›sich zu ereignen‹, d. h. eine Präsenz zu erlangen, welche jedes Mal aufs Neue erobert werden muss. Dies ist die Voraussetzung, unter der die Performanz ihre ungewisse Zeitlichkeit – und, gelegentlich, unermessliche Glücksgefühle entfaltet.

Aus dem Französischen von Anne Ortner

Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr

Auf der Suche nach den Dingen der *Recherche*

Peter Geimer

1.

Am Ende der Vorlesung, die Roland Barthes im Studienjahr 1979–80 am Pariser Collège de France hielt, sollte ein Seminar über *Proust und die Photographie* folgen. Was Barthes für sein Seminar vorschwebte, war eine »Ausstellung von Materialien, ohne begriffliche Arbeit«, »eine Art praktischer Arbeit an einem nicht-verbalen Material«, bei der die Stimme des Dozenten ganz hinter der Präsenz der an die Wand projizierten Diapositive zurücktreten sollte.¹ Das »Labormaterial« dieser Demonstration sollten circa sechzig Porträtfotografien Paul Nadars – Sohn des berühmteren Félix Nadar – sein, die Personen aus dem biographischen Umfeld Prousts zeigen. Barthes zeigt sich fasziniert von dem Umstand, dass mit diesen Aufnahmen ein fotografisches Archiv existiert, das die imaginäre Welt in *À la recherche du temps perdu* mit Fetzen des Realen durchsetzt. »Die Photographie«, so heißt es, »– und darin liegt, glaube ich, die Originalität und Neuheit unseres Seminars – lässt den TRAUM, das IMAGINÄRE (bei) der Lektüre, auf das REALE treffen.«² Natürlich ist Barthes nicht so naiv, in den Porträtierten, die um 1900 Nadars Pariser Atelier am Boulevard des Italiens betraten, die leibhaftigen »Vorbilder« des Romans zu erkennen. Eine solche »Identifizierung« würde weder den von Nadar Porträtierten noch den Figuren des Romans gerecht. Ob der Marquis de Castellane »tatsächlich« der Robert de Saint-Loup des Romans »ist«, ob mit der umtriebigen und ein wenig intriganten Madame Verdurin des Romans »in Wahrheit« Lydie Aubernon de Nerville gemeint ist, bleibt eine unentscheidbare, vermutlich auch sinnlose Frage. Denn es gibt es keinen entzifferbaren Ort, an dem die imaginären Bewohner einer Romanwelt auf ihre erkenntnisdienlich nachweisbaren Dubletten aus dem wirklichen Leben treffen könnten. Proust, so schreibt Barthes dementsprechend, hatte »ein solches Durcheinander im Kopf [...], eine solche deli-

¹ Roland Barthes: *Proust und die Photographie*, in: ders.: *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978–79 und 1979–1980, hrsg. v. Éric Marty, Frankfurt/M. 2008, S. 457–539, hier S. 463.

² Ebd. S. 472.

rierende, wuchernde Kraft, eine solche Mixtur enormer und winziger Merkmale, dass eine *Kryptologie* dieser Welt gegenüber dem realen Einsatz, nämlich der *Lektüre*, ebenso unmöglich wie *unangemessen* wäre.³

Gleichwohl entschließt sich Barthes dazu, »an dem Spiel der ›Entschlüsselungen‹ (zurückhaltend) teilzunehmen«.⁴ Denn ebenso fragwürdig wie die Rückführung des Romans auf historische Personen und Tatsachen wäre die Annahme, die Welt der *Recherche* sei ein poetologisches Vakuum, ein weltabgewandter und in sich geschlossener Text, der mit dem Paris der Jahrhundertwende, seinen Straßen, Häusern und Bewohnern in keinerlei erkennbarer Verbindung stünde. Der Blick, den Barthes auf die Porträts wirft, richtet sich also auf eine Art Zwischenzone, ein Als-Ob, in dem die Porträtierten zwar nicht einfach die fotografischen Abbilder von Romanfiguren *sind*, sich in der Vorstellung aber doch mit ihnen vermischen und eine dritte Dimension, nämlich das imaginäre Potential der Lektüre selbst, erschließen: »Die Schlüssel verweisen nicht auf Proust, sondern auf den Leser; *die Schlüssel, das Begehren nach Entschlüsselung, die Lust daran, sind ein Symptom der Lektüre*. [...] Die SCHLÜSSEL gehören ins Reich des Trugs, doch liefern diese Trugbilder gleichsam einen Mehrwert (bei) der Lektüre, sie festigen und entwickeln die *imaginäre Bindung an das Werk* [...]«⁵ Barthes geht es mithin nicht um eine sachgemäße Dechiffrierung des Romans, sondern um ein »*Begehren nach Entschlüsselung*« und um den Anteil, den die Vorführung historischer Porträtfotografien an diesem Begehren und der »*imaginären Bindung an das Werk*« einnehmen können.

Proust selbst hat sich an verschiedenen Stellen zur Frage der »Schlüssel« oder Vorbilder seines Romans geäußert und ist dabei nicht nur auf die Personen, sondern auch auf die Dinge der *Recherche* – so etwa auf Bodenfliesen oder Kirchenfenster – eingegangen. In der häufig zitierten Widmung eines Exemplars der *Recherche* an Jacques de Lacretelle heißt es: »Es gibt keinen Schlüssel für die Personen dieses Buches, oder aber es gibt deren acht oder zehn für eine einzige; auch für die Kirche von Combray hat mir mein Gedächtnis als Vorbild viele verschiedene Kirchen vorgegeben. Ich kann Ihnen nicht mehr sagen, welche. Ich erinnere mich nicht einmal daran, ob die Fliesen aus Saint-Pierre-sur-Dives oder aus Lisieux stammen. Bei manchen Kirchenfenstern sind die einen sicher aus Évreux, die anderen aus der Saint-Chapelle oder aus Pont-Audemer.«⁶ Auch hinsichtlich der im Roman beschriebenen Dinge wäre es einerseits also naiv, sie auf *dieses* oder *jenes* historisch nachweisbare Objekt aus der Lebenswelt Prousts zurückführen zu wollen. Andererseits wäre es aber ebenso fragwürdig, hier jegliche Form der Referenz

³ Ebd. S. 471.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. S. 472.

⁶ Zit. n. Philippe Michel-Thiriet: Das Marcel Proust Lexikon, Frankfurt/M. 1999, S. 284.

in Abrede zu stellen. Proust selbst bestreitet in der zitierten Widmung keineswegs, dass den beschriebenen Objekten Vorbilder zugrunde liegen, sondern spricht davon, dass es jeweils mehrere sind. Es handelt sich um eine zerstreute, nicht zählbare Form der Referenz, um eine äußerst labile und schwer fassbare Bezugnahme auf Dinge. Der folgende Beitrag versucht, eine ähnliche Anordnung wie Barthes sie für die *Personen* der *Recherche* entwirft, für die von Proust beschriebenen *Dinge* zu formulieren. Wo genau befinden diese sich? Im Roman selbstverständlich; aber sind sie darüber hinaus auch noch *an einem anderen Ort* lokalisierbar? Von woher haben sie Eingang in den Roman gefunden? Und vor allem: finden sie jemals wieder aus dem Roman heraus?

Bevor ich jedoch auf die von Proust beschriebenen Dinge eingehe, möchte ich eine andere Klasse von Objekten anführen: Dinge, die Proust besessen, berührt, verwendet oder auch nur gesehen hat und die heute als historische Reste seiner Existenz aufbewahrt und in Sammlungen und Museen öffentlich ausgestellt werden. Wie sich zeigen wird, lassen sich beide Klassen von Objekten – die von Proust beschriebenen und die von ihm verwendeten, berührten oder gesehenen – nicht immer restlos auseinander halten. Es ist aber doch sinnvoll, sie zunächst getrennt zu behandeln.

2.

Vor einigen Jahren präsentierte das Frankfurter Museum für Kunsthandwerk im Rahmen einer Ausstellung über den Erinnerungswert und die Bedeutung von Dingen ein gerahmtes Fragment der Korktapete, mit der Marcel Proust seine Wohnung am Pariser Boulevard Haussmann auskleiden ließ, um beim Schreiben im Bett vom Lärm der Stadt verschont zu sein.⁷ Anders als die erhaltenen Manuskripte Prousts, die nicht nur betrachtbar, sondern zusätzlich auch *lesbar* sind, ist die historische Korktapete ein ungleich rätselhafteres Ding. Wie die Schreibfeder Prousts im Pariser Musée Carnavalet mag man sie aber immerhin als kulturelles Zeugnis der Schreibtätigkeit des Autors betrachten. Ungleich schwieriger wird es mit folgendem Objekt, von dem Stephen Greenblatt 1991 in seinen Essay *Resonanz und Staunen* berichtet: »Der Höhepunkt einer geradezu grotesk hagiographischen Proust-Ausstellung vor einigen Jahren bestand in einem Schaukasten, der eine kleine, belanglose, zusammengeflackte Vase mit dem Hinweis präsentierte: »Diese

⁷ Der folgende Abschnitt wurde in einer früheren Fassung bereits publiziert in meinem Aufsatz: Über Reste, in: Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln u.a. 2005.

Vase wurde von Marcel Proust zerbrochen.«⁸ Es ist leicht einzusehen, was Greenblatt hier als »grotesk« entlarven will. Eine »kleine, belanglose zusammenflickte« Vase soll in der erwähnten Ausstellung nur deshalb an Wert gewinnen, weil es angeblich Marcel Proust war, der sie zerbrochen hat. Greenblatts Kritik entspricht einem wohl bekannten Muster aufgeklärter Kritik. Ein wertloses Objekt, dem seine angebliche Geschichte nicht anzusehen ist, soll durch die bloße *Zuschreibung* historischer Zeugenschaft gesteigerte Bedeutung erlangen. Gegen diesen Vorgang macht Greenblatt offenbar zwei Einwände geltend: 1. die Zeugenschaft des Objekts lässt sich ohne zusätzliche Nachweise, Dokumente und Urkunden nicht beweisen. Jede beliebige andere, zusammengeflickte Vase ließe sich den Blicken der Ausstellungsbesucher ebenso gut unterschieben. 2. Selbst wenn es sich bei dem Exponat nachweislich um eine von Proust zerbrochene Vase handeln würde, wäre das Ausstellungsstück noch immer »grotesk«, da nicht einzusehen ist, aus welchem Grund eine zerbrochene Vase alleine deshalb von Bedeutung sein soll, weil der berühmte Schriftsteller Marcel Proust sie zerbrochen hat.

Mir scheint allerdings, dass Greenblatts Einordnung dieser Schaustellung als »groteske Hagiographie« dem fraglichen Phänomen nicht gerecht wird. Es ist einfach, solche profanen Reliquien scheinbar zu entlarven, aber ungleich schwieriger, den Mechanismus ihres magischen Funktionierens zu beschreiben. Es handelt sich bei ihnen weder um in Gebrauch befindliche Gegenstände, noch um Abfall – sonst wären sie nicht in einen musealen Kontext gelangt. Sie sind aber auch keine kulturellen Bedeutungsträger. Als Gegenstand der Kulturgeschichte des 19. oder 20. Jahrhunderts wäre eine von Proust zerbrochene Vase ohne Belang. Die Vase ist auch kein lehrreicher Forschungsgegenstand. Was sollte ihr geduldiges historisches Studium zum Vorschein bringen? Das gekittete Porzellan weist nicht über das bloße Ereignis seiner Zerstörung durch Marcel Proust hinaus. Es besagt nicht mehr als den puren Sachverhalt, dass Marcel Proust diese Vase zerbrochen hat. Die Bedeutung des Dings ist hier beinahe tautologisch. Letztlich reduziert sie sich darauf, dass es *diese* Vase ist und keine andere: *diese Vase hier*, auf welcher der Autor der *Suche nach der verlorenen Zeit* eine wie auch immer fragile Signatur hinterlassen haben soll. Für einen inspirierten Leser Prousts kann die zerbrochene Vase dennoch ein Gegenstand des Staunens sein, weil sie – wie vermittelt und labil auch immer – den Anblick eines gegenwärtigen Objekts mit der historischen Existenz des Schriftstellers kurzschließt.

In seinem Essay hat Greenblatt neben der Proustschen Vase auf ähnliche Weise auch einen Hut beschrieben, den der Kardinal Thomas Wolsey im 16. Jahrhundert auf dem Kopf trug und der heute in einer Vitrine des von ihm gegründeten Christ

⁸ Stephen Greenblatt: Resonanz und Staunen, in: ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern, Frankfurt/M. 1995, S. 7–30, hier S. 17.

Church College in Oxford liegt. Greenblatt erwähnt die Aura dieses Objekts, nennt es im nächsten Satz aber dann ein »belangloses Relikt«: »Und so strahlt er durch seine Glasvitrine noch heute ein Quentchen kultureller Energie aus. Winzig fürwahr – und vielleicht scheint es, ich hätte bereits viel mehr Aufhebens von diesem belanglosen Relikt gemacht, als es verdient. Aber Transmigrationen der soeben skizzierten Art – vom theatralisierten Ritual über die Bühne in die Universitätsbibliothek oder ins Museum – haben mich seit jeher fasziniert, weil sie etwas ganz Entscheidendes über die Textrelikte zu enthüllen scheinen, von denen mein Berufsstand besessen ist [...]«. ⁹ Greenblatt beginnt also mit Objekten – einer zerbrochenen Vase, einem Hut –, ist dann aber umgehend wieder bei Texten, dem Medium, mit dem er sich auskennt. Was ihn interessiert, ist die Kaskade der Zuschreibungen, der Bedeutungswandel des Objekts im Schein seiner wechselnden Attribute. Die Dinge selbst – Hut oder Vase – erscheinen dabei als bloße Platzhalter, leere Hüllen, in denen sich die ihnen *zugeschriebene*, d.h. *von außen* und durch Sprache eingeprägte Bedeutung zeitweilig niederlässt, je nach Belieben aber auch wieder abgezogen und durch andere Zuschreibungen ersetzen lässt. Gegen diese Sichtweise lässt sich Benjamins Verständnis von Echtheit und historischer Zeugenschaft anführen. »Die Echtheit einer Sache«, schreibt Benjamin, »ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierten«. Neben der materiellen Herkunft und dem physischen Alter eines Werkes ging es Benjamin dabei vor allem um dessen »geschichtliche Zeugenschaft«. ¹⁰ »Man erinnere doch nur«, so heißt es im *Passagenwerk*, »von welchem Belang für einen Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebenso wohl die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehört wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Entstehungspreis, Wert, etc. Dies alles, die »sachlichen« Daten wie alle anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das *Schicksal* des Gegenstandes ist.« ¹¹ In diesem Sinne kann auch eine von Proust zerbrochene Vase Teil jener »magischen Enzyklopädie« werden. Auf eine komplizierte Weise scheint die »geschichtliche Zeugenschaft« weder *in* den Dingen zu sein, als deren statische und stabile *Eigenschaft* – noch einfach, wie Greenblatt nahelegt, in der Summe der wechselnden und beliebig austauschbaren Zuschreibungen, mit denen man ihnen zuleibe rückt. Der Ort, an dem sie sich zeigt, ist jedenfalls vor allem auch ein Raum der Imagination. Georges Didi-Huberman hat Benjamins Begriff der Aura deshalb folgendermaßen umschrie-

⁹ Ebd. S. 8 f.

¹⁰ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963, S. 11 u. S. 13.

¹¹ Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1982, S. 274.

ben: »Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung *über seine eigene Sichtbarkeit hinaus* das verbreitet, was mit *Vorstellungen* zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen [...].«¹² Die Aura eines historischen Objekts, das Hier und Jetzt seiner geschichtlichen Zeugenschaft, wäre also etwas, das man sich vor allem auch *vorstellen* muss, etwas, das man dem Ding, so die Formulierung Didi-Hubermans, »assoziert«. Die Aura ist mithin weder *in* den Dingen, noch liegt sie *in* der Summe der wechselnden Zuschreibungen. Ihre Sphäre ist eher ein Vorstellungsraum, der zwischen dem Gegenstand und seinen Zuschreibungen vermittelt, und an keinem dieser Pole einfach präsent oder sichtbar vorhanden ist.

Damit komme ich zur zweiten Klasse Proustscher Dinge – zu den Dingen, die Proust in der *Recherche* beschrieben hat und zu der Frage, ob sich eine sinnvolle Verbindung zwischen diesen Dingen der Sprache und bestimmten von Proust tatsächlich besessenen, benutzten und teilweise noch erhaltenen Dingen herstellen lässt.

3.

Das 1999 veröffentlichte *Proust-Lexikon* von Philippe Michel-Thiriet umfasst neben zahlreichen biographischen Daten ein »Lexikon der Personen in der Recherche« sowie ein »Lexikon der Orte der Recherche«. Es gibt jedoch kein Lexikon der *Dinge* der *Recherche*: keinen Verweis auf die Möbel im Salon von Madame Verdurin, keine Notiz zur Feindseligkeit der violetten Vorhänge im Grand Hotel in Balbec, zum vergessenen Fächer der Königin von Neapel oder der Hängelampe im Esszimmer von Combray. Gehören diese Dinge – im Unterschied zu den Personen und Orten der *Recherche* – demnach nicht zum Werk dazu? Handelt es sich um Uneigentliches, um Beiwerk oder Requisiten? Oder sind die beschriebenen Dinge eines Romans im Ordnungssystem eines Lexikons nicht sinnvoll adressierbar? Aber warum? Es geht nicht darum, hier ein Desiderat der Forschung zu beklagen und endlich die seit langem schon ausstehende komplette Auflistung aller Möbelstücke der *Recherche* einzufordern oder ein Register sämtlicher im Roman getragener Hüte, Stöcke und Schirme zu erstellen. In Prousts *Recherche* spielen die Dinge aber auf eine Weise mit, die es fraglich erscheinen lässt, sie als potentielle Akteure selbstverständlich auszuschließen und nur die auftretenden Personen und die lokalisierbaren Schauplätze des Romans in Betracht zu ziehen. Im Sinne

¹² Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 137.

der vorliegenden Ausgabe lassen sich deshalb – neben den genannten Proust-Reliquien – auch die Gegenstände der *Recherche* als »offene Objekte« ansprechen. Kann man demnach also auch die von Proust beschriebenen Dinge – so wie man es mit den Personen der *Recherche* mit großer Selbstverständlichkeit immer getan hat – auf irgendeine Tatsächlichkeit, eine Realität und Außenwelt des Romans beziehen? Gibt es eine sinnvolle Rede über den Ort dieser Dinge, ihre historische Existenz und ihr Überleben?

Mit den im Titel meines Beitrags genannten Objekten – Lampe, Vorhang, Sessel Uhr –, sind in diesem Sinne zunächst keine anonymen Objekte, sondern bestimmte Einzeldinge der *Recherche* gemeint. Die Lampe ist die Lampe aus dem Esszimmer in Combray, dem Ort, in dem der Roman beginnt. Wie jeden Abend fällt ihr Licht auf die Gegenstände im Raum: die im Kreis um den Esstisch versammelten Stühle, die Obstschale, die bemalten Teller an der Wand. Im oberen Stockwerk sitzt zur gleichen Zeit das überängstliche Kind und lässt die farbigen Figuren einer Laterna magica über die Wände seines Zimmers gleiten: König Blaubart tritt auf, der Marschall Golo reitet heran, um die Gunst der Genoveva von Brabant zu erlangen, und sein roter Mantel gleitet mühelos über die Rundung eines Türknaufs hinweg. »Und kaum wurde zum Abendessen geklingelt, rannte ich eiligst ins Esszimmer, wo die schwerfällige Hängelampe nichts von Golo und Blaubart wußte, dafür aber meine Eltern und den Bœuf à la casserole kannte und wie jeden Abend ihr Licht spendete [...].«¹³ Die schwerfällige Hängelampe im Esszimmer von Combray wird in der *Recherche* nur dieses eine Mal genannt, aber ihr Licht reicht wohl doch über den Rand dieses Satzes hinaus, in Winkel des Zimmers, die im Roman gar nicht beschrieben werden, durch die Zeit hindurch und bis an das Ende des Romans. Oder leuchtet eine Lampe in einem Roman nur, solange von ihr die Rede ist? Combray läge dann in der Dunkelheit. Die viel zu kurzen Sätze reichten immer nur ein Stück weit in die Finsternis hinaus, und mit jedem Satz würden Personen und Dinge neu entstehen, ein paar Worte lang miteinander existieren und im unauffindbaren Hohlraum zwischen zwei Sätzen, aus dem sie ebenso plötzlich hervorgegangen sind, auch wieder verschwinden. Insofern lässt sich sagen, dass die schwerfällige Hängelampe im Esszimmer von Combray in der Vorstellung des Lesers als ein besonderes Einzelding existiert. Sobald der Name Combray genannt wird, ist – gemeinsam mit dem Kind in seinem Zimmer, dem Kirchturm, der Hausdienerin Françoise, den Eisenstühlen unten im Garten – auch die Lampe im Esszimmer mit gemeint.

Der Vorhang und die Uhr, von denen im Titel die Rede ist, sind diejenigen aus dem Zimmer Marcells im Grandhotel von Balbec. »Unsere Aufmerksamkeit

¹³ Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1. Unterwegs zu Swann, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 1994, S. 17.

füllt ein Zimmer mit Gegenständen an, doch unsere Gewohnheit lässt sie wieder verschwinden und schafft uns selber darin Platz. Platz aber gab es für mich in meinem Zimmer in Balbec (das meines nur dem Namen nach war) nicht; es war voll von Dingen, die mich nicht kannten und mich so misstrauisch anstarrten, wie ich es mit ihnen tat, und, ohne von meinem Dasein irgendwie Kenntnis zu nehmen, mir zu verstehen gaben, dass ich den Lauf des ihren störte. Die Pendeluhr – während ich zu Hause die meine nur ein paar Sekunden in der Woche hörte, nämlich dann, wenn ich aus tiefem Nachdenken auffuhr – hielt keinen Augenblick inne, in einer unbekanntenen Sprache daherzureden und sich offenbar in unfreundlicher Weise über mich zu äußern, denn die großen violetten Vorhänge hörten sie zwar, ohne darauf zu reagieren, aber doch mit der gleichsam achselzuckenden Haltung von Personen an, die dadurch zeigen wollen, dass der Anblick gewisser Dritter sie stört.¹⁴ Der im Titel genannte Sessel schließlich – eigentlich eine »Fußbank« – befindet sich im zweiten Band des Romans im Salon von Madame Swann: »Wenn wir nach Tisch den Mokka im hellen Sonnenlicht der großen Fenster im Salon einnahmen und Madame Swann mich fragte, wie viel Stücke Zucker sie mir in meinen Kaffee tun sollte, so ging nicht nur von der seidenen Fußbank, die sie mir hinschob [...] jene feindliche Haltung aus, die ihre Eltern mir gegenüber eingenommen hatten und die dieses kleine Möbelstück so sehr begriffen und geteilt zu haben schien, dass ich mich unwürdig und ein wenig charakterlos fühlte, weil ich meine Füße auf sein wehrloses Seidenpolster setzte; eine persönliche Seele, verknüpfte es geheimnisvoll mit dem Zwei-Uhr-Licht des Nachmittags, das anders war als sonst irgendwo in dem Golf, in dem es zu unseren Füßen seine goldenen Fluten spielen ließ [...].«¹⁵

Im Gegensatz zu den handelnden und sprechenden Personen der *Recherche* kommen diese Dinge in der Sekundärliteratur in der Regel nicht vor, obwohl auch sie, wie Proust schreibt, die Personen des Romans »kennen«, etwas »wissen« oder »nicht wissen« und bisweilen auch auf ihre Weise sprechen. Eine Ausnahme bildet die im vergangenen Jahr erschienene *Marcel Proust Enzyklopädie*, eine überarbeitete Neuauflage der französischen Erstausgabe von 1994. Unter den über tausend Einträgen zu Personen, Werken, Orten und Themen, die mit Proust in Zusammenhang stehen, finden sich hier auch vierundzwanzig Dinge. Vornehmlich handelt es sich dabei um Fortbewegungsmittel (»Automobil«, »Eisenbahn«, »Fahrrad«, »Flugzeug«, »Pferdewagen«, »Schiff«) oder aber verschiedene Gerätschaften (»Kaleidoskop«, »Laterna magica«, »Monokel«, »Telephon«). Im Unterschied zu den in der *Enzyklopädie* genannten Personen und Orten tauchen diese Gegenstände jedoch

¹⁴ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* 2. Im Schatten junger Mädchenblüte, hrsg. von Luzius Keller, Frankfurt/M. 1995, S. 344.

¹⁵ Ebd. S. 163 f.

nicht in individualisierter Form – d. h. als bestimmtes, historisches Einzelding – auf, sondern als Stellvertreter oder in Kollektiven. So erscheinen sie entweder gleich im Plural («Kleidung», «optische Geräte») oder – wo sie als Einzelding angesprochen werden – in ihrer *allgemeinen* und *verallgemeinerbaren* Funktion als Bedeutungsträger: Die Laterna magica ist ein »Symbol für Prousts Werk«. Das Aquarium ist ein »Motiv, um zu zeigen wie sehr Welten und Wesen voneinander getrennt sind«. Die Eisenbahn dient Proust als Mittel zur »Gesellschaftssatire«. Das Fahrrad ist ein »Attribut Albertines«. ¹⁶ In ihrer Funktion als Symbol, Motiv oder Attribut werden die beschriebenen Dinge – über ihre Einzelexistenz hinaus – also zu Zeichen. Zweitens sind hier – im Unterschied zu den als leibhaftigen Vorbildern des Romans genannten *Personen* – keine realen, historisch nachweisbaren Dinge gemeint, die es tatsächlich gegeben hat und die sich folglich auch *außerhalb des Romans* irgendwo vorfinden lassen müssten. Im Unterschied zu den Personen, die sich (bei aller genannten Problematik dieser Zuschreibung) doch mit einer Summe bestimmter Eigennamen in Verbindung bringen ließen – als Marquis de Castellane oder als Lydie Aubernon de Nerville – scheint es im Fall der Dinge ungleich schwieriger oder auch fragwürdiger zu sein, sie auf tatsächliche Gegenstände aus dem Umfeld Prousts zurück zu führen. Wie sollte eine solche Dingfestmachung auch aussehen? In Analogie zum eingangs erwähnten Vorgehen Barthes' wäre es eine Praxis der Zuschreibung, die – statt auf Personen – auf konkrete Gegenstände zeigen und etwa sagen würde: »Dies ist die Madelaine, die den Anlass zur berühmten Erinnerungs-Episode im ersten Band der *Recherche* gegeben hat.« »Hier sehen Sie die Achatkugel, die Gilberte dem Erzähler im ersten Band der »Recherche« zum Geschenk macht und die er später (im vierten Band) an Albertine weitergibt.« »Dieser Mantel wurde von der Herzogin von Guermantes in einem der glanzvollen Salons des Faubourg Saint-Germain getragen.« Bei näherem Hinsehen finden sich in der Sekundärliteratur zu Proust zahlreiche, gewissermaßen heimliche oder unterschwellige Referenzen dieser Art. Ich möchte zunächst zwei Beispiele aus der erwähnten *Marcel Proust Enzyklopädie* nennen, den Eintrag zu »Telephon« und den Eintrag zu »Pflasterstein«. »Telephon. Das Telephongespräch, das Proust am 20. Oktober 1896 von Fontainebleau aus mit seiner Mutter in Paris führte, hat er [...] wiederholt berichtet und sowohl in *Jean Santueil* (273–276) als auch in der *Recherche* (G. 184–187) verwendet [...].« ¹⁷ Wie der Eintrag weiter berichtet, hat Proust das historisch verbürgte Telefonat vom 20. Oktober 1896 vom Hôtel de France et d'Angleterre aus geführt, während seine Mutter in Paris den Telefonapparat eines Händlers in der Nachbarschaft benutzt hat, da die Familie zu diesem Zeitpunkt

¹⁶ Luzius Keller (Hg.): Marcel Proust Enzyklopädie. Handbuch zu Leben, Werk, Wirkung und Deutung, Hamburg 2009, S. 495, S. 37, S. 223 u. S. 262.

¹⁷ Ebd. S. 853.

noch keinen eigenen Anschluss besaß. Proust hat dieses Telefonat, so der Kommentar, für den Roman »verwendet«. Demnach gäbe es eine Verbindung, die von dem real existierenden Telefonapparat im Hotel de France in Fontainebleau in den dritten Band des Romans führt. Das zweite Beispiel: »Pflasterstein. Zu Beginn der Schluss-Szene der *Recherche* stolpert Marcel im Hof des Palais Guermantes über einen Pflasterstein; da überkommt ihn ein Glücksgefühl, und plötzlich erinnert er sich an Venedig, wo er auf den unebenen Bodenplatten des Baptisteriums, auf dieselbe Weise gestolpert ist. Zwei Einträge im *Carnet I* lassen vermuten, dass die Szene auf eine persönliche Erfahrung des Autors zurückgeht. Proust notiert im Herbst 1908: »Wir glauben, die Vergangenheit sei mittelmäßig, doch das ist nicht die Vergangenheit, sie liegt in den unebenen Bodenplatten des Baptisteriums von San Marco (Photographie aus Repos de St. Marc []), an die wir nie mehr gedacht haben und die uns das blendende Licht der Sonne über dem Kanal zurück bringt.« (*Carnets*, 49).¹⁸ Demnach gäbe es eine Verbindung zwischen den Pflastersteinen des Romans und den Bodenplatten des Baptisteriums von San Marco, eine Verbindung, die sich – wie Barthes Porträtfotografien Nadars – sogar auf einer historischen Fotografie betrachten ließen, die Proust besessen oder gekannt hat.

Luzius Keller, von dem dieser Eintrag stammt, gehört zugleich zu den vehementen Kritikern dieser Art von Korrespondenz zwischen Roman und Realität. In seinem Kommentar zu einigen Fragmenten zur *Recherche* aus dem Nachlass spricht Keller eine unmissverständliche Warnung an alle Interpreten aus: eine »Warnung an jene, die die Topographie der *Recherche* in der Wirklichkeit (beispielsweise in Illiers-Combray) wiederzufinden glauben und die Proust »idolâtres« (Götzendienen) nennt.¹⁹ Mit der Berufung auf die Autorität des Schriftstellers selbst bezeichnet Keller die Suche nach topographischen Vorbildern hier als einen unzulässigen »Götzendienst«. Keller ist zunächst zweifellos Recht zu geben. Zahlreiche Umstände erschweren es, nach Combray zu gelangen. Als 1914 der Krieg in die Welt der *Recherche* einbricht, ändert Proust die Topographie seines Romans. Gilberte, die Tochter Swanns, steigt in den letzten Zug, der Paris in Richtung Combray verlässt, aber Combray, das im Roman bisher mehrere Bände lang südwestlich von Chartres lag, befindet sich jetzt plötzlich weiter im Osten, irgendwo in den umkämpften Gebieten zwischen Reims und Laon. »Ich wußte, daß Mademoiselle Swann oft ein paar Tage in *Chartres* verbrachte«, sagt der Erzähler im ersten Romanmanuskript. »Ich wußte, daß Mademoiselle Swann oft ein paar Tage in *Laon* verbrachte«, notiert er in einer späteren Fassung an derselben Stelle. Mit dem Austauschen eines einzigen Wortes im Manuskript ändert sich die Topographie

¹⁸ Ebd. S. 654.

¹⁹ Luzius Keller: Anmerkungen und Kommentar, in: Marcel Proust: Nachgelassenes und Wiedergefundenes, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt 2007, S. 596.

auf eine Weise, die kein tatsächlicher Raum jemals tragen oder zur Darstellung bringen könnte. Die Figuren im Roman finden sich mit solchen Veränderungen einfach zurecht. Das Verschwinden von Chartres berührt sie nicht. Auch wenn es unlogisch ist, macht es ihnen nichts aus, wenn man sie in Paris einen Zug besteigen lässt, der sie nach einstündiger Fahrt zum Ort ihrer Kindheit bringt, der noch immer derselbe ist, jetzt zugleich aber einhundert Kilometer weiter südöstlich liegt. Sie wundern sich nicht, wenn von einer Seite zur nächsten die Jahreszeit wechselt, sie gehen nicht mit der Zeit oder kehren, nachdem ihr Tod bereits beschrieben wurde, aus Versehen noch einmal in den Roman zurück, um sich, wie Monsieur Cottard, unter die Gäste einer Abendgesellschaft zu mischen. Insofern wird man mit Keller sagen müssen: die Topographie, aber auch die Dinge der *Recherche* sind in der Wirklichkeit nicht wiederzufinden.

Kellers ausgesprochen kenntnisreiche Anmerkungen zur *Recherche* sind jedoch andererseits voll von eben solchen Korrespondenzen. So schwankt der Kommentar zwischen der Warnung vor der unzulässigen Referenzialisierung, Lokalisierung und Dingfestmachung des Romans und der ständigen Übertretung dieser Warnung. Es geht hier keineswegs darum, dieses Schwanken und diese Spannung zu kritisieren. Im Gegenteil: das Schwanken ist produktiv – in dem Sinne vielleicht wie auch Barthes sich mit Blick auf die Personen der *Recherche* dazu entschlossen hat, »an dem Spiel der ›Entschlüsselungen‹ (zurückhaltend) teilzunehmen«. Kellers Unentschiedenheit in diesem Punkt scheint das Symptom einer charakteristischen Unsicherheit dieser Frage nach der dinglichen Referenz des Romans zu sein.

Dazu einige weitere Beispiele aus Kellers Anmerkungsapparat zur *Recherche*. Der Beginn des Romans spielt bekanntlich in Combray, einem von Proust imaginierten Ort, den man allerdings mit der tatsächlichen Ortschaft Illiers in der Nähe von Chartres identifiziert hat. Diese Identifizierung reicht so weit, dass die Gemeinde Illiers sich 1971 in »Illiers-Combray« umbenannte. Statt zu schlafen, hat das nervöse Kind bis tief in die Nacht hinein am Fenster seines Zimmers in Combray gestanden und den Gesprächen der Erwachsenen unten im Garten gelauscht. Als der Gast endlich aufgebrochen ist und alle im Haus zu Bett gehen, wartet das Kind am Treppenabsatz und sieht den Vater durch das nächtliche Treppenhaus heraufkommen. »Alles das liegt jetzt viele Jahre zurück. Die Wand des Treppenhauses, auf dem ich den Schein seiner Kerze immer näher rücken sah, existiert längst nicht mehr.«²⁰ An dieser Stelle fügt Keller einen Kommentar ein. Die hochgestellte Zwei am Ende des Satzes unterbricht den Fluss der Erzählung, überlässt Combray und seine Bewohner für einen Augenblick sich selbst und führt aus dem nächtlichen Treppenhaus in den Anmerkungsstil am Ende des Romans und von dort in ein Haus in Auteil bei Paris: »Wer in der *Recherche* die Spuren von Prousts Leben

²⁰ Proust: Suche nach der verlorenen Zeit I (wie Anm. 13), S. 55.

sucht, sollte sich hier von Illiers und dem wohlerhaltenen Haus von Tante Léonie lösen. Modell gestanden hat vielmehr das Haus von Prousts Onkel in Auteuil, das 1890 abgerissen wurde.«²¹

In der von Keller genannten Rue La Fontaine Nr. 96 steht heute ein fünfstöckiges Mietshaus. Eine Tafel am Hauseingang erinnert daran, dass hier im Juli 1871 Marcel Proust zur Welt gekommen ist. Im Untergeschoss des Hauses hat sich eine Schnellreinigung eingemietet: *Pressing La Fontaine*. Lösen wir uns also – Keller folgend – von Illiers und »dem wohlerhaltenen Haus von Tante Léonie«. Das Combray des Romans läge vielmehr irgendwo hinter dieser Hauswand in Auteuil verborgen. Hier stand einst das Haus, das Proust, wie Keller schreibt, »Modell gestanden« hat und von dort müsste es also eine Verbindung in den Roman geben, in das nächtliche Treppenhaus, den Garten und das Zimmer des Erzählers in Combray. Was aber bedeutet hier »Modell gestanden«? Wenn ein beschriebenes Haus in einem Roman nicht einfach dingfest gemacht werden kann, wenn sich nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, wo genau es sich vor seinem Eintritt in den Roman befunden hat, dann lässt sich ebenso wenig sagen, wo es *nicht* gewesen ist und in welchem Haus man in jedem Fall vergeblich nach Spuren des Romans sucht. Der Anmerkungsapparat verhält sich hier uneindeutig. Er weiß von den Hintergründen des Romans, nennt Zahlen und Orte und kennt die Namen der Vorbilder für Monsieur Swann und den Baron de Charlus. Wenn der Maler Elstir im Gespräch mit Albertine die Modehäuser *Callot* und *Cheruit* erwähnt, weiß die Stimme des Kommentars, wo in Paris diese Häuser zu finden sind. »Callot sœurs lag in der Rue Taitbout. Das Haus war auf Spitzen spezialisiert und liebte Mousselineverzierungen. Cheruit befand sich an der Place Vendôme.«²² Der Kommentar weiß, was auch die Personen im Roman wissen, aber nicht aussprechen, weil es ihnen nicht wichtig erscheint. Er weiß, dass das bereits erwähnte Telefonat, das Proust im Oktober 1896 im »Hotel de France et d'Angleterre« in Fontainebleau mit seiner Mutter geführt hat, in veränderter Gestalt in den dritten Band des Romans gelangt ist, und er weiß – mein abschließendes Beispiel – wie man die Speisen zubereitet, die im Roman gegessen werden.

Im zweiten Band des Romans wird ein Besuch des Erzählers im Haus von Madame Swann beschrieben. »Jahrelang hatte ich glauben können, daß der Umgang mit Madame Swann ein nebelhafter Wunschtraum sei, den ich nie verwirklichen würde.«²³ Als er später den Salon von Madame Swann betritt, wird aus diesem nebelhaften Wunschtraum die unverhoffte Gewißheit, dass eine Begegnung mit der scheinbar so unerreichbaren Person tatsächlich möglich ist, dass ihre Gegenwart

²¹ Keller: Anmerkungen und Kommentar (wie Anm. 19), S. 649

²² Ebd. S. 831.

²³ Proust: *Suche nach der verlorenen Zeit 2* (wie Anm. 14), S. 160.

real und die Möbel des Salons mit Händen zu greifen sind. Zur Insignie dieses Gefühls von Wirklichkeit wird eine Speise: der Hummer à l'américaine, den man dem Held des Romans anlässlich seines Besuchs serviert. Die Unbestreitbarkeit dieses Hummers macht den Besuch so wirklich, dass die Zeit, in der eine solche Nähe zu Madame Swann noch undenkbar schien, plötzlich gelöscht wird. »Wie hätte ich noch von dem Esszimmer träumen können als von einer unerhörten Stätte, während ich doch im Geist auf Schritt und Tritt auf die Strahlen stieß, die ungebrochen bis ins Unendliche, bis in meine fernste Vergangenheit hinein der Hummer à l'américaine entsandte, den ich noch eben dort gegessen hatte?«²⁴ An dieser Stelle schaltet sich Kellers Kommentar mit einer Fußnote ein, um den Hummer à l'américaine aus seiner Unendlichkeit in die Welt der annotierbaren Dinge zurück zu holen: »Trotz der Bezeichnung [Hummer à l'américaine] handelt es sich um eine provenzalische Spezialität: der Hummer wird in Butter und Weißwein gekocht und an einer würzigen Tomatensoße serviert.«²⁵ Der Kommentar weiß also nicht nur, was von den Personen im Roman gegessen wird, er weiß auch, auf welche Weise diese Speisen im Roman zubereitet worden sind und folglich auch außerhalb des Romans jederzeit gegessen werden könnten. An anderer Stelle nennt Keller das Rezept für ein Bœuf mode en gelée, den Françoise, die Haushälterin, im Roman zubereitet oder für die im zweiten Band der *Recherche* verspeisten Œufs à la crème. Keller geht hier einmal mehr über seine Warnung hinaus: Man könnte alle diese Speisen nachkochen.

Proust selbst hat den Lesern seines Romans einige Korrespondenzen dieser Art nahe gelegt. Offenbar gibt es eine Verbindung zwischen Prousts Badezimmer in der Rue Laurent-Pichat in Paris, dessen »tiefrote Tapete mit schwarzen und weißen Blumen« er am 15. Juli 1919 in einem Brief an Jacques Porel erwähnt und dem im zweiten Band der *Recherche* beschriebenen Ankleidekabinett im Hôtel de Flandres in Doncières, das mit »einer tiefroten Tapete« versehen ist, »die mit schwarzen und weißen Blumen übersät war.«²⁶ Ein Hut mit Kornblumen und Mohn hat sich dem Roman hingegen entzogen, wie Céleste Albaret, Proust langjährige Haushälterin berichtet. Vergeblich macht Proust sich auf die Suche nach diesem Hut, den er in der *Recherche* beschreiben will, da er ihn früher oft bewundert hat, wenn er die Comtesse de Cheigné in der Oper die Treppe hatte hinaufsteigen sehen oder sie an der Ecke Champs-Élysées, Avenue Marigny wo sie in ihrer Kutsche auf dem Weg zum Bois de Boulogne vorbei fuhr. Aber der Hut existiert nicht mehr. »Nach so langer Zeit, wie stellen Sie sich das vor?«, fragt die Comtesse den Schriftsteller,

²⁴ Ebd. S. 160f.

²⁵ Keller: Anmerkungen und Kommentar (wie Anm. 19), S. 790.

²⁶ Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 3. Guermantès, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 1996, S. 120 sowie ders.: Brief an Jacques Porel, zit. n. Jean-Yves Tadié: Marcel Proust. Biographie, Frankfurt/M. 2008, S. 821.

der sie eines Abends aufgesucht hatte, um sich den Hut zeigen zu lassen.²⁷ Eines Tages bittet Proust seine Bekannte Marie Scheikévitch, ihm den selbstgebastelten Zigarettenanzünder, den ihr Bruder im Sommer 1917 als letztes Andenken von der Front geschickt hatte, zum Geschenk zu machen und fügt hinzu: »Sie werden es im Buch wiederfinden«. Tatsächlich findet das aus zwei englischen Münzen und einem Granatsplitter hergestellte Objekt später Erwähnung im Roman: »[...] anstatt ägyptischer Motive, wie sie einst an den Napoleonischen Feldzug erinnern sollten, waren es jetzt Ringe oder Armbänder, die aus Geschößsplittern oder den Führungsringen von Fünfundsiebziger- Granaten hergestellt waren, und Zigarettenanzünder, die aus zwei englischen Pennies bestanden, denen ein Frontsoldat in seinem Unterstand eine so schöne Patina verliehen hatte, dass das Profil der Königin Viktoria darauf wirkte wie von Pisanello gezeichnet.«²⁸

Hat Marie Scheikévitch das Geschenk ihres Bruders in dieser Passage des Romans also, wie Proust schreibt, »wiederfinden« können? Ist der Zigarettenanzünder, den sie Proust auf dessen Wunsch hin zum Geschenk gemacht hat, von Proust dann unversehens in den Roman übertragen worden, so dass er dort auch heute noch zu finden ist? Die Frage, ob der beschriebene Zigarettenanzünder tatsächlich mit demjenigen vom Sommer 1917 »identisch« ist, ob der in der *Recherche* beschriebene Anzünder *dieser eine, bestimmte* ist, den Proust von Marie Scheikévitch als Geschenk erhielt, macht in dieser Engführung offenbar keinen Sinn. Ein Ding kann weder in einem Roman »abgelegt«, noch kann es unversehrt aus ihm »herausgeholt« werden. Andererseits wäre es ebenso fragwürdig, jegliche Verbindung zwischen beiden Objekten, dem historisch verbrieften Ding von 1917 und dem ihm Roman beschriebenen, in Abrede zu stellen. Man mag diese Frage für einen akademischen Irrläufer, eine sophistische Fantasie oder den Ausdruck einer fehlgeleiteten Reflexion über die Referenzialität literarischer Texte halten. Sie wird aber vielleicht greifbarer, sobald man die entsprechenden Objekte tatsächlich vor Augen hat. Das ist der Fall an Orten wie Illiers-Combray. So sagen es jedenfalls die Wegweiser in den Straßen von Illiers, die aus verschiedenen Richtungen auf das Haus in der Rue de Saint-Esprit zeigen. Als ihr Ziel geben sie an: »La maison de Tante Léonie«, also nicht das Haus von Prousts Tante Elisabeth Amiot, die hier gelebt hat, sondern das Haus von Tante Léonie: das Haus aus dem Roman. In Illiers-Combray könnte man demnach in den Roman hinein gehen. Prousts *laterna magica*, die dort zu sehen ist, wäre nicht einfach *irgendeine* *laterna magica*, sondern diejenige, an die Proust sich später erinnert und deren Lichtspiel er in der *Recherche* beschrieben hat. Es verhält sich hier ähnlich wie mit den von Green-

²⁷ Céléste Albaret: *Monsieur Proust*, Frankfurt/M. 2004, S. 355.

²⁸ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 7. Die wiedergefundene Zeit*, hrsg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M. 2004, S. 46.

blatt als »grotesk« bezeichneten Proust-Reliquien: Die Zuschreibung bleibt in der Schwebe. Möglicherweise lässt sich angesichts dieser Dinge eine ähnliche Betrachtung anstellen wie Barthes es mit den fotografischen Porträts aus dem Umfeld von Proust unternommen hat, eine »Art praktischer Arbeit an einem nicht-verbalen Material«, die »den TRAUM, das IMAGINÄRE (bei) der Lektüre, auf das REALE treffen« lässt. »Die SCHLÜSSEL gehören ins Reich des Trugs, doch liefern diese Trugbilder gleichsam einen Mehrwert (bei) der Lektüre, sie festigen und entwickeln die imaginäre Bindung an das Werk [...]«²⁹

Über die Abende in Combray heißt es am Beginn der *Recherche*: »Die Abende, da wir, unter dem großen Kastanienbaum vor dem Haus, um den Eisentisch saßen und am anderen Ende des Gartens nicht die übereifrig lärmende Schelle hörten, die beim Eintreten mit ihrem scheppernden, anhaltenden und gleichsam festgefroren Klang jeden Hausbewohner überschüttete und betäubte [...], sondern das zweimalige schüchterne Klingeln der Glocke für die Besucher, so fragten sich alle gleich: »Besuch? Wer kann denn das sein?« Doch wir wußten, daß es nur Swann sein konnte ...«³⁰ Unter dem Kastanienbaum im Garten des heutigen Musée Marcel Proust in Illiers steht ein Eisentisch, und neben dem Gartentor ist eine kleine Glocke für Besucher zu sehen. Die Frage wäre, an wen genau ein Leser der *Recherche* sich wendet, wenn er hier durch das Läuten der Glocke auf sich aufmerksam macht. »Besuch? Wer kann denn das sein?« All diese Namen und Dinge umkreisen das Haus in der Rue de Saint-Esprit, aber das Haus gibt nicht zu erkennen, ob es diese Zuschreibungen aus dem Roman annimmt oder von sich weist.

²⁹ Barthes: Proust und die Photographie (wie Anm. 2), S. 472.

³⁰ Proust: Suche nach der verlorenen Zeit I (wie Anm. 13), S. 22.

Objet sentimental

Anke te Heesen

IN DEN GROSSEN TAGES- UND WOCHENZEITUNGEN des deutschsprachigen Raums wurde zu Beginn des Jahres 2010 das Buch der New Yorker Grafikdesignerin Leanne Shapton enthusiastisch besprochen und mit vielen Abbildungen vorgestellt. Sein Titel lautet: *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*.¹ Der Band stellt Fotografien von Objekten vor, die die vierjährige Beziehung eines Paares dokumentieren. Seine Darstellungsform ist der Auktionskatalog, wie der etwas umständliche Titel bereits erahnen lässt. Im fiktiven, aber überzeugenden Angebot befinden sich ein Spiralblock mit Notizen aus einer Therapiesitzung, eine Valentinskarte von Harold an Lenore, eine handgeschriebene Liste mit »Pros« und »Cons« von Lenore über Harold, ein Zeitungsartikel und maschinenschriftlicher Brief mit beigelegtem Haarband von Lenore an Harold und eine Sammlung von Damensonnenbrillen von Lenore, die sie im Beisein von Morris getragen hat.²

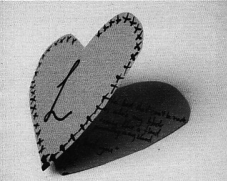
Warum kann diese spezielle Darstellung einer Liebesgeschichte als Auktionskatalog eine solche Euphorie auslösen? Was lässt den zeitgenössischen Betrachter aufhorchen und warum sprechen ihn die Fotografien sofort an? Auf einen zweiten Blick wird deutlich, dass diese Bilder alles enthalten, was die Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren aufzubieten hatten und was kursorisch mit den Begriffen Ding und Sammlung, Erinnerung und Gedächtnis, Bild und Medium, Autor und Individualität, Geste und Leiblichkeit, Alltag und Identität, Dokument und Spur zu fassen ist. Damit sind Begriffe aufgerufen, ohne die die Neubestimmung der Geistes- und Humanwissenschaften seit den 1990er Jahren nicht zu beschreiben wäre. Man kann daraus schließen, dass Shaptons Buch in intelligenter Weise – bewusst oder unbewusst – als eine Essenz der links-liberalen, intellektuellen Mittelschicht Manhattans, kurz: als eine elegante Verbindung von *cultural studies* und zeitgenössischem Design verstanden werden muss.

Und die elegante Verbindung besitzt eine Form, die nicht minder beachtenswert ist. Die Objekte in Shaptons Buch werden einzeln oder in Serien dargestellt,

¹ Leanne Shapton: *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*, Berlin 2009.


² Vgl. In Liebesdingen, in: *Zeit Magazin* (14.01.2010), S. 10–18.

VERLIEBEN




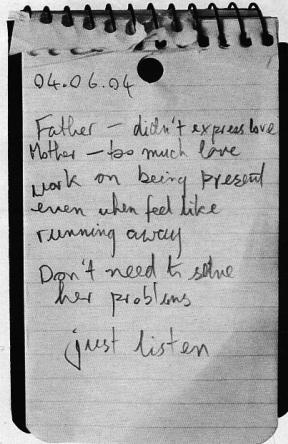
EINE GRUSSKARTE
Ein selbst gebastelter Valentinsgruß von Morris an Doolan, 2004.
Wortlaut: »Who makes the bed that can't be made/Who is my mirror, who's my blade/When I am rising like a flood/Who feels the pounding in my blood / Nobody! Nobody but you.« (Auszug aus dem Song »Nobody« von Paul Simon) 13 x 15 cm / \$10-20

EIN ANTIKER TORTENHEBER
Ein alter, versilberter Tortenheber, eingraviert sind die Worte »Bravo Buttercremeschmitex.« Länge 23 cm / \$30-60



SECHS CDS
Sechs CDs mit Aufnahmen von den Peel Sessions der Band The Fall. Enthält außerdem eine Notiz in Doolans Handschrift mit dem Wortlaut: »Tut mir leid wegen der CD. Aber ich bin wahnsinnig geworden in diesem Verkehr. Habe Kyle gebeten, die hier für Dich zu brennen! Kuss.« \$10-15 (6)

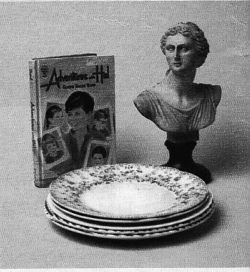
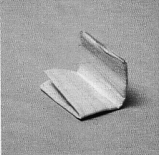




EIN KLEINER SPIRALBLOCK
Ein kleiner grüner Spiralblock, auf dem sich Morris während seiner Sitzungen bei Dr. Jay Zaretsky Notizen machte. Auszug: »26. Juli 03: Macht mir ihre Realität Angst! / Jähzorn / drückt sich so aus, wie sie es vermag / versuchen, mehr Interesse zu zeigen.« 11 x 8 cm / \$12-25

FUNDSTÜCKE
Eine Ausgabe des Buches »Adventures with Halk« von Gladys Baker Bond (Whitman, 1965). Büste von Niobe aus Biskuitporzellan. Fünf Teller. \$10-30

HANDGESCHRIBENE LISTE
Eine von Doolan auf Kanzleipapier verfasste Liste. Wortlaut: »Pro: Lustig, guter Sex, andere Welt, Kunst / Contra: Depressiv – Alkohol! Promifikt, Mundgeruch, Essen ist ihm gleichgültig, zurückgezogen.« 36 x 22 cm / \$10-15

12

Abb. 1: Vorstellung des Buches von Leanne Shapton im *Zeit Magazin*, Januar 2010.

Papiere neben Brillen abgebildet, ein wertvoller Tortenheber neben einem einfachen Haarband, Fundstücke vom Flohmarkt neben Notizzetteln. Immer sind die Objekte ohne ihren Kontext, gleichsam monumental und in ihrer Materialität in Szene gesetzt. Deshalb sollen im Folgenden zur Beantwortung die eingangs gestellten Fragen noch ein Stück weitergetrieben und danach gefragt werden, um welche Sehgewohnheit es sich hier handelt. Welches Wahrnehmungsparadigma zeigt sich in dem fiktiven Auktionskatalog und welcher Ästhetik folgen seine Objektbilder? Zur Beantwortung der Frage greife ich auf das Jahr 1979 zurück. Ich werde argumentieren, dass es sich hierbei um einen entscheidenden Zeitpunkt für eine bestimmte kulturwissenschaftliche Perspektive handelt, die als *Spurensicherung* bezeichnet werden kann und die 1979 zum ersten Mal ein räumliches und damit ein bestimmtes Wahrnehmungsäquivalent findet. Es werden Spuren gesichert und in einem Raum dreidimensional zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. In der retrospektiven Lokalisierung der Verschränkung von Begriff und Darstellung wird deutlich, dass wir damit heute auf Wahrnehmungsschichten aufbauen, sie benutzen und reproduzieren, ohne uns über deren Herkunft im Klaren zu sein. Wo ist, um mit George Kubler zu sprechen, die *Primärvorstellung* dieser Konstellation zu finden?³

1979 erscheint der Aufsatz des Historikers Carlo Ginzburg, dessen deutscher Titel lautet: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. In diesem Text beschreibt Ginzburg ein bestimmtes, sich im 19. Jahrhundert in verschiedenen Wissenschaftsbereichen entwickelndes Verfahren des Erkenntnisgewinns, das *Spurensicherung* genannt wird. Es besteht darin, aus minimalen Indizien, dem Nebensächlichen, der unwillkürlichen Geste, dem Symptom, dem Wertlosen, also aus scheinbar kleinen Zeichen, etwas zu kombinieren und herauszulesen. Zunächst vergleicht er die Arbeitsmethoden des Kriminalisten Holmes, des Arztes Freud und des Kunsthistorikers Morelli. »In allen drei Fällen erlauben es unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen.«⁴ Ginzburg nennt dieses sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften durchsetzende epistemologische Modell *Indizienparadigma*, das sich auf die Semiotik stütze und der Beobachtungsgabe und dem Kennerblick des Einzelnen anheim gestellt sei. Die Herkunft des Wissens aus der individuellen Erfahrung wurde im Laufe der Geschichte immer wieder von Versuchen durchzogen, sie zu kodifizieren und auch zu verschriftlichen. Prägnantestes Beispiel einer solchen Verschrift-

³ Vgl. die Definition Kublers zum primären Objekt in George Kubler: *Die Form der Zeit*, Frankfurt/M. 1982, S. 78 ff.

⁴ Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, S. 87.

lichung sei die Encyclopédie, in der ein großer Teil des Wissens der Handwerker und Bauern erstmals festgehalten und aus der individuellen Sphäre der Überlieferung herausgenommen worden sei.⁵ Dennoch bleiben die verschiedenen Jäger-, Wahrsage- und Indizienparadigmen bestehen, deren gemeinsames Modell der Teppich bildet.⁶ Nur durch das Zusammensetzen der Fäden, kann ein dichtes homogenes Netz entstehen. Ginzburg bezeichnet das solcherart entstehende Wissen als ein stummes Wissen, »und zwar deswegen, weil sich seine Regeln nicht dazu eignen, ausgesprochen oder gar formalisiert zu werden. [...] Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmaß und Intuition«.⁷ Und diese Regel gelte auch für den Historiker. Denn die Geschichtsschreibung – wie überhaupt die Humanwissenschaften – sei nie eine galileische Wissenschaft geworden, vielmehr bleibe der Historiker an das Konkrete gebunden: »Auch wenn der Historiker sich explizit oder implizit auf eine Reihe von vergleichbaren Phänomenen beziehen muß, bleiben die Strategien seiner Erkenntnis und seine Ausdrucksweise zutiefst individualisierend.«⁸

Keine Darstellung der Geschichte der Kulturwissenschaften, keine Einführung in dieselbe, die sich nicht auf den italienischen Historiker und seinen Aufsatz bezieht. Zu Recht, denn die Leistung Ginzburgs ist eine zweifache: Zum einen schließt er Semiotik und Geschichtswissenschaft in einer bestimmten Lektüreform, der Spur, zusammen, die sich als eine zeitgenössische, moderne Historiographie versteht. Zum anderen flicht er in diese betrachtende Zusammenführung eine Kulturgeschichte der Schrift ein, die die Fähigkeit des Spurenlesens von sozialen und kulturellen Minderheiten in den Vordergrund hebt (Wahrsager, Handwerker). Er demonstriert damit ein epistemologisches Modell, das in einer bestimmten Kulturtechnik besteht und durch die Betrachtung des Details, der *Andacht zum Unbedeutenden*, der Hervorhebung des Alltäglichen und des Trivialen generiert wird. In dem Aufsatz von Ginzburg kommt gewissermaßen zusammen, was in den Texten und Arbeitsweisen von Walter Benjamin und Aby Warburg seinen Anfang findet: Während des Promenierens mitgeführte Schildkröten, die erste Verwendung des Asphalts, die Physiognomie einer Straße waren für Benjamin Anlass, aus diesen Beobachtungen eine Ästhetik der Stadt oder eine geschichtsphilosophisch grundierte Atmosphäre des bürgerlichen Interieurs zu entwickeln. Die Physiognomie der Dinge diene als Ansatzpunkt zur Beschreibung eines ganzen Zeitalters. Bezog sich Benjamin auf Beobachtungen in der alltäglichen Umgebung, die als konzentriertes Sprach-Bild Anlass zu historischen wie theoretischen Betrachtun-

⁵ Ebd. S. 104.

⁶ Ebd. S. 107.

⁷ Ebd. S. 116.

⁸ Ebd. S. 93.

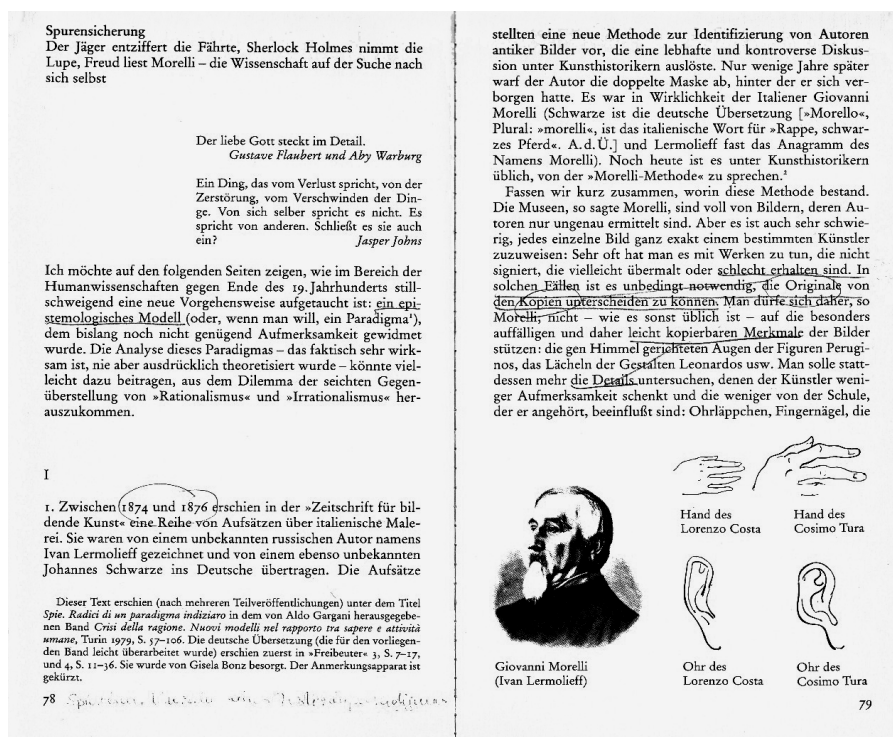


Abb. 2: Erste Seite der deutschen Übersetzung des Aufsatzes von Ginzburg.

gen gaben, bildete Warburg anhand von Details langlebige, weil der Mnemosyne eigene Bildketten bis in die Gegenwart, die ihm einen neuen Blick auf die zeitgenössische Kultur erlaubten: Seine Theorie der Pathosformel entwickelte er an Darstellungen bewegten Lebens in der Kunst. Dies waren einerseits raumgreifende Gebärden, deren Ikonographie er über die verschiedenen Epochen und Gattungen hinweg verfolgte und zusammenstellte, als auch schwingende Gewandformen, in denen er sogenannte pagane Elemente entdeckte und darin antike Ursprünge innerhalb der Renaissance-Malerei ausmachte.

Und so wundert es auch nicht, wenn Ginzburg seinem Text die Worte Warburgs und Flauberts voranstellt: »Der liebe Gott steckt im Detail.«⁹

Ebenso genannt, aber weniger bekannt ist das Zitat des amerikanischen Pop-Art-Künstlers Jasper Johns: »Ein Ding, das vom Verlust spricht, von der Zerstörung, vom Verschwinden der Dinge. Von sich selber spricht es nicht. Es spricht

⁹ Zit. n. Ginzburg: Spurensicherungen (wie Anm. 4), S. 78.

von anderen. Schließt es sie auch ein?«¹⁰ Johns beantwortet die Frage nach der Spur mit ihrer eigenen Materialität. Jedes Ding ist demnach eine Spur, es spricht immer von sich selbst und ist dabei zugleich indexikalisches Zeichen. Unklar bleibt, ob beide Ebenen gleichzeitig wahrgenommen werden können.

Doch das vorangestellte Paar Warburg und Johns macht deutlich, worum es Ginzburg und anderen 1979 ging: Der Blick auf den Gegenstand und das Dahinterliegende ist immer ein Blick auf die Vorgehensweise und Methode – des Künstlers wie des Historikers. Die eigene Methode offenbart einen neuen Raum, der bisher noch nicht dargestellt oder wahrgenommen wurde. Der Blick des Künstlers Johns ist bereits ein distanzierter, ein langer Blick auf das von ihm geschaffene Artefakt. Der Blick des Historikers Ginzburg auf ein mikrohistorisches und alltagsgeschichtliches Vorgehen bringt nicht nur Käse und Würmer ans Licht, sondern er reflektiert hier schreibend die Art und Weise, wie dies geschieht und spiegelt den Inhalt in der Form seiner Darstellung. Warburg, Johns und Ginzburg begreifen *Methode* nicht allein als ein Instrument aus dem Werkzeugkasten der Theorie, sondern nehmen sie als einen Gegenstand wahr, den es zu analysieren gilt, und der eine künstlerische wie kulturwissenschaftliche Perspektive generiert. Der Betrachter ist immer schon im Bild, der Historiker im Text und der Künstler im Kunstwerk.

Als der Künstler Daniel Spoerri das Atelier des verstorbenen Bildhauers Brancusi besuchte, entwendete er einen Nagelknipser. Retrospektiv berichtet er: »Dieser einfache Gegenstand, gestohlen aus Brancusis Atelier gleich nach seinem Tod, wurde für mich – ich wusste es gleich – der Träger von allem, was Brancusi für mich bedeutete.«¹¹ Jahre später, 1977 in Paris, wurde dieses Objekt zum Anknüpfungspunkt von Spoerris Beschäftigung mit den Dingen.

Am 1. Juni eröffnete nicht nur das nach mehrjährigen Bauarbeiten fertiggestellte Centre Pompidou, sondern Spoerri initiierte zusammen mit der Historikerin Marie-Louise von Plessen und dem Künstler Jean Tinguely zu diesem Anlass das erste *Musée Sentimental de Paris* mit zahlreichen historischen Objekten. Zwei Jahre später wird Spoerri an die Fachschule für Kunst und Design in Köln berufen und erhält Gelegenheit, im Kölner Kunstverein eine Ausstellung einzurichten. Er stellt mit seiner Klasse und von Plessen ein zweites *Musée Sentimental*, diesmal *de Cologne* zusammen. Nachdem die Ausstellung in Paris früher schließen musste, weil der Schlüssel der Bastille gestohlen worden war, ist sie in Köln die erfolgreichste Ausstellung, die der Kunstverein bis dahin veranstaltet hat.¹² Die Presse

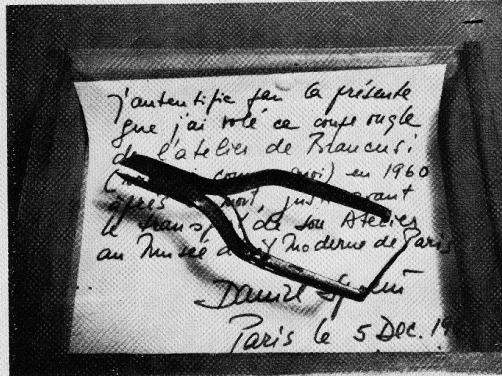
¹⁰ Zit. n. ebd.

¹¹ Darstellung aus dem Jahr 2001, in: Museum Jean Tinguely (Hg.): *Anekdotomania*, Ostfildern Ruit 2001, S. 228.

¹² Vgl. dazu ebd. S. 226.

LE MUSÉE SENTIMENTAL

« Entre le génie et l'aberration il n'y a souvent que l'épaisseur d'un cheveu. » **George Sand, 1851.**



LE COUPE-ONGLES DE BRANCUSI

C'est peut-être, je m'en rends compte aujourd'hui, l'ancêtre, pour moi, du Musée Sentimental. Le simple objet pris dans l'atelier, je savais qu'il allait devenir le véhicule de tout ce que représentait pour moi Brancusi, la trace tangible de l'impasse Ronsin, ce lieu qu'on ne peut pas séparer des liens d'amitié qui nous unissaient Tinguely, Eva Aeppli, les Lalannes et moi. Un objet a suffi à matérialiser tout cela, mémoire du lieu, sentiments du temps. Fétichisme, sans doute car le fétiche n'est rien d'autre que l'objet qui, par sa présence, déclenche le mouvement de l'esprit. Mèche de cheveux de l'aimée, os d'un saint ou représentation d'un esprit invisible mais agissant, peu importe : tous obéissent à la même loi.

J'ai depuis pensé que ce coupe-ongles était aussi, à un autre niveau, un symbole : c'est l'objet même que l'on utilise pour abandonner une partie de son corps, ce qui sépare le mort du vivant. Peut-être aujourd'hui ce coupe-ongles est-il d'abord pour moi l'image de cette coupure : la mort de Brancusi, la séparation d'avec ce territoire de l'impasse Ronsin et de ce qu'il représente : mes débuts à Paris et mon initiation à l'art.

Daniel Spoerri,
mai 1977.

LOUIS MANDRIN

Saint-Etienne-de-Geoire (Dauphiné)
1724 - roué à Valence, 1755. Faux
monnayeur et bandit de grand che-
min, il fut arrêté et s'échappa plu-
sieurs fois des mains de la police.

Il se déguisa en officier, en reli-
gieuse, et fit régner la terreur plu-
sieurs années dans le Dauphiné,
l'Auvergne, le Languedoc et le
Mâconnais avec sa légion de brig-
ands. Une armée de 6 000 hommes
fini par en avoir raison et Mandrin
arrêté et jugé fut condamné au sup-
plice de la roue.

Note sur les fontes de pistolets
de Mandrin.

Mr de Villereau de Coulonges, un
des officiers qui avaient pris Man-
drin, avait conservé les fontes.

Son gendre, Mr de Maurey, sous
la Restauration, les offrit à son
oncle, le chanoine de Maurey, curé
d'Incarville.

Celui-ci les donna, en 1845, à sa
paroissienne Mad Muiron de la Ron-
cière (sœur de l'Amiral, ma Gd
tante, qui à son tour m'en a fait
cadeau le 5 avril 1879).

Je les ai conservées depuis 50 ans.
L. de Leymarie.

Neuville
Février 1924
Pièces à l'appui :

1° Lettre du chanoine de Maurey,
27 décembre 1845

2° Lettre de Mr Muiron de la
Roncière,
5 avril 1879

3° Présente déclaration M. de
Leymarie,
février 1924.

Abb. 3: Titelseite des Kataloges »Musée Sentimental de Paris«, 1977.



Abb. 4: Marie-Louise von Plessen und Daniel Spoerri in der Ausstellung.



Abb. 5: Blick in die Ausstellung.

sprach von *Spurensicherungen*, von *objets trouvés*, von anekdotischen Dingen, von einer Kulturgeschichte des Alltagslebens, die hier erstmals zu sehen sei.

Spoerri und von Plessen sitzen auf einem Pressebild auf dem Boden im Ausstellungsraum zwischen den Resten des monumentalen bronzenen Reiterstandbildes Friedrich Wilhelm IV. (Kopf, Schweif seines Pferdes und seiner hinteren Kuppe). Bereits hier rückt visuell die Verschiedenheit der ausgestellten Objekte in den Vordergrund.

Eine weitere Fotografie des langgezogenen Raumes im Kunstverein zeigt noch einmal die drei überlebensgroßen Gussstücke, bevor sich der Blick in die Tiefe verliert. Rechts und links sind auf weißen Podesten einzelne Objekte zu sehen. Neben dem Boden und den länglichen Podesten kommt als dritte Präsentationsweise die klassische Vitrine hinzu, in der Ausstellungsstücke wie die Bleistifte des Schriftstellers Heinrich Böll zu finden sind. Eine weitere Vitrine zeigt einen von dem ehemaligen deutschen Bundeskanzler Konrad Adenauer getragenen Indierschmuck, seine Rosenschere, seine Aktentasche und so fort. Die Objekte – die wenigen heute noch zugänglichen Fotografien zeigen es – stammen aus zwei Jahrtausenden Kölner Geschichte bis hin zur Gegenwart, waren kostbar und wertlos und changierten zwischen Hochkunst und trivialem Kitsch, zwischen Alltag und Feiertag, Sakralem und Vulgärem.

Diese Gegensätze waren, folgt man Spoerri, zentral:

»Ein gutes Beispiel könnte man anhand der drei ›Ursulas‹, wie wir es intern bezeichnen, nennen: drei Ursulas sind in diesem Museum mit Objekten vertreten. Das eine ist ein bedeutendes Barock-Reliquiar der heiligen Ursula im Verein mit einer Sammlung von Reliquien-Knochen vom sog. Ursula Acker, das zweite ist das schon einmal erwähnte Totenschild der Ursula Maria Columba von Groote, geb. zum Pütz, die angebliche eine Geliebte Casanovas gewesen sein soll, und drittens wäre Ursula Gerdes zu nennen, die erste Mieterin des neuerbauten Eros-Centers in Köln.«¹³

Das Ordnungsprinzip der »drei Ursulas« und anderer ist simpel: Die Objekte wurden im Ausstellungsraum nicht in ihren jeweiligen historischen Kontext eingeordnet, also wie in damals üblichen historischen Museen (und Ausstellungen) »nach Zeitabschnitten, Gattungen oder nach Territorien«, sondern nach »anekdotischen Gesichtspunkten«.¹⁴

¹³ Daniel Spoerri, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Le Musée sentimental de Cologne* nach einer Idee von Daniel Spoerri, Köln 1979, S.10.

¹⁴ Marie-Louise von Plessen: Zum Verhältnis von historischem Museum und »Musée Sentimental«, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Le Musée sentimental de Cologne* nach einer Idee von Daniel Spoerri, Köln 1979, S. 15.

Interessant sind an dieser Stelle die Ausführungen von Plessens, dass die Objekte auf diese Weise einen sentimental Wert in sich tragen können, sie »leben aus dem subjektiven Gefühl, das der Betrachter gleichsam als Biograph ihnen zukommen läßt – durch Erinnerung an eigene Erlebnisse, Erfahrungen, Empfindungen, seine Entdeckungen am Objekt«. ¹⁵ Es ginge darum, so die Protagonisten, »einen Teppich von Zusammenhängen entstehen« zu lassen. ¹⁶

Sentimentalisch, also geleitet von einer neuen Empfindsamkeit, waren die ausgewählten Objekte in doppelter Hinsicht: Zum einen deshalb, weil die historischen Gegenstände – Reliquien gleich – mit Gefühlen aufgeladen seien und »daß durch die Konfrontation des Gegenstandes mit dem Besucher, der diesen Gegenstand anschaut, seine Einmaligkeit belegt wird durch die ihm anhaftende Anekdote oder das historische Zeugnis eines biographischen Ereignisses«. ¹⁷ Zum anderen, weil die Gegenstände dem Besucher Zugänge erlaubten, da er eine der drei Ursulas vielleicht persönlich kannte; da er wusste, wie man einen Nagelknipser bedient. Das Alltagswissen des Besuchers wurde aufgewertet, die Objekte schufen Anknüpfungsmöglichkeiten zwischen der ausgestellten Geschichte und der gelebten Gegenwart.

Über ihre Arbeitsweise mit den Gefühlsubjekten berichtet Plessen im Frühjahr 1979 in einem Interview mit Walter Grasskamp: Es reize sie, in den Archiven und Depots unbebautes Territorium zu erobern, es sich auf »sehr persönlichem Wege anzueignen, der zwar unwissenschaftlich verfährt, doch sehr nah an der Wissenschaft bleibt«. ¹⁸ Dabei hebt sie die Beziehung zu Spoerri hervor: Sie arbeiteten einander direkt in die Hand, »nur da, wo ich mich dann zu sehr in die Wissenschaftlichkeit verrenne da hindert er mich dann wieder dran...« »Begrüßen Sie das?« »Ja, wenn wir zusammenarbeiten schon, auf jeden Fall, ich glaube sogar, daß es eine sehr notwendige Reibung ist, und gerade durch diese Reibung etwas entsteht, das eventuell gut sein kann«. ¹⁹

Mit dem *Musée Sentimental* betreiben Plessen wie Spoerri eine Weiterentwicklung des Spurensicherungsbegriffs, der nicht erst mit Ginzburg und dem deutschen Titel seines Aufsatzes seinen Anfang nahm. Bereits 1974 organisierte der Kunstkritiker Günter Metken im Hamburger Kunstverein eine Ausstellung, die den Titel trug *Spurensicherung* mit dem Untertitel: *Fiktive Wissenschaften in der heutigen*

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Marie-Louise von Plessen: Autoren-Museum, in: Olaf Schwencke (Hg.): Museum – Verklärung oder Aufklärung, Rehburg-Lockum 1986, S. 164–170, hier S. 166.

¹⁸ Walter Grasskamp: Nichts altert schneller als ein Avantgardist, Interview mit Daniel Spoerri und Marie-Louise von Plessen, in: Kunstforum International 32 (1997), S. 81–91, hier S. 91.

¹⁹ Ebd.

Kunst.²⁰ Sie zeigte Repräsentanten einer neuartigen künstlerischen Praxis, nämlich der Speicherung und Auflistung von Objekten aus existierenden wie erfundenen Kulturen. Dabei wurden die künstlerischen den wissenschaftlichen Verfahren, der Klassifikation und Beweissicherung etwa, angeglichen: Paul-Armand Gette botanisierte das Pflanzenvorkommen auf Parkplätzen und dem Place de la Concorde, ausgestellt wurde eine Fotodokumentation. Didier Bay erstellte ein – so der Titel – *Mosaik des 5. Arrondissements*, in dem er seine subjektiven Rundgänge durch das Viertel festhielt und Menschen wie Häuser, Tätigkeiten wie Perspektiven fotografisch fixierte und arrangierte. Weitere Künstler ließen sich aufzählen wie Annette Messenger, Jochen Gerz oder Christian Boltanski. Ihre Tätigkeiten erinnern an die der Archäologen, der Ethnographen und der Naturforscher. Ihre gleichsam mimetische Anverwandlung von außerkünstlerischen Praktiken beinhaltete die Kritik an diesen Methoden, indem sie auf Erfundenes oder Triviales, auf eigene Seelenzustände oder Alltagsgegebenheiten angewendet wurde. Spoerri und Plessen verdichteten diesen Zugang nicht nur durch einen griffigen Titel – *Musée Sentimental* – sondern erfanden eine eigene, durch klare methodische Vorgaben geformte Präsentationsweise der einzelnen Objekte aus der vielhundertjährigen Geschichte Kölns. Ihre Darstellung erreichte – bezogen auf die Besucher – ein breiteres Publikum als die Unternehmungen in den Jahren zuvor, indem sie unklar ließen, worum es sich handelte: Kunst oder Wissenschaft, eine zeitgenössische Position eines Künstlers oder eine historische Ausstellung über die Stadt Köln.

Ähnlich wie bei Ginzburg zitiert, braucht es auch für den Ausstellungsmacher Spürsinn, Augenmaß und Intuition. In beiden Fällen geht es um die Rekonstruktion einer vergangenen Geschichte, eines vergangenen Ereignisses. Zum einen sind Ginzburg wie Plessen/Spoerri methodische Nachfahren des Indizienparadigmas, das am Ende des 19. Jahrhunderts entsteht. Zum anderen führen sie dieses Paradigma bewusst fort, Ginzburg wendet es auf die Geschichte an, während Plessen/Spoerri es in den Raum umsetzen, und dabei ironische und humorvolle Interpretationen der Methode finden. Die Kraft ihrer Ausstellung lag nicht in einer besonderen Inszenierungsform – die klassischen Vitrinen und Podeste deuten darauf hin – sondern in dem nachbarschaftlichen Verhältnis der Objekte, die in ihrer Verschiedenheit aufeinander prallten. Die zentrale Sorge des Historikers wie der Ausstellungsmacher bestand darin, ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Alltag und Ereignis, Hochkultur und Trivialem, Allgemeingültigem und Individuellem zu schaffen.

Welche kulturwissenschaftliche Perspektive also wird 1979 weitergeführt, zugespitzt, erfunden? Zwei Aspekte sind dabei maßgebend:

²⁰ Vgl. Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977, S. 114.

1. Sinnlichkeit wird als ein adäquater, individueller Zugang zu der den Menschen umgebenden Kultur aufgewertet. Leibliche Erfahrungen treten in den Mittelpunkt und knüpfen in noch nicht beschriebener Weise an eine bis dahin unbekanntere Seite des Aufklärungsprojektes an. Dabei werden die Sinne, anders noch als etwa in den zuvor diskutierten Konzepten der Warenästhetik, nicht nur getäuscht, sondern auch als adäquates Erkenntnismittel in das Zentrum der forschenden Betrachtung gerückt. Diese Polarität der Zurichtung der Sinne einerseits (also die Technologien der Wahrnehmung, die privilegierte Bedeutung des Visuellen) und ihre subversiven und wissensgenerierenden Möglichkeiten andererseits bestimmten die kulturwissenschaftlichen Diskussionen der 1980er und 1990er Jahre.

2. Jenseits der Hochkultur oder des etablierten Kanons werden Gegenstandsgruppen nobilitiert, die dem Alltagsbereich entstammen. Das Verständnis von den Gegenständen, die den Menschen bestimmen und formieren, weitet sich hier, indem das zivilisierende, ja disziplinierende Potential weiterhin deutlich bleibt (in Anschluss etwa an die Theorien Norbert Elias) oder auch des Historikers Sigfried Giedion: »Auch in einem Kaffeelöffel spiegelt sich die Sonne.«²¹), und zugleich die den Menschen stützende und bereichernde Funktion der Dinge als Erinnerungsorte und Anknüpfungspunkte individueller Geschichten in den Vordergrund treten. Die Dinge tragen nicht mehr allein den Staub der bürgerlichen Interieurs, sondern an ihnen entwickelt sich ein Gedächtnisparadigma, das die Erinnerungen und die dazugehörigen Orte und Objekte verbindet und vernetzt. Damit geht eine neuerliche Aufwertung der Materialität einher, die die Nähe des Vergangenen in der Verbindung mit Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit zu ihrem Leitthema erhoben hat. Kunst wie Wissenschaft haben über die Materialität einen Platz im alltäglichen Leben gefunden, indem sie den Ort, wohin sie strebten, zu ihrem Untersuchungsgegenstand erklärten. Das utopische Potential des hier geschilderten Aufsatzes aus Turin wie der Ausstellung in Köln liegen in dem Wunsch nach Vereinigung von Theorie und Praxis, Geschichte und Gegenwart; Turin und Köln waren Katalysatoren für diese Sicht auf Kultur.

Wir können für das Jahr 1979 eine Neudefinition von Kultur feststellen, eine Entgrenzung ihres Gegenstandsbereichs, der vor allem durch eine bestimmte Wahrnehmungsschärfe für die Dinge bestimmt wird. Mit Karl Schlögel könnte man formulieren, dass es sich hier um Kriechströme der Kultur handelte, die ein zukünftiges Materiallager für die sich neu formierenden Kulturwissenschaften darstellten.²² Dabei nahmen Objekte und Dinge eine Vermittlungsposition ein

21 Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt/M. 1987, S. 19.

22 Karl Schlögel: Ameisenhändler, Kriechströme, Europa in Bewegung, Kunsthalle Wien, Vortrag im Rahmen der Ausstellung »1989« (09. 12. 2009).

und öffneten den Weg zu einer Gegenstandsbetrachtung jenseits der klassischen Kennerschaft, jenseits des *connaisseurs*. In diesem Prozess sind wir nicht automatisch zu *ramasseurs* geworden,²³ sondern haben die Dinge zu Fetischen zweiter Ordnung gemacht, indem wir sie nicht allein unter dem Aspekt der Fetischisierung beforchten, sondern sie zugleich als Forschungsgegenstand monumentalisierten. Genau diesen Unterschied macht der Vergleich zwischen der Darstellung des Shaptonschen Buches im *Zeit Magazin* und der Darstellung der Dinge im Buch selbst deutlich. Während man nach der Berichterstattung in der Wochenzeitung einen Hochglanz-Band erwartet, der die Alltagsdinge als Preziosen einer ehrwürdigen Form der Liste zuführt, kommt das Buch selbst denkbar unpräzise und



Abb. 6: Eine Seite aus dem Buch von Leanne Shapton.

²³ Walter Benjamin: Eduard Fuchs der Sammler und Historiker, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/M. 1980, S. 465–505, hier S. 492.

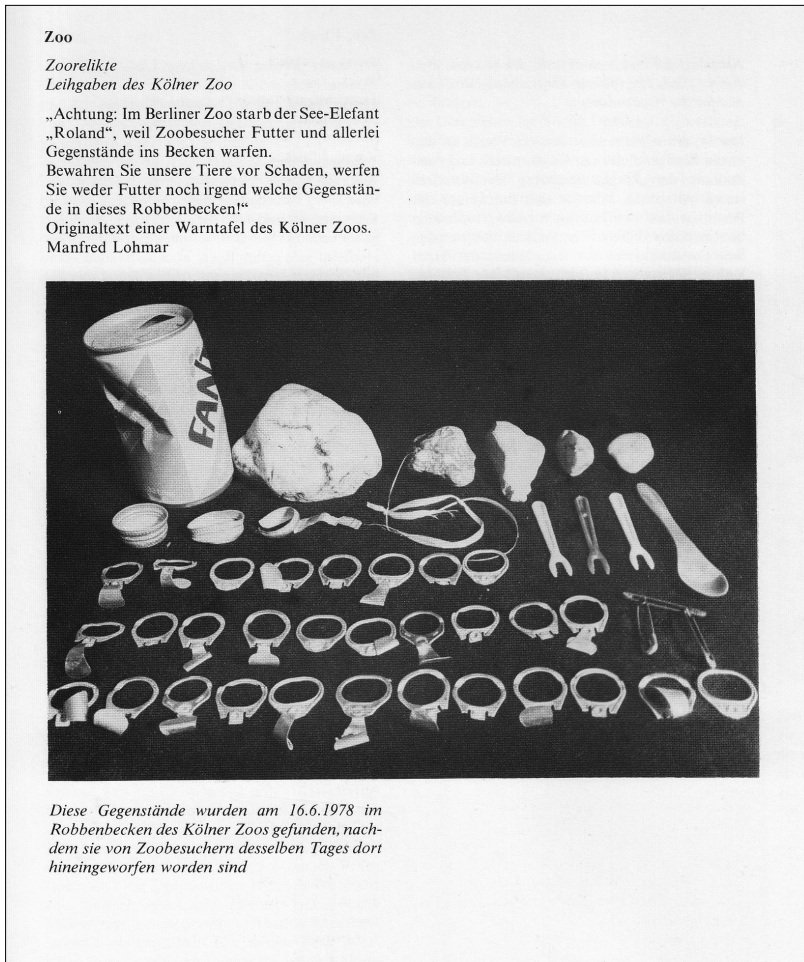


Abb. 7: Eine Seite aus dem Katalog »Le Musée Sentimental de Cologne«.

mit langen Textpassagen daher: Auf billigem Papier gedruckt, die Fotos nicht sehr scharf, präsentiert es die Liebesdinge als das, was sie sind: Relikte einer gescheiterten postmodernen Partnerschaft, die sich im Auktionshaus durchnummerieren lässt. Dass es dabei ein sehr ähnliches, lakonisches Layout aufweist wie der Katalog zum Musée Sentimental de Cologne, ist sicher kein Zufall.

Hatte sich der Kriechstrom der Objekte zwischenzeitlich zu einem veritablen Starkstrom entwickelt, ist jetzt vielleicht der Punkt gekommen, die Perspektive erneut zu öffnen und sich vermehrt den Instrumenten der Spannungsmessung zu widmen.

Bildnachweis:

Abb. 1: In Liebesdingen, in: *Zeit Magazin* (14.01.2010), S. 12.

Abb. 2: Carlo Ginzburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, S. 78 f.

Abb. 3: Le Musée Sentimental, Centre Pompidou, Paris 1977, S. 1.

Abb. 4: *Spiegel*, Nr. 13 (1979), S. 245.

Abb. 5: Otto Hahn, Daniel Spoerri, Paris 1990, S. 107.

Abb. 6: Leanne Shapton, Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Bücher, Mode und Schmuck, Berlin 2009, S. 31.

Abb. 7: Kölnischer Kunstverein, Le Musée Sentimental de Cologne nach einer Idee von Daniel Spoerri, Köln 1979, S. 196.

Tokens, Suckers und der *Great New York Token War*

Stefan Höhne

BEGIBT MAN SICH AUF DIE SPUR DANACH, welche Rolle Artefakte in den historischen Dynamiken von Mobilität und Transit spielen, stößt man auf einen merkwürdigen Sachverhalt: Immer wieder begegnet man einem kleinen, münzartigen Gegenstand, welcher in vielfältiger Weise mit transitorischen Infrastrukturen in Verbindung steht. Im Falle des antiken Mythos des Übergangs der Toten in den Hades wird dieses metallene Objekt beispielsweise als Obolus bezeichnet, im Falle der New Yorker Subway im zwanzigsten Jahrhundert als Token. In beiden Fällen ist nicht nur die Materialität, sondern auch der Funktionszusammenhang des Artefakts sehr ähnlich: Er ermöglicht den rechtmäßigen Zugang zu einem (zumeist unterirdischen) Transitsystem. Und sowohl in New York City als auch an den Ufern des Totenflusses Styx finden wir dramatische Konflikte, die mit diesen Objekten verknüpft sind. Wenn es also im Folgenden darum gehen soll, sich jenen Charakteristika zu nähern, welche als *Offenheit* von Artefakten bezeichnet werden können, so erscheint es vielversprechend, sich den Umnutzungen, Erfindungen und Innovationen zu widmen, die mit ihnen realisiert wurden. Diese Modifikationen haben einen potentiell subversiven Charakter, denn indem sie die Dinge in neue Zusammenhänge bringen, destabilisieren sie etablierte Arrangements, mitsamt ihren Wissensformen, administrativen Hegemonien und kulturellen Praktiken. Eine Analyse solcher Vorgänge erlaubt Rückschlüsse auf die Rolle von Artefakten in sozio-kulturellen Kontexten, sowie speziell in jenen flüchtigen und instabilen Mikrogefügen, welche auch im Zentrum des Denkens von Gilles Deleuze und Felix Guattari stehen. Durch die Perspektive einer deleuzianisch imprägnierten Theorie des Gefüges soll daher das Merkmal der Offenheit näher bestimmt werden.

Charons Obolus und die Erfindung transitorischer Infrastrukturen

Eines der frühesten Momente transitorischer Praxis samt ihrer spezifischen Artefakte lässt sich in den Todesmythologien und Bestattungsriten der griechischen und römischen Antike finden. Bekanntlich mussten dort die Verstorbenen nach dem Begräbnis in den Hades, das Reich der Toten, gelangen. Dem Mythos zu-

folge führte entlang der Grenze zwischen Welt und Unterwelt der mächtige Fluss Styx (bzw. Ancheron) mit seinen giftigen und reißenden Wassern. Es bedurfte also einer maschinell-administrativen Antwort auf diese logistische Herausforderung transzendenter Massenmobilität: die Implementierung einer Transit-Infrastruktur mit geeigneten Orten für Anlegestellen, einem Kahn samt Ruder und Segel und vor allem einem Fährmann. Für diese Aufgabe, welche navigatorische Kompetenz, Unbestechlichkeit sowie die Bereitschaft zu einer eintönigen wie gefährlichen Aufgabe erforderte, fand sich schließlich ein bärtiger alter Gott mit dem Namen Charon.

In der Figur Charons verdichten sich zahlreiche Motive, die unter anderem aus den Mythen der Etrusker und alten Ägypter stammen. In unserem Kontext soll die Aufmerksamkeit jedoch auf der logistischen Anordnung des Transits ins Totenreich liegen. Bereits im Zuge seiner Implementierung manifestieren sich dabei Formen von Exklusion. Der römische Dichter Vergil beschreibt dies in einer dramatischen Szene:

»Die ganze aufgewühlte Menge stürmte hierhin zum Ufer [...]. Sie standen und flehten, zuerst den Weg hinübergefahren zu werden und sie reckten die Hände aus Sehnsucht zum jenseitigen Ufer, der traurige Fährmann aber nimmt bald diese, bald jene entgegen, aber die anderen zurückgedrängten hält er vom Ufer fern. [...] Diese ganze Menge, die du siehst, ist hilflos und ohne Begräbnis; jener Fährmann ist Charon; diese, die er durch die Woge fährt, sind begraben.«¹

Ohne Begräbnis zu sein, bedeutete an den Gestaden des Flusses Styx bis in alle Ewigkeit auf und ab zu wandern, ohne jemals in die Unterwelt zu gelangen. Bereits in der Antike bedeutete der Aufenthalt in einer Transitzone – ohne die Möglichkeit der Mobilität – ein Szenario größten Schreckens. Dieser Mythos taucht im Zusammenhang mit der Entwicklung und Technisierung arbeitsteiliger Produktion und Konsumtion von Mobilität (ca. 500 v. Chr.) auf. Mit der Erfindung und Durchsetzung antiker Geldwirtschaft wenige Jahrhunderte später findet er jedoch eine zentrale Modifikation. Die Begräbnisriten werden durch ein entscheidendes Artefakt erweitert: den Obolus. In den *Metamorphosen* (auch als *Der goldene Esel* bekannt) des Schriftstellers und Philosophen *Lucius Apuleius* aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. wird die Funktion des Obolus wie folgt beschrieben:

¹ Vergil: *Aeneis*, München 1980, S. 241.

»Nun kommst du gleich zum Totenfluss, worüber Charon gesetzt ist. Ehe er die Ankömmlinge in seinem wandelbaren Nachen an das jenseitige Ufer hinübersetzt, fordert er sich erst Fährgeld von jedem ein. Wehe! Also auch bei den Toten herrscht Habsucht? [...] Und der Arme muss zum Sterben sich erst mit einem Reisepfennig versehen, sonst darf er nicht fort! Gib dann diesem schmutzigen Greise einen von deinen beiden Stüubern als Schifferlohn, oder vielmehr, lass ihn sich denselben aus deinem Munde selbst nehmen.«²

Dieses Artefakt, welches als Grabbeigabe den Verstorbenen in den Mund gelegt wird, um den Zugang zum Totenreich zu ermöglichen, war ursprünglich tatsächlich eine kleine Münze. Mit ihrem oft ausdrücklich erwähnten geringen Wert (1/6 einer Drachme) sollte der demokratische Zugang zum Hades betont werden, ein Ort, der potentiell allen Gläubigen offensteht. Aber mit dem Obolus strukturiert sich nicht nur die Begräbniszeremonie neu, denn die Einführung eines neuen Artefakts bedeutet auch eine Neujustierung des transitorischen Ensembles am Ufer des Styx. Von nun an erfordert der Zugang zum Hades auch eine Transitinfrastruktur, samt Kulturtechniken der transzendierenden Navigation, der administrativen Zugänge und des Zolls. Der Obolus organisiert so ein Feld an komplexen Anordnungen, die erst im Zusammenspiel Transit wie Transzendenz ermöglichen. Damit rückt er ins Zentrum eines Arrangements aus Körpern, Diskursen, Maschinen, Codes und Ökonomien.

In dieser Anordnung sind bereits alle zentralen Elemente transitorischer Infrastrukturen vorhanden, mitsamt den Konflikten zwischen administrativen Strategien und subversiven Taktiken. So wird im Zuge der symbolischen Ökonomisierung des Totenkults auch der Obolus Gegenstand von Aneignungspraktiken. Neben seiner Funktion als rechtmäßiger Lohn wird er in den antiken Schriften auch als Bestechungsgeld für den korrupten und verschlagenen Charon interpretiert. Zudem konnte man den Fährmann auch täuschen und überlisten. Dies gelingt u. a. der Göttin Psyche, welche auf dem Weg in den Hades den Obolus nicht nur auf der Zunge trägt, sondern auch noch einen weiteren unter der Zunge versteckt. Dieser geheime Rückfahrchein ermöglicht ihr nichts weniger als aus dem Reich der Toten zu den Lebenden zurückzukehren. Wie aber lässt sich die sinnhafte Anordnung dieser heterogenen Entitäten und ihrer funktionalen Verkettungen theoretisch fassen? Und welche Funktion haben Artefakte in diesen Anordnungen? Im Folgenden möchte ich zeigen, dass wir es hier mit genau jenen produktiven Formationen zu tun haben, welche von Deleuze und Guattari mit dem Begriff des Gefüges beschrieben wurden.

² Apulejus: Der goldene Esel, Berlin 1920, S. 148.

Was ist ein Gefüge?

In ihren gemeinsamen Schriften *Kafka. Für eine kleine Literatur* und vor allem in *Tausend Plateaus* entwickeln Deleuze und Guattari das Theorem des Gefüges, um die spezifische Erfahrungswelt von Individuen zu beschreiben, die sich als Gemengelage verschiedenster gedanklicher und stofflicher Faktoren darstellt.³ Diese Bezogenheit, wechselseitige Voraussetzung und stückweise Verschachtelung von Denken, Artefakten und Subjekten lässt sich ebenso als Verquickung von Ausdruck und Inhalt bestimmen: »jedes Gefüge hat zwei Seiten: die Maschinerisierung von Körpern oder Gegenständen und die Äußerung der Gruppe«. ⁴ Der Ausdruckscharakter in Form von semiotischen Systemen ist mit dem Inhalt als pragmatischem System von Handlungen, Artefakten und Affekten verwoben.⁵ Dabei betonen Deleuze und Guattari immer auch die territoriale Bezogenheit des Gefüges. So markieren Gefüge auch Deterritorialisierungen, Fluchtlinien und Vektoren, die das Gefüge zu anderen Gefügen unterhält und welche diverse Gefüge verschieben oder ineinander übergehen lassen. Wenn es stimmt, dass sich Praktiken und Artefakte immer in Bezug auf ihr räumliches Setting strukturieren, bedeutet die Transformation oder Verschiebung des Settings auch eine Neukonstituierung des Gefüges. Damit werden nicht nur die Praktiken und Subjekte andere, auch die Artefakte in ihrer Funktion und Codierung transformieren sich. Unter dieser Perspektive können demnach alle Artefakte *multiple Objekte* sein, je nachdem in welchen Gefügen sie verstrickt sind. Das Konzept des Gefüges erlaubt es somit, die Funktionalitäten von Artefakten in nicht-deterministischer Weise zu berücksichtigen, eben in den Assoziationen von Aktionen, Diskursen, Körpertechniken und ihren Subjekt- und Sozialformungen.

Es ist jedoch bei Weitem nicht so, dass alle Anordnungen Gefügecharakter tragen. Wie Deleuze und Guattari betonen, haben Gefüge zwar Elemente der Stabilisierung und Kontingenz, sie leisten aber weit mehr: sie sind Maschinen der Emergenz. Indem sie über die Potentialität verfügen, Neues entstehen zu lassen, konstituieren sie Virtualität wie Aktualität: »in diesem Sinne ist ein Gefüge eine regelrechte Erfindung.«⁶ Um zu wissen was ein Gefüge ist, müssen wir also her-

³ Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980), Berlin 1992. Der originale Begriff des *agencement* wird in der deutschen Ausgabe des Essays zu Kafka auch als *Verkettung* übersetzt. Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), Frankfurt/M. 2008.

⁴ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (wie Anm. 3), S. 609.

⁵ Zum Begriff des Gefüges siehe ausführlicher Heike Delitz: *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt/M. 2010.

⁶ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus* (wie Anm. 3), S. 562.

ausfinden, welche Wirkungen es entfaltet. Im Falle der Gefüge am Ufer des Hades sind eine ganze Menge durchaus heterogener Elemente nötig, um den Toten den Übergang ins Jenseits zu ermöglichen: Diskurse, Rituale, Affekte und Bürokratien ebenso wie Leiber, Boote, ein Fährmann und ein Obolus. Zudem müssen Räume und Orte der artefaktbezogenen Praktiken in den Blick genommen werden. In den Begräbnisriten wechselt der Obolus beispielsweise nur relativ das Territorium. Diesseits und Jenseits stehen durch die Ökonomien des Fährwesens und besonders durch den Obolus in einem Funktionszusammenhang, in dem die Materialität der Münze offenbar kein Problem darstellt. Im Mund des Toten ist sie in der Lage, unversehrt von den Begräbnisstätten des antiken Griechenlands bis an die Ufer des Flusses Styx zu wandern. Die Toten jedoch laufen Gefahr, von einer Amnesie heimgesucht zu werden – Indiz dafür, dass durch ihre Reterritorialisierung auch ihre Subjektposition neu bestimmt wird.

Ganz ähnlich wie Foucaults Dispositive überbrücken Gefüge die Kluft zwischen dem reinen organischen Leben und den Formationen der Subjekte.⁷ Wenn beispielsweise judikative Gefüge Opfer, Täter und Verdächtige vereindeutigen, bringen sakrale Gefüge Sünder oder Heilige hervor. So lässt sich fragen, was für Subjektentwürfe in den Gefügen um den Obolus entfaltet werden. Wir finden hier nichts weniger als die Emergenz eines Subjektentwurfs des Passagiers – in diesem Falle des antiken und transzendenten Passagiers.⁸ Es bedarf also neben der Rekonstruktion der Gefüge auch eines Blicks auf die Subjektformen, welche sich um ein Artefakt entfalten, um die Art und Weise seiner Offenheit zu bestimmen. Da ein zentrales Merkmal der Gefüge ihre permanente Bewegung zwischen Konsolidierung und Modifikation ist, entfalten sie sich nicht nur in spezifischen raum-zeitlichen Kontexten, sie sind selbst Impulsgeber historischer Dynamiken und Transformation.⁹

⁷ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv?, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt/M. 1991, S. 153–162. Siehe auch: Giorgio Agamben: Was ist ein Dispositiv?, Zürich 2008.

⁸ Wie Bernhard Siegert gezeigt hat, lässt sich die Emergenz der modernen Form des Passagiers in der Kolonialisierung Amerikas im 16. Jahrhundert bestimmen, vgl. Bernhard Siegert: Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika, München 2006.

⁹ Manuel De Landa: A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity, New York 2006.

Vom Hades der Antike zum Hades der Namen

Begibt man sich nun auf die Suche nach der historischen Spur, die der Charon-Mythos hinterlassen hat, wird man überraschenderweise bei einem modernen Setting fündig: den U-Bahn-Systemen New York Citys in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.¹⁰ Dies mag auf den ersten Blick als gewagter Sprung der Gefüge erscheinen, und doch sind die artefaktzentrierten Praktiken der Passagiere New Yorks jenen der transzendenten Passagiere in der Antike nicht ganz unähnlich. Auch ist es bemerkenswert, dass die Implementierung dieser gigantischen unterirdischen Systeme in den Metropolen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den Zeitzeugen durchaus Assoziationen zum antiken Hades evoziert hat. Walter Benjamin beschreibt beispielsweise im *Passagenwerk* die Pariser Metro als »ein anderes System von Galerien, die unterirdisch durch Paris sich hinziehen, wo am Abend rot die Lichter aufglühen, die den Weg in den Hades der Namen zeigen.«¹¹

Der *Hades der Namen* wird von Benjamin als Denkbild der Katakomben und des Labyrinths beschrieben. Im Dickicht der Bedeutungen der unterirdischen Hinweisschilder, die die oberirdischen Topologien verzerren und verschleiern, kann man sich verirren wie in einem Labyrinth. Die unterirdische Welt fungiert in diesem Sinne auch als verzerrtes Spiegelbild der oberirdischen Stadt. Zudem verknüpft sich die rasende Bewegung des Transits mit der Formation eines Passagier-Subjekts, dessen zentrales Merkmal das Ausgeliefertsein ist: »Die Metro beherbergt im Inneren nicht einen, sondern dutzende blinder und rasender Stiere, in deren Rachen nicht jährlich eine thebanische Jungfrau sondern allmorgendlich tausende bleichsüchtige Dienstmädchen und unausgeschlafene Angestellte sich werfen müssen.«¹²

Seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts finden diese Labyrinthe Einzug in den Untergrund von mittlerweile mehr als 140 Städten weltweit. Bis heute sind sie die dominanteste Form urbaner Massenmobilität und untrennbar mit der Idee metropolitanen Alltags verbunden. Eines dieser Systeme ist dabei besonders bemerkenswert: die Subway von New York City. Bei ihrer Eröffnung 1904 nur die fünftälteste der Welt und nach der Subway in Boston erst die zweite auf dem amerikanischen Kontinent wird sie schnell zur weltweit größten Untergrundbahn im

¹⁰ Man könnte die Spur auch über die Christianisierung des Charon-Mythos verfolgen. So verschmelzen in Gestalt des Heiligen Christopherus in gewisser Weise Fährmann und Transitvehikel zu einem metabolischen Fahrzeug (Virilio). Auch ließe sich erörtern, inwieweit sich in der Hostie des christlichen Abendmahls, welches zum Zwecke der Erlösung auf die Zunge der Gläubigen gelegt wird, ein transformiertes Moment des Obolus findet.

¹¹ Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 135.

¹² Ebd. S. 136f.

20. Jahrhundert. Mit mehr als sechs Millionen Passagieren täglich, 733 Meilen Streckennetz und 423 Stationen ist sie nicht nur hinsichtlich des Volumens und der Reichweite urbanen Transits außergewöhnlich. Sie ist auch einer der Spitzenreiter in der Benutzungsdauer der Systeme.¹³ Damit lässt sich New York geradezu als Hauptstadt der Passagiere beschreiben, in der dieses System als urbanes Integrationsmedium erster Ordnung fungiert.¹⁴ Im Folgenden soll der Blick darauf gelenkt werden, wie transitspezifische Objekte und Infrastrukturen diese Prozesse der Integration strukturieren und welche Gefüge sich dabei etablieren. Dies alles soll anhand eines kleinen metallenen Artefakts geschehen, durchschnittlich gerade mal 1,6 cm im Durchmesser und 3,4 Gramm schwer: dem New York Subway Token. Wie wir sehen werden, birgt die Offenheit dieses Objekts – ähnlich wie Charons Obolus – jede Menge Ärger.

Schon früh in der Entwicklung des Transits fanden Token als Wertmarken und Mautgebühr Verwendung. Abgesehen von Zugang zum antiken Hades lässt sich der weltweit erste Gebrauch von Token 1549 als Maut der Regensburger Brücke belegen.¹⁵ So waren es auch deutsche Einwanderer, die die ersten Token in die von privaten Investoren realisierten Infrastrukturen Nordamerikas einführten. Im 19. Jahrhundert fanden auch in Europa Token mehr und mehr Verbreitung in Infrastrukturen des Transits: für Tore, Brücken, Fähren wie auch im zunehmend verbreiteten Transitvehikel der pferdegezogenen Omnibusse. Die Erfolgsgeschichte des Token hat sicher mehrere Gründe: Im Gegensatz zu Papiertickets waren Token haltbarer, wiederverwendbar und besonders nützlich in Zeiten, in denen Kleingeld knapp war. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg waren auch die meisten Straßenbahnen der USA auf Token umgestellt. Auch in den Subways in Boston und Philadelphia kamen sie zum Einsatz.

New York wiederum spielt hier, wie so oft, eine Sonderrolle. Seit der Eröffnung der Subway 1904 wurden statt Tokens zunächst 5 Cent und später 10 Cent Münzen in den Drehkreuzen verwendet oder papierne Tickets ausgestellt. Erst 1953, im Zuge einer Erhöhung des Fahrpreises auf 15 Cent, wurde endlich auch in der New Yorker Subway der Token eingeführt. Da es technisch unmöglich erschien, alle Drehkreuze umzurüsten, war die Einführung einer Pfandmünze unabdingbar. Dies bedeutete nicht nur die Abschaffung der Tickets, es ließ auch Hunderte von Mitarbeitern, die bis dahin alle Papiertickets mit einer Schere durchschnitten,

¹³ Patrick McGeehan: Mass Transit Grows as Commuters' Trip of Choice, in: *The New York Times* (02.09.2006), S. 15.

¹⁴ Dirk van Laak: *Infrastrukturgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), S. 368–370, hier S. 368.

¹⁵ Für eine ausführlichere Darstellung des Token in der Transportgeschichte siehe: John M. Coffee Jr.: *The Atwood-Coffee Catalogue of United States and Canadian Transportation Tokens. History and Encyclopedia of Transportation Tokens*, Bd. 2, Boston 1984.

obsolet werden. Die vom Geist der fordistischen Automatisierung befeuerten Betreiber der Subway führten im Zuge dessen auch Automaten ein, die als »Token Robots« bezeichnet wurden.¹⁶

Insgesamt wurden in der Zeit von 1953 bis 1989 vier verschiedene Versionen der Token herausgegeben, meist einhergehend mit einer Erhöhung des Fahrpreises. Der Name des Herstellers der Token war ein wohlgehetetes Geheimnis des Betreibers der Subway, der Metropolitan Transportation Authority (MTA). Ihre Gesamtzahl belief sich auf mehrere 100 Millionen, mit einem geschätzten Gesamtgewicht aller im Umlauf befindlichen Token von mehr als 213 Tonnen im Jahre 1988.¹⁷ Im Zuge einer Analyse des Inventars des Passagiers nimmt der Token so schon allein quantitativ eine herausragende Stellung ein. Im Lauf der Zeit wurde er nicht nur zu einem alltäglichen Begleiter in den Taschen von Millionen Passagieren, sondern auch zu einer Ikone von New York City.

Anhand des Token lassen sich zahlreiche Phänomene aufzeigen, die weit über die Verwendung hinausgehen, welche die MTA als seine eigentliche Bestimmung vorgesehen hatte. Eine Analyse der unterschiedlichsten Praktiken, die mit dem Token verknüpft waren, eröffnet den Blick auf jene Gefüge, die Mikroökonomien und administrative Steuerungen ebenso wie Körpertechniken und Praktiken der Subversion umfassen. Im Folgenden möchte ich kurz vier subversive Gefüge des Tokens skizzieren. Die Spur ihrer Territorien führt dabei weit über das eigentliche Feld der transitorischen Infrastrukturen hinaus und hinauf in die oberirdische Stadt, ihr Umland und sogar bis in den Bundesstaat Connecticut.

Gefüge I: Tokenfälschungen und Surrogat

Zwischen den Jahren 1953 und 1995 wurden im Durchschnitt mehr als 6 Millionen Token täglich in die Drehkreuze der New Yorker Subway geworfen. Doch neben dieser legalen Praktik entwickelten Passagiere auch erstaunlich diverse Tricks mit dem Ziel, diese Zugänge zu umgehen, Token zu fälschen oder ihre Verwendung zu modifizieren. Schon seit Anbeginn der Ära des Token waren unzählige Fälschungen und Imitate in Umlauf. Zudem experimentierten die Passagiere mit Münzen aus der ganzen Welt, wobei Touristen tatkräftig mithalfen.¹⁸ Jedes Jahr gelangten so Hunderte von Kilos an Münzen aus unzähligen Ländern in die Tre-

¹⁶ Matthew L. Wald: *The Coin of the Underground Realm. A Brief History*, in: *The New York Times* (23.07.1993), S. 7.

¹⁷ Jesse McKinley: *Tokens in Circulation*, in: *The New York Times* (26.11.1995), S. 16.

¹⁸ Alexander T. David: *Subway token ›coin of realm‹ in Gotham*, in: *Coin World* (18.08.1976), S. 58.

sore der MTA.¹⁹ Als im Jahre 1985 die Anzahl der Fälschungen pro Monat auf über 165.000 kletterte, versuchte man mit der Einführung eines neuen Token mit Aluminiumkern, der von Magneten in den Drehkreuzen gelesen werden konnte, der Flut an Nachbildungen Herr zu werden. Ihr Erfolg war jedoch von kurzer Dauer: Die Zahl der gefälschten Token sank auf ca. 20.000 pro Monat, allerdings nur für einige Monate bis die Fälscher sich den neuen technischen Konfigurationen anpassten. Zudem horteten die Passagiere vor jeder Ankündigung einer Fahrpreiserhöhung ihre Tokens. Eine Taktik, die die MTA mit der falschen Ankündigung der Einführung neuer Tokens oder einer Wiedereinführung alter Modelle beantwortete. Doch jedes Mal stellte sich dies als Bluff heraus: im letzten Moment vor der Preiserhöhung wurde verkündet, das die alten Token doch weiter gültig sein würden. Dieses Beispiel offenbart, wie Infrastrukturen des Transits unter immer neuem Anpassungs- und Innovationsdruck stehen. Entgegen ihrer Anmutung als stabile und dauerhafte *Large Technological Systems* (Hughes) befinden sie sich in permanenter Veränderung. Sie agieren und reagieren auf mögliche Nutzungen, versuchen einerseits bestimmte Praktiken der Passagiere zu lenken und zu stimulieren – andererseits verschiedenste Handlungen zu verunmöglichen. Diese Prozesse um die versuchte Standardisierung und Regulierung der Praktiken der Passagiere lassen sich als dynamische Wechselwirkungsprozesse innerhalb ihrer Gefüge beschreiben, in welchem dem Token eine zentrale Position zukommt. Eingebettet in alltägliche Lebenszusammenhänge und routinierte Verhaltensformen entfalten diese Instrumentarien größte Wirkmächtigkeit in der Strukturierung von Körpertechniken und sozialen Interaktionen bis hin zu subjektiven Wahrnehmungsformen und dem Umgang mit Artefakten.

Bekanntermaßen theoretisiert der Philosoph Michel de Certeau diese Prozesse als Konflikte zwischen Strategien der Produzenten und Taktiken der Konsumenten. Als Strategien lassen sich ihm zufolge jene Praktikenkomplexe charakterisieren, die von Akteuren ausgeübt werden, welche über ein hohes Potential an Macht und Ressourcen bestimmen.²⁰ Diese Akteure verfügen zudem über einen eigenen Ort, der es ermöglicht Hegemonien zu etablieren, zu verteidigen oder zu erweitern. In der Implementierung und Stabilisierung von Deutungshoheiten und Ressourcen sind strategische Institutionen durch Überlegenheit und Sanktionierungsoptionen ausgezeichnet, die es ihnen ermöglichen über Praktiken, Orte, Güter, Denkformen, Wissen oder eben auch Infrastrukturen zu verfügen. Dem entgegen setzt de Certeau den Begriff der Taktik, um die Praktiken der Konsumenten dieser Strukturen und Ordnungen zu beschreiben. Dabei sind drei dispositive Momente für die Beschreibung der Taktiken von zentraler Bedeutung: räumliche Konfigu-

¹⁹ Wald: *The Coin of the Underground Realm* (wie Anm.16), S. 7.

²⁰ Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns* (1980), Berlin 1988, S. 85.

rationen und zeitliche Ebenen sowie die materielle Dimensionen der Artefakte. Für de Certeau sind die Taktiken zunächst durch das Fehlen eines eigenen Territoriums bestimmt: »Sie muss mit dem Terrain fertig werden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.«²¹ Taktiken entfalten sich zudem mit Hilfe der Kulturtechnik des Timings, dem geschickten Gebrauch der Zeit, sie sind damit Inbegriff der günstigen »Gelegenheit«.²² Wissentlich oder unbewusst unterlaufen Taktiken damit die Regulierungen und Strategien der Inhaber und Produzenten urbaner Mobilität. Sie versuchen eigene flüchtige Gefüge inmitten der dispositivartigen Machtstrukturen zu entfalten. Mit der Bestimmung der Begriffe von Strategien und Taktiken betont De Certeau den kreativen und aktionistischen Aspekt des alltäglichen Konsums von Räumen, Texten oder Artefakten. Dies rückt ihn in Opposition zu Positionen meist (neo)marxistischer Provenienz, die Konsum primär als passive und fatalistische Angelegenheit interpretieren und mit Hilfe von Begriffen wie »Warenfetisch« oder »Verdinglichung« deuten.²³ De Certeaus Begriffsapparaturen erlauben es jedoch, neue Perspektiven auf jene artefaktbezogenen Praktiken und Machtrelationen zu gewinnen, welche im Transit und darüber hinaus wirkmächtig werden. Versteht man diese Prozesse als Merkmale von Gefügen, ermöglicht dies, das Innovations- sowie das Transformations- und Subversionspotential im Konsum von Infrastrukturen herauszuarbeiten. Dies bedeutet auch, dass die Offenheit eines Objektes nicht nur durch die Potentialität vielfältiger Nutzungskontexte bestimmt ist. Offenheit bedeutet auch, dass andere Artefakte in der Lage sind, die spezifische Funktionalität des Objekts zu übernehmen. In dieser Stellvertreterfunktion, in welcher ein Artefakt wie ein anderes benutzt werden kann, ist neben der materiellen und symbolischen Äquivalenz auch der spezifische technologische Funktionszusammenhang entscheidend. Wenn ein Artefakt in ein Gefüge inkorporiert werden und dabei die Rolle eines anderen ersetzen kann, ohne die ganze Anordnung wesentlich zu destabilisieren oder durcheinanderzubringen, wird der Zusammenhang zwischen Offenheit und Adaption offenkundig.

²¹ Ebd. S. 89

²² Ebd.

²³ Siehe dazu Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2007.

Gefüge II: Der Great New York Token War

Am New Yorker Subway Token lässt sich jedoch auch ein anderer Aspekt der Relationen von Strategien und Taktiken verdeutlichen, welcher nicht nur die Wechselwirkungen zwischen Strategien der MTA und Taktiken der Passagiere fokussiert, sondern ebenso aufzeigt, wie Strategien verschiedener Infrastrukturen mit- und gegeneinander agieren: der sogenannte *Great New York Token War*. Anfang der 1980er Jahre fanden New Yorker Passagiere heraus, dass Token, welche zur Bezahlung der Maut eines Highways in Connecticut verwendet wurden, von gleicher Größe und Gewicht waren, wie die Token der MTA. Sie liessen sich ebenso gut in den Drehkreuzen der Subway verwenden, kosteten aber nur weniger als ein Drittel – ein Wissen, das sich unter den Passagieren schnell herumsprach.²⁴ Dies ging einher mit der rasanten Entfaltung unzähliger mikroökonomischer Gefüge, vom Schmuggel der Tokens aus Connecticut bis zu den illegalen Transaktionen vor den Eingängen der Subway. Da dies innerhalb kurzer Zeit massive finanzielle Einbußen der MTA zur Folge hatte – sie verlor ca. 7000 Dollar pro Tag –, forderte sie die Highway-Betreiber in Connecticut auf, ihre Systeme und Token zu ändern. Diese stimmten zwar anfänglich zu, weigerten sich aber nach über einem Jahr Untätigkeit letztlich doch.²⁵ In Folge dessen begannen zähe juristische Verhandlungen, die sich über insgesamt drei Jahre hinzogen. Letztlich erreichte die MTA ein Gerichtsurteil, dass die Betreiber der Connecticut Turnpike zwang, die Maut-Tokens aus der New Yorker Subway für 17,5 Cent pro Token zurückzukaufen.²⁶ So brachen an einem Wintermorgen des Jahres 1985 mehrere gepanzerte und bewachte Trucks aus der Zentrale der MTA in Brooklyn nach Connecticut auf. Sie waren gefüllt mit insgesamt 2 Millionen Token aus dem Highway System, die sich in den Lagern der MTA in den Jahren des Token War angesammelt hatten. Mit dem Eintreffen der Trucks in Connecticut und der geforderten Entschädigungen im Gesamtwert von fast einer halben Million Dollar wurde das Scheitern der Strategien der Straßenbetreiber offenbar – sie erklärten ihren Bankrott. Nach mehreren Jahren zäher Prozesse und Gerichtsurteile trug die New Yorker Subway den Sieg im großen Token War davon.

Dieser Konflikt zeigt eindringlich, welche zentrale Rolle die Reterritorialisierung von Artefakten in den Verflechtungen von Infrastrukturen spielen. Indem die subversiven Praktiken der Passagiere neue Gefüge zwischen verschiedenen

²⁴ Samuel G. Freedman: Connecticut Highway Token Buys Subway Ride, in: *The New York Times* (12. 11. 1982), S. 1.

²⁵ Samuel G. Freedman: Connecticut to alter its turnpike Tokens, solving Subway Issue, in: *The New York Times* (15. 12. 1982), S. 1.

²⁶ Deirdre Carmony: 17 ½ Accord Puts an End to The Great Token War, in: *The New York Times* (07. 11. 1985), S. 3.

Infrastrukturen etablieren, evozieren sie Konflikte, die machtvolle Strategien und Ressourcen der Betreiber mobilisieren. Diese Praktiken können sogar Kämpfe heraufbeschwören, die ganze Gefüge samt infrastruktureller Akteure zusammenbrechen lassen – und dies alles nur durch die De- und Reterretorialisierungen einer kleinen metallenen Münze.

Gefüge III: Auf der Suche nach den verlorenen Token

Doch auch ein weiteres Phänomen setzt das Artefakt des Token ins Zentrum der Integrations- und Transformationsprozesse zwischen Infrastrukturen und ihrer Einbettung in urbane Strukturen: Laut einer internen Statistik der MTA wurden in den Jahren von 1953 bis 1995 insgesamt mehr als 36 Millionen Token nicht eingelöst. Die *New York Times* spricht sogar von einem Verlust von mehr als eine Millionen Token pro Jahr.²⁷ So entwickelten sich die nicht eingelösten Token und Tickets zu einer ernstzunehmenden Größe in den Einnahmebüchern der MTA. Addiert man die Summen, die die MTA zwischen 1954 und 1993 als Gewinn aus nicht eingelösten Token verbuchte, kommt man auf mehr als 638 Millionen Dollar – ca. 70.000 Token täglich. Dies sind in etwa ein Prozent des durchschnittlichen Passagieraufkommens pro Tag. Wenn aber diese Token zwar gekauft wurden, aber nicht in den Drehkreuzen der Subway landeten, was passierte dann stattdessen mit ihnen?

Folgt man der Spur der nicht eingelösten Token der New Yorker Subway, so lässt sich abgesehen von den Token, die verloren gehen oder als erschwingliches Souvenir für Touristen eine hohe Popularität genießen, noch eine andere bemerkenswerte Praktik konstatieren, die aufzeigt, wie Artefakte rekontextualisiert werden können.²⁸ Zudem zeigt sie, wie sich Infrastrukturen mit ihren umgebenden Territorien verzahnen und komplexe pragmatische, semiotische wie auch ökonomische Gefüge erzeugen: Der Token wurde innerhalb kürzester Zeit zu einem alternativen Zahlungsmittel in den Alltagsökonomien New Yorks.²⁹ Bereits in den 1920er Jahren fanden Token in der USA als alternatives Zahlungsmittel

²⁷ McKinley: *Tokens in Circulation* (wie Anm. 17), S. 16.

²⁸ Da in der Mitte der ersten Token ein großes Loch in Form eines Ypsilon eingestanz war, symbolisierte es ikonenhaft seine Zugehörigkeit zu New York. In den späteren Auflagen des Token ab 1995 stanzt man in die Mitte des Token ein Fünfeck als Symbol für die fünf Stadtteile New Yorks. Dass der Token dadurch auch ein beliebtes Andenken und Mitbringsel für Touristen war, wurde wohlwollend in Kauf genommen. Schließlich kosteten sie in der Herstellung nur 10 Cent, wurden aber für mehr als das Sechsfache verkauft – eine willkommene Einnahmequelle der MTA.

²⁹ David: *Subway token ›coin of realm‹ in Gotham* (wie Anm. 18), S. 58.

tel Verwendung. Sie galten als lokale Behelfswährung, die bei einigen Händlern innerhalb der jeweiligen Städte akzeptiert wurden.³⁰ Doch in New York nahm seine Verwendung als Substitut von Bargeld ungekannte Ausmaße an. Hier wurde der Token ab den 1950er Jahren zu einer geradezu universell gültigen Zweitwährung. In kleinen Transaktionen, als Trinkgeld, Spende an Bettler und Obdachlose, Wechselgeld oder als Äquivalent für den Kauf eines Kaffees, hielt der Token Einzug in unzählige alltägliche Mikroökonomien: Neben Banken und Versicherungen, welche Token an den Schaltern ausgaben, verkauften ihn unzählige Kiosks, Imbisse und Zeitungsläden oder akzeptierten ihn als Zahlungsmittel. Spätestens als er in jeder der beinahe 300 McDonalds Filialen von New York City verkauft wurde, hatte sich die Ökonomie des Token auch außerhalb der Infrastrukturen des Transits durchgesetzt und brachten ihm den Ruf des »world's most secure currency« ein.³¹ Mit der Einführung von Parkuhren in den Straßen Manhattans, die ihrerseits Token aus der Subway akzeptierten, ging der Token nun auch in die Mobilitätsgefüge ein.³²

Indem der Token so aus dem Territorium der Subway herauswuchert und dabei eigene Gefüge mit eigenen Territorien herausbildet, verschiebt sich auch der Charakter der Taktiken der Konsumenten. Indem sie sich eigene Räume schaffen, nehmen sie Eigenschaften von Strategien an: Sie werden weniger flüchtig und fragil und erschaffen stattdessen stabilere und weitreichendere Gefüge und Beziehungen. Dies zeigt einerseits, wie Passagiere Artefakte rekontextualisieren und ihre Verwendung neu bestimmen. Offenheit von Artefakten meint aber andererseits auch, dass sie in der Lage sind, die Gefüge zu wechseln oder neue Gefüge in anderen Territorien zu etablieren und damit Neues entstehen lassen.

Dies bringt uns jedoch zu einem weiteren Problem: Wie lässt sich die Umcodierung des Token als Zahlungsmittel erklären, wenn er doch eigentlich die gleiche intendierte Funktion hat wie ein papierner Fahrschein? Warum konstituieren sich um die Tickets der Pariser Metro oder der Londoner Underground nicht ähnliche Gefüge mit ähnlichen Ausmaßen? Die Art und Weise, wie der Token in neue Netzwerke eingespeist wird, diese transformiert, restrukturiert oder gar erst entspinnen lässt, wird zum Testfall all jener Theoriemodelle, die im mittlerweile leicht brackigen Fahrwasser des *linguistic turn* operieren. So verweigert sich der Token einer Analyse reiner Lesbarkeit, die es erlaubt, ihn in semiotischen De-

³⁰ Beispielsweise wurde es während der Weltwirtschaftskrise in den USA üblich, dass Angestellte der verschiedenen Transitgesellschaften ihre Löhne in Token statt in regulärer Währung ausgezahlt bekamen.

³¹ Jim Dwyer: *Subway Lives. 24 Hours in the Life of the New York City Subway*, New York 1991, S. 192.

³² Calvin Sims: *Transit Agency's Plan: Tokens Outside Subway*, in: *The New York Times* (29.07.1990), S. 17.

konstruktionen oder textuellen Verfahren gänzlich aufgehen zu lassen.³³ Stattdessen scheint die konkrete Materialität der Token hier eine entscheidende Rolle zu spielen. Seine Ähnlichkeit mit Münzen, sei es in Form oder Material, betont den Währungscharakter des Artefakts. Sie evoziert seine Verwendung als Zahlungsmittel, ganz im Gegensatz zu Papier- oder Plastiktickets. Hier bewahrheitet sich die enge Aufeinanderbezogenheit von Codierungen und Materialitäten, welche für Deleuze und Guattari ein zentrales Merkmal von Gefügen ist.

Gefüge IV: Token Suckers

Zuletzt möchte ich noch ein anschauliches Beispiel für die Rolle von Körpertechniken in den Token-Gefügen der New Yorker Subway geben: die sogenannten New York Token Suckers. Die *New York Times* schildert ihre Taktiken wie folgt:

»Officially, the crime is classified as theft of Transit Authority property. But among transit police officers it is more accurately and less delicately known as token sucking. Unfortunately for everyone involved, it is exactly what it sounds like. The criminal carefully jams the token slot with a matchbook or a gum wrapper and waits for a would-be rider to plunk a token down. The token plunker bangs against the locked turnstile and walks away in frustration. Then from the shadows, the token sucker appears like a vampire, quickly sealing his lips over the token slot, inhaling powerfully and producing his prize: a \$ 1.50 token, hard earned and obviously badly needed.«³⁴

Diese subversiven Praktiken erschienen zunächst marginal, erreichten aber in den 1970er und 1980er Jahren im Zuge des ökonomischen Niedergangs der Stadt und des Siegeszuges von Crack gigantische Ausmaße. Token Suckers konnten ihre Beute auf der Straße ohne Probleme in Bargeld wechseln, und mehr noch: Crackdealer akzeptierten Token ebenso wie Dollars.³⁵ Damit stellten die Token Suckers eine massive personelle wie finanzielle Belastung der Ressourcen der MTA dar.³⁶

³³ Zur Kritik einer rein auf Text ausgerichteten Analyse des Kulturellen und Sozialen und seiner Artefakte siehe David Howes: Introduction, in: *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader* (2005), S. 1–20; Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur*, Berlin 2005, S. 137 ff.

³⁴ Randy Kennedy: Tunnel Vision. The Kiss of Desperation: A Disgusting Practice Vanishes with the Token, in: *The New York Times* (08.04.2003), S. 19.

³⁵ Dwyer: *Subway Lives* (wie Anm. 32), S. 29.

³⁶ Randy Kennedy: *Subwayland. Adventures in the World beneath New York*, New York 2004, S. 160 ff.

So mussten während einer typischen Woche im New Yorker Sommer 1987 nicht weniger als 1779 Drehkreuze repariert werden, von insgesamt 2897 im gesamten System. Mehr als 60 Prozent der Reparaturen bestanden aus dem Entfernen von Papier aus den Münzschlitzen. Die Betreiber der Transitsysteme sahen sich diesen Phänomenen zunächst hilflos gegenüber. Personeller Mangel und die Komplexität des Systems schienen ein Eindämmen der Token Suckers unmöglich zu machen. Jedoch fanden die Mitarbeiter der MTA im Alleingang Antworten auf diese subversiven Praktiken. Sie begannen Chilipulver in die Slots der Drehkreuze zu streuen oder sie gar mit Tränengas zu besprühen. Dies hielt zwar einige Token Suckers von ihrem Tun ab, entscheidender aber war, dass nun Verdächtige anhand ihrer geröteten Lippen identifiziert und letztlich verhaftet werden konnten.³⁷

Die Einführung der digitalen Metrocard Mitte der 1990er Jahre, welche die Token langsam ersetzte, bis sie im Jahre 2003 gänzlich verschwanden, wurde so unter anderem auch als Mittel zur Verunmöglichung des Token Sucking legitimiert. Die offensichtliche Körperbezogenheit dieser Praktik, die Erfordernis einer erlernbaren Körpertechnik und ihre Gegenstrategien offenbaren, wie sich unvorhersehbare Gefüge aus Artefakten, Körpern und administrativen Verfahren realisieren und welchen Dynamiken sie unterliegen. Die oben genannten Beispiele subversiver Token-Praktiken lassen sich zudem als Innovationen von Strategien und Taktiken bestimmen – als parallele Transformationen und Adaptionen technischer Apparaturen und Hegemonien in den Gefügen des Tokens. Im Kampf gegen die Verwendung illegitimer Token wie auch gegen den obszönen Kuss der Maschinen durch die Token Suckers müssen sich die Strategien der Betreiber auf die Kontrolle aller Entitäten des Gefüges richten: auf die Regularien und Codierungen wie eben auch auf Artefakte und Körper. Vielleicht ist es kein Zufall, dass in den Gefügen der New Yorker Subway der Token auf die Zungen der Subjekte zurückkehrt, mehr als zwei Jahrtausende nach den Finten der Göttin Psyche auf Charons Fähre in den Hades.

³⁷ Kennedy: Tunnel Vision (wie Anm. 37), S. 20.

Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur

Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons *AU HASARD BALTHAZAR*

Ute Holl

»... ein kleiner tapferer Unsinn, irgend ein Gottesdienst und Eselsfest, irgend ein alter fröhlicher Zarathustra-Narr, ein Brausewind, der euch die Seelen hell bläst.«

Friedrich Nietzsche

I. Offene Subjekte

Medientechniken fahren durch die Pforten der Wahrnehmung in die Körper, richten Konkurrenzen und Kreuzungen ihrer Sinnesfelder an, verwandeln sie, wenn nicht in Schlachtfelder, so doch in Eselsfeste, auf denen sich das »freie Spiel der Vorstellungskräfte«¹ austobt und verknotet. Kein Verstand und keine Einbildungskraft regeln den »ungeheuren Spielraum«,² den Film- »und besonders Tonfilmaufnahmen«³ der Perzeption öffnen. Das geht besonders die Ohren an. Wenn neue Notationen und Tonträger ins Spiel kommen und aufs Neue fragen lassen, was am Ächzen, Stöhnen, Keuchen oder Pfeifen als Sprache zu gelten hätte, haben nicht zuletzt Geschichten von der Not mit gestörtem Hören Konjunktur.⁴ Geräuschgeschichten vom Brausewind. In solchen Fällen ahmen Klänge keine Seufzer mehr nach, wie Abbé Dubos noch fand,⁵ sondern seufzen selbst. Oder schreien wie die Esel.

¹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, hrsg.v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974, (§9 B28), S. 132.

² Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt/M. 1991, Bd. VII.1, Nachträge 350–384, hier S. 376.

³ Ebd. S. 373.

⁴ Vgl. die Übersicht bei Christian Berger: Einleitung, in: ders. (Hg.): Musik jenseits der Grenzen der Sprache. Freiburg 2004, S. 7–24.

⁵ »Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt.« Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (1719), in: Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann: *Musik zur Sprache gebracht*, Kassel 1984, S. 22.

Im Unterschied zu kinematographischen Bildern wird der Phonographie ein privilegierter Kontakt mit dem Realen unterstellt,⁶ eine Beziehung zu den Dingen als Einladung im Moment ihres Entzugs, nicht, weil etwas in wächserne Oberflächen geritzt würde, sondern weil analoge Phonographie ihren Realitätseindruck im unmittelbaren Verhältnis zur Zeitachse gewährt und verändert.⁷ Indifferent zeichnet Phonographie auf: Unfug und Lautsalat, Schreien und Flüstern, Äußerungen vom »inneren Vieh«.⁸ Die Rückkehr des Esels aufs Fest der Sinne, die die Einheit des Phänomenologenleibes sprengen mag oder schreien macht, setzt eine neue akustische Störung in die Ordnung der Dinge, der Kreaturen und in die Verarbeitung des Datenstroms quer durch diese hindurch. Das Reale im Akustischen zeigt sich freilich nur im Strom und seinen Zäsuren, nicht in den Daten.⁹ Das Reale bringt die Schwingungen erst zum Schwingen und lässt sich weder vorstellen, abbilden noch abzählen.¹⁰ Neue Notationen sind jedoch nicht nur das Zaumzeug des flüchtig Akustischen, sondern generieren zugleich neue Bewegungen und ein neues Sausen im Ohr.

Nicht selten kehren Geschichten vom Ohrensausen zurück zur Schrift, ihrer Ordnung und den windigen Verkündigungen, die zwischen den Zeilen und im Akustischen in die Seelen junger Mädchen geblasen wurden: »Marie, Marie!«. Die Reihe der literarischen Mädchenohren, die hörten, was nie gesagt wurde, ist freilich länger: Titania, Grete, Emilia, Käthe. Mit der Kinematographie kehrt eine weitere aus dem Arsenal strategischer Mediengeschichten zurück: Jeanne! – auch sie zumeist in der Wiederholung: »Jeanne! Jeanne!«, nicht nur in der Bearbeitung des Stoffes durch Robert Bresson, sondern auch in der *Jeanne d'Arc au bûcher* von Paul Claudel und Arthur Honegger¹¹ und in der Adaption dieses Oratoriums durch

⁶ »Das Reale hat den Status von Phonographie.« Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 29. Für weitere Positionen der Filmtheorie zum ontologischen Status der Tonaufnahme von Béla Balázs bis Christian Metz vgl. Tom Levin: *The Acoustic Dimension. Notes On Cinema Sound*, in: *Screen* 25/3 (1984); vgl. dazu Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2001, S. 69 ff., die diese Position kritisiert.

⁷ »Ein jeder Aspekt des Dings, der in unsere Wahrnehmung fällt, bleibt eine Einladung, noch über ihn hinaus wahrzunehmen, und ein bloßer momentaner »Anhaltspunkt« im Prozeß des Wahrnehmens. [...] Was die »Realität« des Dinges ausmacht, ist eben dasselbe, das es unserem Besitz entzieht.« Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 273.

⁸ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd. 3*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, S. 377.

⁹ Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 9 ff.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Hagen: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München 2005, S. 31 ff.

¹¹ Arthur Honegger: *Jeanne d'Arc au Bucher. Poème de Paul Claudel*, Paris 1957, S. 31 ff.

Roberto Rossellini. Paul Virilio hat in seiner Geschichte der Transformation audiovisueller Wahrnehmungsfelder unter Kriegsbedingungen Jeanne d'Arc in die Genealogie der Tier-Frau-Feen gestellt, jener Wesen, die sich als Logistikerinnen auf dem Schlachtfeld des Hörens und Sehens seit der Antike behaupten.¹² Jungfrauen, die das *Ein* und *Aus* der Wahrnehmung beherrschen, wenn sie Krieg machen. Die Allianz von Tier und Mädchen kehrt als Motiv mit den technischen Medien und ihren Formen akustischer Speicherung und Reproduzierbarkeit zurück. Während auf der einen Seite Aufzeichnungs- und Analyseverfahren das Akustische nicht zuletzt in Formen des tierischen Singens und Sagens, des akustischen Verhaltens und der animalischen Kommunikation zum möglichst sichtbaren Objekt verdichteten, erfuhr auf der anderen Seite das Motiv des unregelmäßig mädchenschaft-offenen Hörens eine unheimliche Konjunktur.

Robert Bresson interveniert mit seinem Film *AU HASARD BALTHAZAR* (1966), einer Doppelpassion von Tier und Mädchen, filmisch in das phonographische Eselsfest. Die Geschichte dieses Films ist in ihrer visuellen Montage deutlich an der Ikonologie der Gottesmutter und ihrem tragischen Tragetier orientiert, jedoch hat ihr Bresson eine Struktur akustischer Störung unterlegt. Seiner Jungfrau ist kein Kind untergeschoben, nichts zwischen Mensch und Gott, sondern ein schreiendes Eselchen, ein kleines Nomadenwesen, das am Anfang des Films domestiziert und getauft wird. *Au hazard Balthazar*. Zufällig nicht Zarathustra. Doch sesshaft wird der Esel nie.

Für die Tonspur nutzt Robert Bresson den akustischen Status des Esels zwischen I und A, Ein und Aus, Ding und Kreatur, um mit Eselsgeräuschen ein eigenes Netz von Bezügen offener akustischer Objekte unter die sichtbare Welt des Films zu legen. Damit greift er einen wissenschaftlichen Gegenstand auf, der eben populär wurde: Die Erforschung animalischer Geräusche und tierischer Kommunikation zwischen Sprache und Phatisch-Musikalischem. Bioakustik, die sich der Verbreitung des Tonbands in der Nachkriegszeit verdankt, eröffnet seit den fünfziger Jahren systematisch mediale Beziehungen zu nicht-menschlichen Objekten und Realitäten.¹³ Bresson kommentiert in der akustischen Passion des Esels *Balthazar* doch auch jene Versuche, in musikalischen Werken Tier- und Eselsgeräusche kompositorisch nachzubilden, wie Arthur Honegger in seiner *Jeanne d'Arc au bûcher*, in der der Esel zum Unglück der singenden Jungfrau als Schreiber engagiert ist. Gegen solche Anschreibung des Eselsrufs auf Notenlinien setzt Bresson die Vorzüge der Kinematographenwahrnehmung und ihrer Tonbandgeräusche,

¹² Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München/Wien 1986, S. 76 ff.

¹³ Zur amerikanischen Forschungsgeschichte tierischer Sprache und Kommunikation siehe auch Jan Muggenburg und Sebastian Vehlken: *Rechnende Tiere. Zootechnologien aus dem Ozean*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 04 (2011).

die leidenschaftlich Physis in den Kontext der Passion tragen.¹⁴ Und Passion zur Kinosache machen.

Akustisch verweist Bresson außerdem auf ältere Sammlungen von Tiergeräuschen und deren Fragen nach der Sprachlichkeit bioakustischer Äußerungen – auch des menschlichen Viechs. Julian Huxley und Ludwig Koch sind Protagonisten dieser bis heute nachrichtendienstlich orientierten Forschung. Vor allem aber lässt sich die Tonspur des Films in Beziehung zu jenen experimentellen Verfahren Pierre Schaeffers setzen, die Indexikalität und Referentialität von Klängen zugunsten ihrer rein akustischen Messbarkeit löschen, um Klänge zum *objet sonore*, zum reinen, transzendenten Klangobjekt zu transformieren. Während diese konkrete Musik versucht, dem Ton seine verlorene Jungfräulichkeit durch elektronische Maschinen zurückzuerstatten, verbindet Bresson die verlorene Jungfrau mit einer Welt hörbarer Töne in ihrer Materialität. Daher die radikale Diesseitigkeit der Passionen von Jeanne, Marie und Anne.

2. Geschlossene Modelle

Wenn Robert Bresson die Eselsgeräusche auf der Tonspur seines Films zwischen tönendem Objekt und tierischem Klang oszillieren lässt, wenn er die Materialität des Eselsrufs im Film systematisch und nacheinander in seinen Differenzen zum Klavierspiel, zu anderen animalischen Stimmen, zu Geräuschen von Dingen und ihrem Klang in der Verarbeitung durch technische Medien zu hören gibt, setzt er damit zunächst einen Widerstand gegen die Idee einer Reinheit des Klangobjekts – einer Realitätsreinigung des Klangs, wie Schaeffer und seine Mitarbeiter sie in ihren Recherchen als freies Element eines *objet sonore* in musikalische Komposition setzten. Bresson lässt dagegen die Übertragung im Klang, die Materialitäten und Körnungen mithören, alle Klänge im Raum verorten, an Körper und Dinge binden. Klang als Objekt wird nach außen geworfen. Sprache selbst wird in ihrer notwendigen Materialisierung durch Vokalisationen vorgeführt. Das markiert ein wiederkehrendes »Marie, Marie« im Film, wie es als Ruf aus dem Off jede neue Episode der Passion begleitet. Die technische und körpertechnische Genese des Klangs wird so betont. Die entsprechende Irritation des Hörens gehört in jene lange Geschichte der Ohren- oder Hörstörungen, die Nietzsche als Brausewindigkeit bezeichnete. Zwischen Standardisierung und Störung des akustischen Zeichens hören immer diejenigen etwas, die selbst noch nicht standardisiert sind in

¹⁴ Vgl. auch die komplexe Komposition der Tiergeräusche aus dem Off in Pasolinis *IL VANGELO SECONDO MATTEO*, eine italo-französische Koproduktion, ebenfalls 1964.

ihren Sinnen und ihrer Stellung in der Welt, Subjekte, die selbst noch offen sind und oszillieren zwischen Kind, Junge und Frau.¹⁵

Robert Bresson exekutiert das Motiv daher und nicht anders als einst George Bernard Shaw am Medium des Mädchens, an der 17-jährigen Anne Wiazemsky, die er für die Rolle der Marie in seinem Film ausgewählt hatte und die dank der Intervention ihres Grossvaters François Mauriac als Minderjährige mitspielen durfte. In ihren autobiographischen Erinnerungen an die Dreharbeiten, mehr als vierzig Jahre später verfasst, beschreibt Wiazemsky das Sprechtraining:

»Die Anweisungen hagelten herunter, knapp und hart: ›Nicht so gefühlvoll‹, ›Schneller‹, ›Noch schneller‹, ›Denken Sie einfach an nichts‹. Der Mann, der mir gegenüber saß, ließ mich nicht aus den Augen. Er setzte mit seinem Part wie beim Pingpong mit perfektem Automatismus ein. Ich glaubte, es sei schon zu Ende? Mitnichten, ich musste wieder von vorne anfangen. Unser Atem hatte sich schnell aufeinander eingestellt. Wer hatte sich dem Rhythmus des anderen angepasst? Unwichtig. Was zählte, war, dass ich mich mühe-los seinen Anweisungen unterwarf, vom monotonen Klang seiner Stimme hypnotisiert, von der Macht seines Blickes, von der Stille um uns herum.«¹⁶

Außer Atem im Sprechlabor wird eine Unterwerfung unter Stimme und Blick des Meisters beschrieben, als hypnotisches Sprechen, Übertragung durch Atmung, Besetzung der phatischen Kanäle, aus denen, wenn der Kanal oder das Jungfrauenmodell offen sind, die Worte wie von selbst strömen sollten.¹⁷ Automatisches Sprechen wird trainiert, die *jeune fille* zum Relais umfassender Verschaltungen. Beschwerden über Bressons schonungslose Behandlung seiner Darsteller sind aus anderen Berichten bekannt, über endlose Wiederholungen, die Automatismen produzieren oder provozieren sollten. Bresson, der auch Maler war, bezeichnete seine Schauspieler und Schauspielerinnen als *Modelle*, denen er Denken und Geist austreiben musste, damit sie in ›richtige‹ Beziehungen zur Welt treten könnten. In den *Noten zum Kinematographen*, programmatischen Aphorismen, in denen Bresson sich selber eine Kintotheorie vorschreibt, heißt es:

¹⁵ Vgl. Robert Brain: Standards und Semiotik, in: Michael Franz/Wolfgang Schäffner/Bernhard Siegert/Robert Stockhammer (Hg.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007, S. 200–223.

¹⁶ Anne Wiazemsky: *Jeune Fille*, München 2009, S. 23.

¹⁷ Anne Wiazemsky berichtet ausführlich über Bressons eifersüchtige, aber natürlich vergebliche Versuche, ihr während der Dreharbeiten alle Beziehungen zu (jungen) Männern zu untersagen.

»Wenn die Modelle automatisch geworden (alles abgewogen, bemessen, gestoppt, zehn-, zwanzigmal wiederholt) und mitten in die Begebenheit deines Films entlassen sind, werden ihre Beziehungen zu den Personen und den Objekten um sie *richtig* sein, weil sie nicht *gedacht* sind.«¹⁸

Bressons Modelle sollten nicht, wie konventionelle Schauspieler, einer Emotion Ausdruck geben, sondern vielmehr als Indikatoren funktionieren für Kulturtechniken, die die Körper der Individuen ergreifen. Modelle sind Indikatoren für Subjektivierungsprozesse. Damit erweitert Bresson André Bazins Konzept des Modells in der Fotografie, das Platzmarker und Original zugleich sein sollte.¹⁹ Bresson will weder ontologische Relationen noch Realität abbilden, sondern Prozeduren eines Realitätseindrucks sichtbar machen. Sein Filmset ist kein Künstleratelier, sondern eine Laborumgebung, seine Praktiken erinnern an phonetisches Vermessen und Trainieren. Seine Proben fordern nicht Stimmbildung, keine »*voix travaillée*«, sondern die Automatisierung des Sprechens als Aussetzung eines die Handlungen und Vorstellungen begleitenden Bewusstseins. Trance. »Modell. Den Anteil seines Bewusstseins auf das Minimum reduzieren.«²⁰ Die Stimme soll eine Position genau zwischen Körper und Seele einnehmen: »Die Stimme: Fleisch gemachte Seele. Geschult wie bei X, ist sie nicht mehr Seele noch Fleisch. Präzisionsinstrument, aber ein Instrument für sich.«²¹ Vokalisation in diesen Exerzitien ist negative Transsubstantiation, erneute Verkörperung, mit allen religiösen Konnotationen der Prozedur. In seinen Modellen entziffert Bresson kultur- oder medientechnische Eindrücke in Seelen, Impressionen. Der Königsweg zu solcher Entzifferung einer Person ist die Stimme. In den *Noten zum Kinematographen* schreibt Bresson streng und stenographisch: »*Von der Wahl der Modelle*. Seine Stimme zeichnet mir seinen Mund, seine Augen, sein Gesicht, macht mir sein ganzes, äußeres und inneres Porträt, besser als wenn es vor mir wäre. Die beste Entzifferung erhalten durch das Ohr allein.«²²

Wenn der Analytiker Bresson die *Entzifferung* seiner Subjekte als mediale Erfahrung beschreibt – »Telephon. Seine Stimme macht ihn sichtbar«²³ – so plant der Regisseur Bresson auch die *Verzifferung* als Medienverfahren. Vor allen Proben nahm er Anne Wiazemsky zunächst mit ins Kino, um ihr seinen neuesten

¹⁸ Vgl. Robert Bresson: *Noten zum Kinematographen*, München 1980, S. 7.

¹⁹ Vgl. zum Modell die Bemerkungen von André Bazin in seinem 1945 erschienenen Essay *Ontologie des photographischen Bildes*, in dem er insistiert: »Das [fotografische] Bild [...] ist das Modell«. André Bazin: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 37.

²⁰ Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 33.

²¹ Ebd. S. 38.

²² Ebd. S. 11.

²³ Ebd. S. 72.

Film *PROCÈS DE JEANNE D'ARC* zu zeigen – und zum Ärger der Umsitzenden laut zu kommentieren –, damit sie das Spiel von Florence Carrez, Modell der heiligen Jungfrau in diesem Film, begreift. Mit seiner Version der Jeanne d'Arc, deren Drehbuch er akribisch auf Grundlage der Prozessakten verfasst hatte, wirft Bresson die Möglichkeit eines Sprechens jenseits von Institutionen, jenseits des Inquisitorischen auf, ein Sprechen, das zugleich realistisch ist und vollständig aus dem gewohnten sozialen und akustischen Raum fällt.²⁴ Bressons Jeanne spricht gegen den sichtbaren Raum des Verhörs zu allen divinen Stimmen, deren Hörraum sie teilt. Kommunion kommuniziert. Die Sprache der Freiheit ist nicht von befreiter Stimmlichkeit zu trennen, wie nur Kinokörper sie in allem Atmen, Seufzen und Vokalisieren aufnehmen können.²⁵ Die Thesen von Astruc und Bazin, nach denen Kino Sprache sein solle, radikalisiert Bresson im Programm des Kinematographen, der gründlich transformiert, was Sprache gewesen sein wird.

Im Herbst 1962 erschien die Ausgabe der *Etudes cinématographiques*, die Jeanne-d'Arc-Verfilmungen im französischen Kino kommentiert.²⁶ Bressons Adaption wird verhandelt neben Rossellinis experimenteller Honnegger-Verfilmung.²⁷ Darin spielt noch einmal Ingrid Bergman die Jeanne, mit synchronisierter Singstimme, auf einer kaleidoskopartig konstruierten Licht-Bühne, die im Stile des Manierismus Himmelreich und Irdisches schockierend verbindet. Akustisch bemerkenswert ist, dass Tiere als Richter über Jeanne d'Arc eingesetzt werden, der Esel als Schreiber, dessen Stimme in der Partitur wie schönbergischer Sprechgesang durch Kreuze auf dem Notenhals markiert ist, und der in Oktavsprüngen sein Hi-Han oder »C'est moi, l'Âne« ruft.²⁸ Solche Notenvorschrift eines Eselsrufs und ihre Realisierung in Rossellinis Film im Stile neapolitanischer Gesänge unterscheidet sich himmelweit von Bressons Tonbandaufnahmen eines unkontrollierten Eselschreis, so wie die leeren Singbewegungen des ehemaligen Weltstars Bergman, von Rossellini sprachlich und stimmlich entmacht, sich von den automatisierten aber physisch hyperpräsenten Reden von Carrez oder Wiazemsky unterscheiden. Deren nicht ausgebildete Stimmen und Körper etablieren einen Kinoraum,

²⁴ Paul Schrader schreibt daher von einer zugleich realistischen und transzendenten Ansprache: »The environment suggests documentary realism, yet the central character suggests spiritual passion.«, in: ders.: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1997, S. 77.

²⁵ Vgl. dagegen Susan Sontag: *Der geistige Stil in den Filmen Robert Bressons (1964)*, in: dies.: *Kunst und Anti-Kunst. 24 literarische Analysen*, München/Wien 1982, S. 236–255.

²⁶ *Etudes cinématographiques* Nr. 18/19 (1962).

²⁷ Francois Truffaut schrieb von einem Avantgarde-Unternehmen und Rossellini selbst hielt den Stil des Films für eine neue Wende des Neorealismus. Vgl. dazu Peter Brunette: *Roberto Rossellini*, Berkeley, CA 1996, S. 179 f.

²⁸ Vgl. Honnegger: *Jeanne d'Arc au bûcher* (wie Anm. 11), S. 44.

der seine Materialität aus der Verbindung von Medium und Physis erhält. Von gesteigerter Anwesenheit aller Flecken gegen die immaculate Künstlichkeit der Bergman unter Rossellini. Was die Lust an der Kontrolle von Jungfrauenkörpern betrifft, stehen sich die beiden Regisseure allerdings in nichts nach.

Bresson verpflichtete grundsätzlich nur Nicht-Schauspielerinnen für seine Filme, und die möglichst immer nur für einen Film, um imaginäre Selbst-Identifikation zu verhindern: »Sie betrachteten sich im ersten Film, wie man sich in einem Spiegel betrachtet, wollten, daß man sie sähe, wie sie wünschen, gesehen zu werden, erlegten sich eine Disziplin auf, entzauberten sich, indem sie sich korrigierten.«²⁹ In einer zweiten Filmrolle wären die Schauspielerkörper abgeschirmt gegen das, was Bresson von seinen Modellen verlangte: unvorhergesehene und unvorhersehbare Begegnungen zu riskieren. »Improvisiert drehen, mit unbekanntem Modellen, an unvorhergesehenen Orten, die geeignet sind, mich in einem angespannten, alarmierten Zustand zu halten.«³⁰ Das Unvorhergesehene einer existentiellen Wahl sollte die Modelle zwingen, durch jede ihrer Handlungen die zugrunde liegende Struktur eines pascalschen Unbewussten sichtbar zu machen. Jede Handlung soll sich zeigen als improvisierte, unvorhergesehene Wahl innerhalb einer Matrix möglicher Reaktionen. Bresson hat das am Bild des Kreuzweges geschildert:

»C'est-à-dire que vous arrivez à un carrefour où vous trouvez des hasards. Mais vous n'avez même pas à choisir. Un hasard vous fait choisir de tourner à droite plutôt qu'à gauche. Ensuite, vous arrivez à un autre carrefour, qui est votre but, et un autre hasard vous fait aller dans une autre direction etc.«³¹

Sind die automatisierten Körper der Modelle erst einmal Sensoren für die Netzwerke kultureller Techniken geworden, dann zeigt sich jenseits ihrer Handlungen die Schönheit einer jansenistischen Welt: »Modell. Schön von all diesen Bewegungen, die es nicht macht (die es machen könnte).«³² Das Jenseits ist Möglichkeitsraum, eines der Einstellung, die Verbindung zum Off-Screen. Der Testcharakter des Spiels zieht es ins Bild. Test und Bildmaterie statt Prüfung und Jenseits. Das Akustische an Bressons Lektionen soll die Schauspielermodelle de-psychologisie-

²⁹ Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 52.

³⁰ Ebd. S. 20.

³¹ Robert Bresson, Jean-Luc Godard und Michel Delahay: *La Question. Entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahay*, in: *Cahiers du cinéma* 178 (1966), S. 27–35 und 67–71; vgl. dazu auch Ute Holl: *Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos in Robert Bressons LE DIABLE PROBABLEMENT* (1977), in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan* Nr. 72/73 (2009), S. 53–76.

³² Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 65.

ren und ein Selbst jenseits jeder Semantik als schwingendes Ereignis manifestieren: »Modell. In die physische Handlung geworfen, nimmt seine Stimme, ausgehend von gleichmässigen Silben, automatisch die seiner wahren Natur eigenen Schwingungen und Modulationen an.«³³

Im jungen Mädchen Anne, schreibt die Schriftstellerin Anne Wiazemsky, hatte Bresson eine gefunden, die seinem Modell eines Modells genügte. Das galt nicht für alle Schauspieler, nicht für Walter Green, den Jacques, Maries ersten Geliebten im Film, den Bresson, laut Wiazemsky, belehrte: »Sie [...] begreifen, dass Anne Marie die Person meines Films ist, weil sie bereit ist, sie selbst zu bleiben. Sie fügt keine Absicht hinzu, sie treibt keine Psychologie, sie ist wie sie ist, und sie ist wahrhaftig. Das ist es was ich von Ihnen verlange. [...] Wir werden eine Stunde einige sehr einfache Leseübungen machen, die Ihnen helfen sollen, die Silben gleichförmig auszusprechen und so jede persönliche Absicht zu vermeiden.«³⁴ Vierzig Jahre später wiederholt Wiazemsky in ihren Memoiren, was Bresson in seinen Noten für Schauspieler vorsah: »Unterzieh Deine Modelle Leseübungen, die geeignet sind, die Silben auszugleichen und jede gewollte persönliche Wirkung zu unterdrücken. Der Text gleichförmig und regelmäßig gemacht. Der Ausdruck, der unbemerkt geschehen kann; erlangt durch fast unspürbare Verlangsamung und Beschleunigung und durch das Matte und Strahlende der Stimme, Timbre und Geschwindigkeiten (Timbre – Stempel)«.³⁵ Das Modell wiederholt das Programm des Künstlers.

Timbre und Geschwindigkeit werden bei Robert Bresson wie in einer musikalischen Komposition eingesetzt. Aus den *Noten zum Kinematographen* wird deutlich, dass Bresson anlässlich der Produktion von Klang und Schall noch idiosynkratischer verfuhr als im Hinblick auf Bewegungen und Bilder. Über die Stimme kontrolliert er seine Modelle wie ein Pianist die Musik über Tasten kontrolliert: »Ein großer, nicht virtuoser Pianist, von der Art Lipatti, schlägt unerbittlich gleiche Noten an: Halbe, gleiche Dauer, gleiche Intensität; Viertel, Achtel, Sechzehntel usw. idem. Er haut nicht die Emotion in die Tasten. Er wartet auf sie. Sie kommt und überfällt seine Finger, das Klavier, den Saal.«³⁶ Von außen nach innen geht die Bewegung der Modelle: »Bewegung von außen nach innen. (Schauspieler: Bewegung von innen nach außen)«³⁷ Medien fahren hinein und wieder hinaus. Aus dem Wind, den diese Bewegung macht, speist sich Bressons Poetologie: *Le vent souffle où il veut*.³⁸ Der Ruf des Esels generiert ein Geräusch beim Einatmen

³³ Ebd. S. 23.

³⁴ Wiazemsky: *Jeune Fille* (wie Anm. 16), S. 141 f.

³⁵ Bresson: *Noten* (wie Anm.18), S. 63.

³⁶ Ebd. S. 74.

³⁷ Ebd. S. 7.

³⁸ Untertitel des Bresson-Films *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ* (F 1956).

und ein anderes beim Ausatmen und kehrt so das Physische am Phatischen überdeutlich insistierend und ein wenig peinlich heraus.³⁹ Peinlich und eselhaft da, wo Engelsstimmen ambivalent sind.

Musik als Mittel, Filme zu emotionalisieren, lehnt Bresson ab und nutzt Geräusch- und Klangmontagen, um das Hören selbst im Kino zu analysieren. In der Montage kombinierte und konfrontierte er Klänge als offene Objekte, um auf Funktionen der Ohren aufmerksam zu machen. Die Tonspur von *AU HASARD BALTHAZAR* treibt Mikrodifferenzen zwischen Musik und Geräuschen hervor, produziert neue Ähnlichkeiten im Klang von Kreatur und Dingen und führt die Passion von Mädchen und Esel auch in der Vokalisierung eng, um Klangfarben der Physis zu provozieren. Die dichte Beziehung von Mädchen und Esel, Anne und âne, kehrt auf dem Niveau der Vokale wieder: Ausgesprochen wird »Au Hasard Balthazar« zum Klangfarben-Satz, der stottert und über Konsonanten stolpert wie der Esel im Film über Steine.⁴⁰ Vokale skandieren auch Filmsequenzen: während der Esel sein notorisches I A, I A macht, wird auch Marie im Film stets in der Dopplung ihres Namens angerufen: Marie, Marie. Als Wiederholung und ihr Krebs lösen sich das Hi-ha hi-ha und das Ma-rie Ma-rie in den Filmsequenzen ab.⁴¹ Das Hören als Vernehmen, das *ouïr*, setzt sich über ein *écouter* oder *entendre*, ein verstehendes Hinhören hinweg.⁴² Vokalisationen setzen ihren akustischen Eigensinn in den Film. Differenzen, die keine Differenz machen, sondern Ähnlichkeit erfinden. Der Film öffnet die Ohren der Kinogängerinnen von außen, lässt sie ebenfalls zu Automaten seiner Klangdramaturgie werden, nicht nur im Hinblick auf die Zwillingsspassionen von Marie und Balthazar, dem Esel. Die Dinge der Welt werden auf allen akustischen Ebenen – Ton, Klang, Musik, Geräusch – mit dem Eselsschrei kurzgeschlossen und unsere Ohren langgezogen im Hinblick auf die akustische Struktur der Welt.

³⁹ Siehe dazu David G. Browning/Peter M. Scheifele: The »Hees« and »Haws« of Donkey Brays, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 115/5 (2004), S. 2485. Paper presented at the 147th Meeting of the Acoustical Society of America, May 25, 2004.

⁴⁰ Vgl. die Versuche Godards, den Titel auszusprechen, unter: <http://www.youtube.com/watch?v=ZbXC7h8tzBg> (24.12.2010).

⁴¹ Gedankt sei ausdrücklich Antoine Hennion, der laut seines Namens genauer hinhört ins Verhältnis von Buchstabe und Klang und bemerkte, dass im Französischen der Esel nicht I A macht, sondern »hi-han«, was freilich eine andere Lautfarbe ergibt als das deutsch notierte I A und mA-rie. Doch der Übergang von A und I im Akustischen, die Dopplung des Hoch und Nieder, mit welchem insbesondere der Vater im Film nach seiner Tochter ruft, wahrt eine Symmetrie auch in der französischen Vokalisation.

⁴² Vgl. dazu auch die vier Ordnungen des Hörens zeitgleich phänomenologisch bei Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris 1966, S. 112 ff.

3. Akustische Differenzen

Mit der Serie von Eselgeräuschen im Film stört Robert Bresson die klangliche Ordnung des *objet sonore* und setzt Effekte von Medien als unberechenbare ein. Weder Geräusch noch Schrei, weder instabil noch klassifizierbar, wird der Eselsruf als störrisch und störend gegen das Bild der reinen Passion gesetzt.

Bresson eröffnet den Film mit der Öffnung der Grenzen von Musik, Geräusch und Schrei.⁴³ Unter den Anfangstiteln des Films *AU HASARD BALTHAZAR* ist der zweite Satz der Sonate für Klavier Nr. 20 A Dur von Franz Schubert zu hören, Andantino, gespielt von Jean Joel Barbier, Poet, Pianist und berühmt für Einspielungen von Eric Satie, die eben nicht für ein *écouter* sondern für ein *ouïr* bestimmt waren, ein Hören des Hintergrunds, Tapetenmusik, wie Satie selbst meinte. Beiläufig gibt Barbier die Töne der Sonate, wenn gleich in den mittleren Teil des Satzes geschnitten wird, der, weniger melodios als der Satzanfang, Einzeltöne in Skalen übergehen lässt. So bleibt das Andantino gleichförmig im Hintergrund, bis, nach einem sanften Mollakkord, die Musik energischer wird, aufwärts, zum harten Triller auf dem hohen g, dann Triolen auf dem zweigestrichenen gis, als insistierende Zersetzung des Harmonischen in Einzeltöne. Wenn diese schrill, scheppernd und verletzend werden, lässt Bresson das Eselsschreien einsetzen, auf gleicher Tonhöhe wie das Klavier, und lenkt unsere Aufmerksamkeit von Titeln und musikalischen Harmonien über zum peinlichen Eselsruf. Wenn dieser in schrecklichem Gurgeln abstirbt, sind wir ganz der Physis ausgesetzt, dem Schmerz und der Endlichkeit, dem präzisen Gegenteil von Mathematik und Gefühl, wie Schaeffer sie für das *objet sonore* beanspruchte. Die gute Gestalt der Musik zerfällt und lässt die physische Not ihrer Herstellung dröhnen. Zugleich jedoch klingt der Esel wie ein Ding. Ungerührt nimmt Barbier den tiefsten Ton des Esels auf, setzt ihn aufs Klavier, das brave Haustier des Bürgertums, auf das er jedoch einhaut wie auf eine Schreibmaschine. Bemerkenswert, dass der akustische Raum derweil durchgängig derselbe bleibt. Es gibt keinen akustischen Wechsel des Raumklangs vom Konzertsaal in eine natürliche Umgebung. Der Eselsruf und das Klavierspiel sind im selben akustischen, im selben perzeptiven Raum angesiedelt. Das ist die Natur des Kinos. Es werden dieselben Frequenzen angeschlagen, in unterschiedlichen Registern, so dass unsere Wahrnehmung mäandert zwischen dem Reich der Musik und einem der Geräusche, in dem sich die Tierstimme – zwischen Kreatur und Objekt oszillierend – hören lässt. Hörend hängen wir dazwischen. Barbier

⁴³ Das widerspricht Donald Richies Schlussfolgerung, der Esel Balthazar spreche durch die Musik von Franz Schubert, »he sings of nostalgia«, insofern »Schubert is the representative of the otherwise inexpressible«. Donald Richie: *Bresson and Music*, in: James Quand (Hg.): *Robert Bresson*, Toronto 1998, S. 299–305, hier S. 302.

übrigens wird am Ende des Films als Schauspieler auftreten, er spielt den Priester, der vergeblich den Vater trösten will. Es ist der Kanal Gottes, der aus der Bibel nur Worte hören lassen kann.

Nach Musik und Tierstimme kontrastiert Bresson dann Geräusche des Esels mit solchen von Dingen und Objekten. Auf Balthazars kindliches Eselsleben – der Taufe am Anfang, dem Weiden zwischen Gras und Glocken unter anderen Tieren, den Spielen und Hörspielen – folgt die traumatische Gefährdung der Existenz von Balthazar und Marie, die mit einem knallenden Peitschenschlag einsetzt, wie er auch weiterhin im Film die Etappen der Eselspassion skandiert. Den Bildern die zeigen, wie der Esel beschlagen, domestiziert, dressiert, ins Joch gespannt und zur Arbeit, zum notorischen *travail*, der Fesselung ans Tripalium, gezwungen wird, ist eine Komposition aus Klängen und Geräuschen unterlegt, in denen der Schrei des Tieres nur als Ahnung aus Obertönen von Wagengeräuschen und Kettenklirren wahrgenommen wird. Undeutliche Frequenzen, die im Kontext der Dinge entstehen. undefiniert oszilliert das Geräusch zwischen Objekthaftigkeit und Kreatürlichem. *Les années passent* heißt es in Titeln, bevor ein Unfall des beladenen Balthazar mit seinem Karren auf abschüssiger Strecke gezeigt wird, wiederum begleitet von hohen Rasseltönen, die das Bild irritieren. Der verstörte Esel flüchtet, zurück, in den Garten des Hofes, auf dem Maries Familie wohnt. Die Aufnahmen der Verfolgung durch die Dorfleute erinnern an bekannte Szenen von Pogromen,⁴⁴ ikonologisch verschränkt mit Bildern einer invertierten Flucht nach Ägypten, nur der Esel, leer und ohne Marie. Die Materialität der Tonspur widersetzt sich dem Wiedererkennen, das die Passion als Reprise zeigte: Die Beschleunigung des Eselskarrens und ihr akustisches Korrelat, oder eine Sequenz auf dem Hof, die das Eselsschreien ununterscheidbar an das trockene Knarren einer vom Wind bewegten Holztür setzt, kontrastieren visuelle und akustische Wahrnehmung. Systematisch irritiert die Montage den filmisch konstituierten Realitätseindruck. Anders als Pierre Schaeffer jedoch löst Bresson die Geräusche nicht von den Dingen ab, sondern verknüpft sie mit der Physis unserer Wahrnehmung, dem Eselhaften unserer eigenen Ohren. Das zeigt sich zuletzt in der Menagerie-Sequenz des Films, in der Balthazar auf erneuter Flucht aus Verkehr und Lärm zwischen Käfige gerät und ein Dialogisieren unter Tierstimmen anhebt. In der Montage sind Blicke der aufmerksam schauenden Tiergesichter hinter Gittern im Gegenschuss zu Balthazars monokularer Einstellung gesetzt. Derweil imitieren die Stimmen der Tiere einen Dialog, eine Kommunikation jenseits von Worten. Solche Kommunikation ist durch Medien in die Welt gesetzt. Sie dringt durch die Gitter der Sprachraster, um in neuen Ordnungen zu landen, wie jeder Affe weiß, um in neuen Travailen

⁴⁴ Vgl. die Verfolgungen durch mistgabelbewaffnete Bauern in Murnaus *NOSFERATU* oder in Riefenstahls *BLAUEM LICHT*.

zu enden, wie jeder Esel zu spüren kriegt und wie es Pierre Klossowski als sadistischer Müller im Film durch das Knallen der Peitsche bestätigt.

4. Tierisch räumliche Signalverarbeitung

Das Studium von Tierstimmen in magnetophonen Formen wie auf Bressons Tonspur gehört zur Musik- und Sprachforschung der fünfziger Jahre. Einschlägig wurde das in London verlegte audiovisuelle Buch von Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. How Animals Communicate. With a Long-Playing Record of Actual Animal Language Sounds and a Description of their Meaning*.⁴⁵ Ausgestattet mit Schallplatte und prächtigen Bildern der Fotografin Ylla Koeffler, die Mimik und Gebärden zu den Geräuschen fügen, erschien der Band zuerst 1938. Der Autor, Julian Huxley, Evolutionsbiologe und Eugeniker, Afrikareisender und Aldous' grosser Bruder, war seit 1935 Sekretär der Zoological Society in London. Ludwig Koch, Sohn einer Frankfurter Naturforscher- und Musikerfamilie, hatte 1889 als Achtjähriger die erste technische Aufzeichnung einer Vogelstimme angefertigt, später als Direktor der deutschen EMI hatte Koch ein umfangreiches Tierstimmenarchiv versammelt, wirklich wissenschaftliche Aufnahmen, wie er schreibt, anstelle der Lautumschrift, »those musical notations and curves which mean nothing either to a scientist or to a bird-lover« oder der Silbenschrift, die Natur nicht einfangen kann: »tu, tu, tu or tse, tse, tse will never bring to the ears of the average listener the sweetness of the song of the Woodlark or the characteristic note of the Marsh-tit«. ⁴⁶ Mit Kochs Exil in London trafen sich die beiden ehemals feindlichen Nachrichtendienstler und waren sich einig, Tiergeräusche als Signalverarbeitung zu studieren, d.h. funktionale Klangereignisse von Neben- und Störgeräuschen zu trennen und eine Unterteilung zu treffen in »sounds [...] that have a purpose, or [...] a function, for the organism who produces them«, ⁴⁷ und jene anderen »by-products of activities which have other functions.« ⁴⁸ Dazu gehören nach Huxley vor allem Geräusche von menschlichen Maschinen, Gerä-

⁴⁵ Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. How Animals Communicate. With a Long-Playing Record of Actual Animal Language Sounds and a Description of their Meaning* (1938), New York, NY 1964. Als koloniale Geste ist das Buch »dedicated to H.M. Leopold III The King of the Belgians«, der Julian Huxley in seinen Steppen zelten und nachts die Löwen hören ließ.

⁴⁶ Ludwig Koch, unter <http://www.wildlife-sound.org/journal/archive/koch.html> (05.12.2010), eine empfehlenswerte Seite, die auch eine Originaltonaufnahmen von Koch enthält.

⁴⁷ Huxley/Koch: *Animal Language* (wie Anm. 45), S. 15.

⁴⁸ Ebd. S. 15.

ten und Medien, die er als Arsenal einer Soundmoderne auflistet.⁴⁹ Viele dieser Geräusche führt Robert Bresson auf der Tonspur seines Films mit den Geräuschen des Esels akustisch eng und verweist so auf die Unmöglichkeit, Natur- und Dinggeräuschen, innen und außen, technisches Dispositiv und leidende (Tier-)Seele unter Medienbedingungen klar zu unterscheiden.

Auch Koch und Huxley projizieren Kommunikation in Raumwahrnehmung. Die akustischen Irritationen Bressons heißen bei ihnen präzise: Tarnung und Mimikry. Als Intelligence-Men interessieren sie sich für Ununterscheidbarkeit, Täuschungen, falsche oder geheime Signale der Tierkommunikation, »cryptic characters, which enables an animal to escape its enemies or to approach its prey by resembling its environment«. ⁵⁰ Genau hier erweist sich für Huxley der Unterschied zwischen Akustik und einem visuell Imaginärem. Die Struktur der Diskontinuität und Wiederholung macht Mimikry von Tierstimmen im natürlichen Hörraum unmöglich, ein »tse tse tse« erregt Aufmerksamkeit im sonst entropischen Soundscape. So jedenfalls denkt ein Huxley sich Natur:

»An obvious difference between sounds and colors or forms as allaesthetic characters is that most sounds are produced intermittently, whereas colors and patterns are visible all the time, unless special arrangements are made to the contrary. It follows that sound is ill-adapted to achieve inconspicuousness by resemblance to the environment; and, so far as I am aware, no cryptic sound exists ...«. ⁵¹

Akustische Redundanz zeigt sich im Raum, sogar im zoologischen. Erst Medien verstecken Tierstimmen wieder in Hörräumen der Moderne, die gleichfalls von Wiederholungen und Redundanzen durchzogen sind. »zang-tumb-tumb-zang-zang-tuumm tatatatatatata« schreibt Marinetti sie an, bevor Luigi Russolo die Ordnung dieser Klangwelten durch seine windigen Intonarumori wieder in Mikroobjekte zerstäubt, klassifiziert als »Dröhnen, Pfeifen, Flüstern, Knistern«. ⁵² Auch die kontinuierliche Tonspur des Kinos versteckt das Pfeifen der Spatzen und das Wiehern der Pferde in der Athmo, dem homogenen Raum. Nur insistierende Wiederholungen verraten die aufgenommene Tierseele – oder aber das Gerät der Aufnahme. Au hasard balthazar. Tonmischung hingegen synthetisiert jede Kohärenz des Hörraumes und die entsprechende Tarnung darin. Der Tonjäger Koch

⁴⁹ »[...] the roar of trains, cars, motorboats, airplanes at speed; the hum of traffic, the appalling impact of the riveting machine and the pneumatic drill; gun-fire and quarry-blasting; the clanking and humming, and roaring of machinery in factories; tapping of hammers, chopping of axes, buzzing of saws, the click and clatter of typewriters. Our civilisation is full of such mere by-product noise.« Ebd. S. 16.

⁵⁰ Ebd. S. 16.

⁵¹ Ebd. S. 16f.

⁵² Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche, Mainz 2005, S. 11.

lauerte mit seinem schweren Aufnahmestudio der Parlophone Company und mit verborgenen Mikrofonanlagen den Tieren im Zoo auf, um ihre Signale abzufangen, mitzuschneiden, zu säubern, zu mischen und als Natur zu reproduzieren: »Finally, just as a film is *cut*, so the records are gone over, the unsatisfactory and redundant sounds rejected, the wanted sounds assembled in the right order.« Tierstimmen werden als kohärente Klangobjekte in der Postproduktion hergestellt und zu künstlichen akustischen Welten zusammengesetzt.⁵³ Prozeduren vom Brausewind. In diesen medialen Welten, in den Mischungen offener akustischer Objekte zu Soundscapes aus Afrika oder Indien (made in England) sind Mensch und Tier gleichermaßen zuhause und im Akustischen geregelt und regiert.

Bereits die Schallplatte hatte Bioakustiker von der »Beschränkung auf die phonetische Aufschreibung der tierischen Lautäußerungen« befreit.⁵⁴ Mit dem Tonband und entsprechend neuen Analyseverfahren, welche die vergleichende Morphologie physikalischen Schalls der Physiologie des 19. Jahrhunderts fortsetzt, werden Tiergeräusche als Sprache fassbar. Das Verhältnis von Tiersubjekt und Umwelt als »allgemeiner Geräuschkulisse«⁵⁵ wird über ein einfaches Reiz-Reaktionsschema hinaus als prophezeibares Prozessieren von Signalen und Verhalten im Vibrationsraum hörbar. Darin können nicht nur Tiere, sondern auch Menschenwesen, die sich den eigenen Code vorschreiben oder programmieren, mit allen und jedem kommunizieren, Marie und Balthazar, mit Engeln und Eseln, mit Säulfern oder mit Gott. Mit materiellen Signalen wird sich dieser zurückmelden, mit Wind in Kanälen, deren Brausen sich mathematisch entziffern lässt.

Pionier der Bioakustik ist der Verhaltensbiologe, Stimmen- und Musikforscher Günter Tembrock, der in den fünfziger Jahren den Pawlowianismus durch das Modell kybernetischen Kommunizierens im Tierreich ersetzt hat.⁵⁶ Er klassifiziert Tiersprachen dicht an der Phonetik und nach Einzellauten, mehrsilbigen Einzellauten, Lautfolgen, unterschieden und auf der Basis von Claude Shannons Kommunikationstheorie zur Sprache gebracht. Dabei betont Tembrock unter anderem: »Mehrsilbige Einzellaute sind recht verbreitet unter den Säugetieren. Ein mar-

⁵³ »For a symphonic record such as that of the African sounds in this volume, resort must be had to a still more elaborate procedure, by which one sound is dubbed on to another, thus allowing them to be heard simultaneously when the record is played.« Ebd. S. 10.

⁵⁴ Günter Tembrock: Tierstimmen. Eine Einführung in die Bioakustik, Wittenberg Lutherstadt 1959. Tembrock eröffnet die Einführung mit der Bemerkung, dass erst seit der »entscheidenden Erfindung von Tonband und hochleistungsfähigen Analysiergeräten [...] mit Beginn der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts planmäßig Forschungen einsetzen konnten.« Ebd. S. 6.

⁵⁵ Ebd. S. 12.

⁵⁶ Günter Tembrock: Tierstimmenforschung. Wittenberg Lutherstadt 1977, S. 16 ff. Diese zweite Auflage vollzieht deutlich den Wechsel zwischen analogen und digitalen Medienmodellen.

kantes Beispiel ist hierzu das Ih-a des Esels, wobei die erste Silbe beim Einatmen, die zweite beim Ausatmen gebildet werden.«⁵⁷ Für den Bioakustiker sind technische Medien und Maschinen nicht nur Aufzeichnungsgeräte in der Zoologie, sondern auch Modelle und Transformatoren der Wahrnehmung im Lebewesen: Diese »empfangen (vergleichbar dem Rundfunkempfänger)«, physiologisch, nicht psychologisch.⁵⁸ UKW statt UBW.

Mehrmals in Robert Bressons Passionsgeschichte von Marie und Balthazar wird der Eselsruf gegen ein Radio gesetzt, so dass an beiden das Blecherne des Klangs hervorgehoben ist. Jedoch spielt jenes Radio, wann immer es eingeschaltet wird, dieselben zwei Stücke, Chansons von Jean Wiener,⁵⁹ und funktioniert trotz einmontierten Rauschens zwischen Sendern vielmehr als Tonband. Das Radio liefert die akustische Wiederholungsstruktur im Film, zu welcher der *blouson noir*, Gérard, der »Halbstarke«, Marie immer wieder missbraucht, während Balthazar klagend sein I A singt.

Bressons Einsatz des Radios ist symptomatisch im Projekt der Eselspassion. In der Klang-Komposition für die verlorene Kommunikation zwischen Mensch und dem in der Materie verborgenen Gott erinnert das Radio, was Bresson systematisch vergisst: das Dispositiv der Wiederholung. Eine Anekdote in Anne Wiazemskys Buch deutet an, dass Bresson von jenem Dispositiv, das sein Verfahren bestimmt, nichts wissen wollte. Der Esel Balthazar hatte sich während der Dreharbeiten gleichmütig den Versuchen Bressons entzogen, ihn zum Schreien zu bringen, während das restliche Team, selbst durch Bressons Sprachtraining genug gedemütigt, amüsiert zuschaut. Der Tonmann Antoine Archimbaud fand eine Lösung: »Er kam mit Tonband, Abspielgerät und Verschwörermine [...] »Seid doch mal alle ruhig!«, bat Archimbaud und stellte den Apparat an. Das laute Iah! Balthazars ertönte, und zum Erstaunen des ganzen Teams begann auch Balthazar selbst, Iah! zu schreien. Jedes Mal, wenn der Apparat angemacht wurde, antwortete Balthazar von nun an – im Glauben, er habe es mit einem anderen Esel zu tun.«⁶⁰ Auch im Akustisch-Unbewussten sind Tiere und Menschen simulierenden Identifikationen ausgesetzt, auch ein Esel hört auf dem Tonband sich als Anderen, sein Ich-a als Marie. Die Struktur der Wiederholung, über die nicht mehr ein Meisterregisseur wie Bresson sondern nur noch das Tonbandgerät verfügt, versetzt alle ins Reich zwischen Lebewesen und Maschinen. Zwischen Tier und Geisterreich sind

⁵⁷ Tembrock: Tierstimmen (wie Anm. 57), S. 74.

⁵⁸ Ebd. S. 11.

⁵⁹ Jean Wiener (1896–1982) vertritt sowohl die neue Musik in Frankreich, denn er hat mit Darius Milhaud und Eric Satie zusammengearbeitet, als auch die Filmmusik (*TOUCHEZ PAS AU GRISBY* (F 1954)) und hat zudem eine ganze Reihe von französischen Popsongs geschrieben.

⁶⁰ Wiazemsky: *Jeune Fille* (wie Anm. 16), S. 136.

wir offene Objekte für Stimmen, die rufen, »Marie, Marie« oder »Jeanne, Jeanne« und darin ist alle windige Information, wie Bioakustik weiß, eben »Erwartungswahrscheinlichkeit für ein bestimmtes Signal auf der Empfängerseite«. ⁶¹ Gott ist ein Mathematiker, aber er rechnet nicht. Der Esel in Bresson Films kann rechnen, aber an den *carrefours* des Lebens und der Sprache trifft nur Zufall oder Gewalt.

⁶¹ Tembrock: Tierstimmenforschung (wie Anm. 56), S. 18.

Doublings and Couplings

The Feeling Thing in Valéry and Kleist

Katrin Pahl

A large part of the vitality of open objects stems from their emotionality. The »open object« affects others with this emotionality. Socrates, the protagonist of Paul Valéry's dialogue *Eupalinos ou l'Architecte*, gets very agitated when – at the intersection of land, sea, and sky – he finds something ambiguous, something that resists his habit to close the process of classification. Socrates' spirit is moved, it is »mis en mouvement par cet objet trouvé sur le bord de la mer«. ¹ His interlocutor Phaedrus calls him an »adolescent spirit« – no doubt evoking puberty's well-known bent for emotional agitation (EA, p. 125). Adolescent Socrates finds himself unable to determine whether the thing is man-made, a product of chance, or the result of its own inherent *Bildungstrieb*. This undecidability affects him physically; it makes him stop in his tracks and then walk in a different direction. It also affects him mentally; the thing throws him into confusion and embarrassment – and he admits that therein lays its significance: »son importance est inséparable de l'embarras qu'il me causa« (EA, p. 115). The trouble he has defining the thing generates important thoughts and life-changing ideas. The open thing thus moves both his body and his spirit. ² The entanglement of these two movements belies Socrates' own strict separation of body and thought.

But not only human subjects get agitated. With this paper, I want to explore how things become emotional and – as a slightly different line of thought – whether it makes sense to conceive of emotionality as an »open object«. With his network account of human and nonhuman actants, Latour helps level the opposition between subject and object. Can we also draw upon his theory for an account of »the feeling thing«? Building on Latour, Jane Bennett is concerned with what

¹ Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte* [EA] (1921), in: *Œuvres de Paul Valéry II*, Paris 1960, p. 79–147, here p. 125.

² See EA, p. 121: »SOCRATE: Cherchant, trouvant, perdant et retrouvant le moyen de discerner ce qui est produit par la nature, de ce qui est fait par les hommes, je restai quelque temps à la même place [...]; puis, je me mis à marcher très rapidement vers l'intérieur des terres, comme quelqu'un en qui les pensées, après une longue agitation dans tous les sens, semblent enfin s'orienter; et se composer dans une seule idée, engendrant du même coup pour son corps, une décision de mouvement bien déterminé et une allure résolue.«

she calls »impersonal affect« or »material vibrancy« – an »affect not specific to human bodies«. ³ Drawing on a Spinozist notion of affect, which »refers broadly to the capacity of any body for activity and responsiveness«, she argues that »organic and inorganic bodies, natural and cultural objects [...] all are affective« (ibid.). Indeed, we have already seen that Valéry's found object has the vibrancy or vitality to move Socrates – it is affective in Bennett's sense.

I want to go one step further and – beyond this affectivity of things – explore the emotionality of things. I find emotionality more interesting than affectivity because it truly unsettles the binary of materialism and idealism, which Deleuzians (who are responsible for most of the discourse on »affect«) inadvertently maintain in favor of preconscious forces and bodily intensities. Emotionality opens bodies to thoughts and affects spirits with matter. For me, emotionality is the faculty of responding to self-incongruence. It thus requires a form of subjectivity. But my understanding of subjectivity differs from a Deleuzian one in that I don't use »subjective« as a synonym for »personal«. For Deleuze, »affect« is impersonal, preconscious, and before representation. He reserves the term »feeling« for personal experiences that are conscious and can be identified and labeled by checking them against one's biography of feelings. And he uses »emotion« as referring to the social – not necessarily self-reflective – display of »affect«. ⁴ My term »emotionality« cannot exactly be mapped onto this Deleuzian terminology. If »affectivity« is a body's openness to being affected by other bodies and its capacity to affect other bodies, then such affectivity includes self-incongruence: the transport from one (version of the) self to another (version of the) self (or the dynamic intersection of land, sea, and sky in our example of *Eupalinos ou l'Architecte*). »Emotionality«, as I understand it, registers and responds to this »affectivity«. Something is emotional when it responds to its incongruence (that response can take the form of augmenting or reducing self-incongruence). ⁵ A basic form of reflection (in the sense of mirroring, folding back, reinforcing, or diluting) and a minimal form of subjectivity are thus

³ Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke 2010, p. xii.

⁴ See Brian Massumi: *Notes on the Translation*, in: Gilles Deleuze: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987, p. xvi; and Eric Shouse: *Feeling, Emotion, Affect*, in: *M/C Journal* 8.6 (2005), under: <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (03. 27. 2010).

⁵ Bennett describes »incongruence with itself« as affectivity: as a body's openness to being affected by other bodies and its capacity to affect other bodies. The emotional response can be augmenting or attenuating said affectivity or self-incongruence. Drawing on Spinoza's notion of *conatus*, Bennett shows that it serves a body's interest in power to increase its encounters with other bodies and thus its incongruence with itself. But we can certainly also observe the opposite tendency. Traditional rationality, for example, has developed effective technologies for reducing complexity and incongruence – and yet, as a way of registering and responding to self-difference, it is no less emotional for it.

necessary for emotion. Without reflection no emotionality, and without self no reflection. But this self need not be human for it to become emotional.

For my purpose of thinking an impersonal mode of reflection, I draw on Leo Bersani's and Ulysse Dutoit's work.⁶ Through discussions of visual art works as historically apart as Caravaggio's paintings and late-twentieth-century films, Bersani and Dutoit describe the aesthetic dispersal of personal identity. They develop an ontology of doublings and inaccurate replications that has important ethical implications for them. In the remainder of this essay, I will discuss the theater of Heinrich von Kleist and explore the doublings and couplings that produce emotional things and a thinglike emotionality there. Kleist uses a similar aesthetic as the one Bersani and Dutoit describe, only that he extends the doublings and replications across the line that separates the visual from the textual components of theater. His theater serves as an exploration into emotional reflection that elaborates an emotional logic, if you will, of confusion and jumbled identities.

Kleist develops unusual and rather queer strategies to render visible on stage what the eighteenth-century discourse of sensibility has relegated to interiority, namely feeling and reflection. He does not favor the expressive capacities of theater – theatrical gestures, for example – to make emotion visible. Nor does he use the four walls of the theater to create an allegory for the interior space of the soul – a technique developed by Weimar Classicism. Instead, Kleist doubles the embodied action on stage with narrative (p)re-presentations. His theater can be described as an assemblage of textuality and theatricality, of giving to read and giving to see.

But let me quickly bring back Valéry's *Eupalinos ou l'Architecte*. Initially, Phaedrus asks Socrates for a detailed and vivid description of the *objet ambigu*: »Fais-moi voir cet objet, comme le grand Homère nous fait admirer le bouclier du fils de Pélée!« he demands of Socrates (EA, p. 115). Phaedrus asks for hypotyposis: Homer's description of the shield of Achilles in the *Iliad* epitomizes the art of creating the illusion of reality through lively description.⁷ Valéry's Socrates refuses such ekphrastic hypotyposis of the found object – »Tu penses bien qu'il est indescriptible«, he counters – and indeed we learn very little about what it looks like (ibid.). Instead of reifying the thing by bringing it before our eyes, Socrates explores its shifting orientation to human modes of thought, specifically the fact that he can-

⁶ Leo Bersani/Ulysse Dutoit: *Forms of Being. Cinema, Aesthetics, and Subjectivity*, London 2004; and id.: *Caravaggio's Secrets*, Cambridge, MA 1998.

⁷ More specifically, the *Iliad*'s description of Achilles' shield is an example of ekphrasis, that is, of the literary description of a work of art. In Valéry's dialogue, Socrates refuses such ekphrasis since it cannot be determined whether the *objet ambigu* is a work of art or of nature. He refuses any kind of hypotypotic description of the thing, perhaps because of the teleological force of narrative, which would close the object rather than preserve it as an open object.

not classify the found object and cannot determine its origin.⁸ Socrates vividly describes how his own physical, emotional, and spiritual movements permit (perhaps seek) the encounter with the ambiguous object and then respond to it. Valéry's text uses hypotyposis not to reify and stabilize, but to paint a dynamic assemblage of things that affect one another: land, sea, and sky, stuff that is washed on the shore, Socrates' moving body, and his moving thoughts.

It seems that the open object has drawn all these bodies together. And yet, despite the fact that it creates a moving assemblage of human and nonhuman components, the *objet ambigu* is not quite an emotional thing in my sense. The »merveilleux objet« (as Phaidrus calls it) does affect another body (the body of Socrates); it also troubles the distinction between matter and thought in that it affects Socrates' thoughts about himself (EA, p. 115). In Deleuzian terms – where »feelings are *personal* and *biographical*« – Socrates' encounter with the open object produces an *arche*-feeling: a feeling that creates a biographical crisis and even (re-)constitutes biography.⁹ The story that Socrates tells about his life is that in response to his encounter with the *objet ambigu*, he became a philosopher and not an architect. But the *objet ambigu* doesn't respond to its own incongruence; its affectivity is not self-reflective. Socrates' vivid description of emotion cannot serve me as an example for impersonal emotionality. After all, for Valéry, only the man is emotional – not the thing.

Let's turn to Kleist then, who also uses hypotyposis. But he uses it in his plays in such an excessive way that the narrative element of hypotyposis threatens to destroy the unity of place, time, and action required in classical theater.¹⁰ What is more, hypotyposis does not serve Kleist to describe a feeling (as it does Valéry's Socrates), but to perform – i.e., to generate and enact, emotionality.

Kleist's theater relies heavily on hypotyposis and other narrative elements, such as messengers' reports and teichoscopies. This holds especially for *Penthesilea* – the

⁸ Cf. Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, New York 2004; in particular, her use of »orientation«, pp. 7–8.

⁹ Shouse: *Feeling, Emotion, Affect* (as note 4).

¹⁰ My analysis of re-layed emotionality in Kleist owes much to the contributions of Gabriele Brandstetter and Rüdiger Campe on the repeated hypotyposes in *Penthesilea*. See Gabriele Brandstetter: *Insenzierte Katharsis in Kleists Penthesilea*, in: Christine Lubkoll and Günter Oesterle (eds.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, p. 231: »In der Wiederholung des vor- und zurückgreifenden Erzählens und in der Staffelung des Berichts aus mehreren Perspektiven lädt sich das Szenario der vorgestellten Bilder mit einer ungeheuren Energie auf.« Cf. Rüdiger Campe: *Zweierlei Gesetz in Kleists Penthesilea*. *Naturrecht und Biopolitik*, in: id.: *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Freiburg 2008, pp. 313–41.

play that features the shield of Achilles (even though it barely makes it visible).¹¹ What these narrative elements typically describe are again not static works of art, but assemblages in motion: amazons – themselves affective assemblages of the kind woman-on-horse-with-bow-instead-of-breast – run into Greeks and the turmoil of the battle creates tangles of carriages, animal and human and differently gendered bodies, weapons, armor, and dust – all mixing constantly into novel indecipherable and agitating configurations. One can certainly say that the reports and teichoscopies of *Penthesilea* present us with »open objects« and that these »open objects« have a strong affective charge – perhaps even an emotional quality. These narrative elements describe emotional bodies or assemblages, but I find even more interesting how – forming an assemblage with the action on stage – they become emotional things themselves. In the following, I will focus on one of Penthesilea's monologues to analyze the emotional thing that Kleist's theater is, and the impersonal emotionality that it presents.

At the end of *Penthesilea*, we find a most unusual teichoscopy. Teichoscopy can be literally translated as »viewing from a wall«, and means the synchronous description by a character on a lookout of events that take place outside the field of vision of all others. Here, the Amazon queen stands at the figural edge of the scene and describes in real time what her sisters cannot see, that is, how she manages to revive a dead and buried feeling by forging it with words into a thing. Her teichoscopic speech relays what is conventionally relegated to the realm of interiority as if it happened in exterior reality, and her feeling actually does take shape as a dagger.

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust;
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.¹²

¹¹ Achilles' shield appears only as something that is discarded. See *Penthesilea*, lines 1156–58: »Er ruft: verweilet, meine Freundinnen! / Achilles grüßt mit ew'gem Frieden euch! / Und wirft das Schwerdt hinweg, das Schild hinweg.« Heinrich von Kleist: *Penthesilea*, vol. I/5 of: Roland Reuß and Peter Staengle (eds.): *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, Basel 1988.

¹² *Ibid.*, lines 3025 ff.

Having protagonists like Penthesilea relate, as Bersani and Dutoit would say, »invisible non-event[s] which, however, we can, with some effort, see«, Kleist's theater trains the spectators to acknowledge a »different mode of being [emotional]«. ¹³ Kleist doubles the embodied action on stage with narrative and thereby produces a palpable textuality that is at odds with the performance art of theater. ¹⁴ His scenes oscillate between these two modes of (re)presentation, layering slightly different accounts of a feeling into what can best be described as a multiple impression or *mackle*. Such layering blurs the contours of emotion. While emotions, in Kleist, can be seen, they are not, therefore, clear and distinct. They never quite come into focus, as it were. I don't view this as a deficiency or an epistemological problem. ¹⁵ Instead, Kleist's aesthetics of re-layed emotionality models an emotional ontology that has ethical and political benefits because it brings into view that emotions, as Sara Ahmed has argued, »open bodies to others«. ¹⁶

Penthesilea's final monologue intertwines or *mackles* embodied performance, descriptive narrative, and performative speech. When she eventually offers her breast to the dagger, this is not an original act committed by an individual but one response in a series of de-individualizing repetitions. The last two verses of her monologue – »Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust; / So! So! So! So! Und wieder!« – describe actions that physically repeat – five times – what the *teichoscopy* has already carried out. Beginning with »Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder«, the *teichoscopy* already pierces the border between interiority and exteriority. Yet, even the mimetic re-enactment of this piercing (the jabs with the dagger) does not bring the series of repetitions to a definite end. To be sure, the stage directions, »*Sie fällt und stirbt*«, retroactively confirm the descriptive character of the preceding verses and seem to bring closure to the scene. But Kleist's peculiar word choice earlier creates an extravagant imagery in excess of literal description. The phrase »und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust« does not exactly produce the image of a suicide by stabbing. When Penthesilea says that she »gives her breast«, one rather imagines a scene of breastfeeding, that is to say, of a nurturing and life-giving practice. Alongside every »so!« Penthesilea might mimetically act out the effect her words have on herself – but whether this be a repeated stabbing or a repeated breastfeeding remains open for the actress's interpretation. In any event, these mimeses of an act already *mackled* by narration are doubled once

¹³ Bersani/Dutoit: *Forms of Being* (as note 6), p. 8.

¹⁴ The V-effect of Kleist's theater does not rely on parabases (a technique preferred by Romanticism) but is produced by this subliminal yet palpable textuality of the performance.

¹⁵ As Christian Moser does, for example. See Christian Moser: *Verfehlte Gefühle: Wissen, Begehren, Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993, pp. 6–36.

¹⁶ Ahmed: *Politics of Emotion* (as note 8), p. 15.

more by further speech acts. Prothoe repeats the stage directions with her verdict »Sie stirbt!«. And Penthesilea, in addition to her physical gestures and her literal and figural descriptions, performs a speech act that realizes – forges, to be precise – in the very utterance of words what the conventions of the teichoscopic mode cast as the unrepresentable beyond: a feeling. Penthesilea thus doubles and couples the concrete reality of the presentation on stage with the imagined realities both off-stage and inside her bosom. Who would here not confuse one mode of being and representation with another?

In *Eupalinos ou L'Architecte*, Valéry uses metalepsis – the conflating of two distinct levels of a narrative. At the very moment when the hypotyposis of his walk along the beach proves successful, that is to say, when Phaidrus sighs, »Tu me fais revivre«, Socrates almost imperceptibly slips into metalepsis: »L'objet gît sur le bord où je marchais, où je me suis arrêté, où je t'ai parlé longuement« (EA, p. 117). He speaks of his ambling along the beach and his ambling in speech (»Je me suis laissé parler«) as if they didn't belong to different levels of the narrative (ibid.). Of course, plainly speaking, the place where Socrates speaks at length to Phaidrus is not the ocean beach, where he chances upon the queer object. Similarly, the protagonists of the two narrative levels are not the same: one is the adolescent Socrates, the other is the mature Socrates. The adolescent Socrates of the narrated scene is brought back to life by the mature Socrates' narration. Hypotyposis, it appears, has a metaleptic effect. By vividly presencing, if you will, an absent scene, it has the tendency to confuse not only narrative levels but also the representation with its referent. This becomes evident when Phaidrus at the moment of successful hypotyposis exclaims: »O langage chargé de sel, et paroles véritablement marines!« (ibid.). He notes how the message (the effects of an encounter at the seashore) affects the medium (language becoming marine). In hypotypotic speech, language affects itself: it confuses, troubles, and confounds itself. Because it does so in excess of the speaker's intention, language presents itself as a thing or an actant here (not simply as a tool or a medium). And, because of the self-reflective quality of its affection, we can now say that this thing is emotional.

Socrates' hypotypotic speech is an example of an emotional thing. Kleist's theatrical texts are similar emotional things, only that Kleist's metalepsis (if the term still applies) jumbles two genres: the dramatic and the narrative genre. Kleist's plays are assemblages of textuality and theatricality that are emotional because, through doublings and couplings, they affect themselves and respond to their self-incongruence by increasing or reducing difference. Penthesilea's teichoscopy »presences« what is supposed to take place off-scene, namely the production of a feeling – a feeling thing, to be precise. Again, medium and message slip and stick, technique and effect reflect and confuse one another. Penthesilea's teichoscopy – itself an emotional thing – describes the production of an emotional thing: the

forging of a feeling (*Gefühl*) into a thing (*Dolch*) that is affective in the sense that it affects another body (*meine Brust*) and enters into an assemblage with it, and that is also emotional in the sense that it responds to its own incongruence by effecting another self's incongruence. The self-incongruence of the dagger consists in the slippage and stickiness between itself as thing and itself as word.¹⁷ While the word »chest« has an empirical referent on stage, the »dagger« does not exist physically. The obvious distinction between the empirical chest and its signifier affords each a solid and self-identical being. The dagger, on the other hand, oscillates between word and thing, and it responds to its own self-incongruence with a demand for nourishment (whether this is a call for appeasement or for growth remains again ambiguous): Penthesilea needs to breast-feed the dagger (*Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust*). At the same time, the emotional dagger turns Penthesilea into an »open object«. Penthesilea's speech has a physical effect on her: the emotional thing that is her teichoscopy opens the closed interiority of the person Penthesilea to a positive end (*Nun ist's gut*). The emotional dagger turns Penthesilea into a self-incongruous thing: we are not sure whether she is dead or alive, reified or vibrant at the end of the play.

At this point, where the contours of personal identity have become quite unreliable, we can conclude that it makes more sense to conceive of emotionality as an open object or ambiguous assemblage than to see it as a personal characteristic or human capacity. The thing that is emotionality lives at the border – »L'objet gît sur le bord« (EA, p. 117). Which border this might be is of little importance to the opening of the object and to the emergence of the ambiguous emotional thing: the transient boundary between land and sea, the boundary between interiority and exteriority that iron ore can fortify (forged into armor) or pierce (forged into a dagger), or the sticky boundary between distinct levels and genres of representation. If rationality has developed technologies to straighten things out, emotionality strikes me as a queer thing that jumbles identities. It lives in the *Beieinander* of bodies, words, feelings and ideas, all of which it constantly doubles, couples, and jumbles with one another – just as the repeated *ei* of the signifier *Beieinander* suggests.

¹⁷ Cf. Ahmed: *Politics of Emotion* (as note 8), p. 15: »Words for feeling and objects of feeling [...] move, stick, and slide«, as well is *ibid.* p. 202: »The objects of emotions slide and stick.«

Actio, Narratio und das Gesicht der Dinge

Uwe C. Steiner

1.

In Helmut Kraussers Tagebuch vom Dezember 1999 findet sich unter dem Datum des 24. der folgende Eintrag: »Vorm Glascontainer, in dem es Einwurfschlitz für grüne, weiße und braune Flaschen gibt, steht, ratlos und einsam auf dem Gehsteig, eine blaue Prosecco-Flasche.«¹

Ein einziger, für sich stehender Satz. Wie manch einer von Adalbert Stifter macht er das Satzsubjekt erst am Ende namhaft. Hier aber bewirkt die Rhetorik der Inversion einen komischen Effekt: Die mentalen und sozialen Prädikate, Ratlosig- und Einsamkeit, lassen, vorangestellt, einen menschlichen Akteur erwarten. Was dann grammatisch zuletzt als Subjekt auftritt, ist außersprachlich ein Objekt bzw. ein Ding. Der dingliche Akteur wiederum erleidet ersichtlich etwas. Somit offenbaren Grammatik und Komik eine epistemische Dimension. Sie werfen die Frage nach der Verteilung von Handlungsmacht in mensch-dinglichen Assoziationen auf.² Umschreibt doch Kraussers *Aperçu* ein Feld, in dem physische und semantische Kräfte, Kausationen und Symbolisierungen, Anstöße und Repräsentationen ineinandergreifen.

Weil die an sich offenen Objekte, Flüssigkeitsbehälter und Behälterbehälter, füreinander geschlossen scheinen, provoziert das traurig-komische Ensemble Narrative. Eines von ihnen könnte sich, in einschlägig literarischer Tradition, dem Schicksal der Dinge selbst widmen. Was hier vom Fetisch übrigbleibt, das widersetzt sich, tückisches Objekt und Abfall zugleich, der zivilisatorischen Objektbewältigung.³ Eine Geschichte, in der gerade die Lösung, die differenzierte Wiederverwertung, das Problem erzeugt, die mangelnde Passung. Wenn nicht gar ein

¹ Helmut Krausser: Oktober. Tagebuch des Oktober 1997. November. Tagebuch des November 1998. Dezember. Tagebuch des Dezember 1999, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 454.

² Vgl. Ilka Becker / Michael Cuntz / Astrid Kusser (Hg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München 2008.

³ Vgl. Uwe C. Steiner: *The Problem of Garbage and the Insurrection of Things*, in: Gillian Pye (Hg.): *Trash Culture. Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*, Bern 2010, S. 129–146.

paranoianahes Szenario evoziert: Wer weiß denn, ob sich im Dunkel hinter den Öffnungen des Glascontainers wirklich getrennte Kammern verbergen oder ob nicht vielmehr sämtliche Sorten in einem Gefäß durcheinander purzeln. Mehr noch. Ausgerechnet am Festtag des zur Auferstehung Bestimmten notiert der Autor einen Akt misslingenden Recyclings.

Ein anderes Narrativ würde die bezeichnenderweise ausgesparten menschlichen Akteure wieder ins Spiel bringen und Flasche und Container sozusagen als Gefäße begreifen, die Menschliches umfassen. Die aus der forensischen Rhetorik geläufige Trennung von Person und Sache käme so wieder, teilweise, zu ihrem Recht. Wer erfahren möchte, wie es zur Aussetzung der Prosecco-Flasche kam, könnte das Relikt als Indiz verstehen und wie in einer Kriminalgeschichte seine Geschichte erzählen lassen: Wer war das und warum? Zugleich brächte so die Dissonanz der Dinge konfligierende Lebensstile physiognomisch zum Ausdruck: In der mangelnden Passung zwischen Gefäß und Behälter spiegelte sich ein Widerstreit zwischen Hedonismus und ökologischem Bewusstsein.

In der Ratlosig- und Einsamkeit der Prosecco-Flasche begegnet Humanes im Medium der Dinge. Und zwar begegnet es als Figuration und Figuriertes zugleich. Menschliches und Dingliches durchdringen einander, oder, so ließe sich wiederum figurativ sagen, sie enthalten einander. Kraussers *Aperçu* deutet demnach eine Topologie einander wechselseitig enthaltender – und auch noch im Ausschluss einander enthaltender Gefäße an. Es bewegt sich damit in einer Tradition, der mein Interesse gilt. In ihr situiert etwa Rilke das, was subjektivistische Ontologien im menschlichen Inneren wähen, im Innern der Dinge:

Die Dinge sind Geigenleiber,
 von murrendem Dunkel voll;
 drin träumt das Weinen der Weiber,
 drin rührt sich im Schläfe der Groll
 [...]⁴

In diesem Sinne heißt es auch in einem berühmten Brief Rilkes an Clara Rilke vom 8. März 1907:

»Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns, – wächst in dem

⁴ Rainer Maria Rilke: *Am Rande der Nacht*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. I, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/M. 1986, S. 401.

Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, [...] – ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserm Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick auf neue entfremdeten Dinges begreifend –.⁵

Das ist nichts geringeres als eine subtile Phänomenologie des Dingbezugs. Und zwar unterzieht Rilke sie gleichsam einem figurativen re-entry: Er verortet die Form des Subjekts, die Differenz von Innen und Außen, auf der Seite der Dinge. Bzw. eben *in* den Dingen, geradezu privilegiert in den Dingen. Damit setzt er sich ums Ganze ab von der subjektphilosophischen Tradition. Dort durfte die Leitdifferenz ja allein auf der Seite des Subjekts wieder in die Unterscheidung eintreten. Bei Rilke aber sind Mensch und Ding einander enthaltende Gefäße: In einer beinahe lacanianischen Topologie sind sie ineinander verschränkt und stehen einander doch verschlossen gegenüber. Die Offenheit beschränkt sich auf eine sozusagen momentane Evidenz, um dann rasch in einen Zustand der Geschlossenheit oder, wie Rilke sie nennt, Entfremdung zurückzufallen. Die topologische Symmetrie, in der das Ding im Mensch wirkt und sich Menschliches zugleich im dunklen Innern der Dinge situiert, geht gleichsam auf der Zeitachse zugrunde. Und zwar, indem sie sich in eine Sequenz übersetzt. Sie wird – retrospektiv – als Handlung, als Tat oder Plot sichtbar.

2.

Wie jedes Gefäß lehrt, also jedes im planen Wortsinn offene Ding, sind offene Objekte zugleich geschlossene, zumindest immer auch dunkle Objekte. Das provoziert unweigerlich einen Einwand: Reproduziert, wer von geschlossenen oder dunklen Objekten spricht, nicht die tradierte Dingontologie? Ihr Vorurteil, Dinge als in sich verschlossene zu denken?⁶ Einen unzugänglichen Kern, eine Substanz, eine primäre Qualität, oder eine *res extensa* zu postulieren, die von ihren Akzidenzien, sekundären Qualitäten oder Attributen gleichsam äußerlich umgeben wird? Man sieht aber leicht, inwiefern gerade auch operative Dingkonzepte nicht vorbehaltlos auf Offenheit setzen können. Daher soll gezeigt werden: Erst das Zusammenspiel von Öffnung und Dunkelheit, Licht und Verschließung scheint die operative Kopplung zwischen menschlichen und dinglichen Wesen zu ermöglichen. Während anthropozentrische Theorien das Handeln auf menschliche Ak-

⁵ Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden, Bd. 1, hrsg. v. Horst Nalewski, Frankfurt/M./Leipzig 1991, S. 247.

⁶ Vgl. Gernot Böhme: Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M. 1995, S. 155–176, hier S. 162 ff.

teure und ihre Intentionalität reduzieren, lehrt die Akteur-Netzwerk-Theorie, wie sich scheinbar einfache Handlungen aus Teilagentien zusammensetzen. Sie stellen ein Kollektiv dar aus Vermittlungen, Verschiebungen und Übertragungen. Damit stellt sich ein Anschlussproblem. In Thomas Manns *Lotte in Weimar* heißt es einmal: »Denn es kann im Kollektiven von Tat ja kaum, sondern nur von Geschehen die Rede sein.«⁷ Diese Sentenz erweist sich auch dann als stimmig, wenn man ihr den Latour'schen Sinn von »Kollektiv« als einer Versammlung heterogener Kräfte und Entitäten implantiert.⁸ Damit aus dem Geschehen eine Tat werden, Handlung aus Handlung, Kollektiv aus Kollektiv hervorgehen kann, müssen die verschlungenen Vermittlungsketten eine identifizierbare Gestalt gewinnen. Das geschieht durch Ablendung von Teilagentien. In exakt diesem Problemzusammenhang haben Niklas Luhmann, aber auch Bruno Latour, das Handeln an Konzepte der Beschreibung gekoppelt. Für Luhmann simplifiziert sich ein mit zu vielen Anschlussmöglichkeiten versehenes und darum überkomplexes Geschehen namens Kommunikation zur Handlung, sozusagen zur »Tat« à la Mann. Erst jetzt kann sie einem Akteur zugerechnet werden und Anschlüsse finden.⁹ Für Latour weben zeichenhafte Referenzen, Zuschreibungen, Protokollierungen usw. maßgebliche Stränge in dem Aktionszusammenhang menschlicher und nichtmenschlicher Wesen. Damit verkörpern die System- und die Akteur-Netzwerk-Theorie zwei komplementäre Pole eines Kräftefelds. Steht dort, um die einschlägige Formel zu strapazieren, die Reduktion von Komplexität im Fokus, gleichsam die Ablendungen der Vermittlungen, so lautet hier das Ziel, die vielfältigen *agencies* möglichst getreu darzustellen.

Tatsächlich gibt es nun ein literarisches Wissen über die zusammengesetzte Natur von Handlungen. Es bedenkt die Rolle von Figurationen in fiktiven, insbesondere aber auch in realen Handlungen. So hat Literatur seit langem agierende Dinge als Subjekte von Erzählungen auftreten lassen, etwa in dem Genre der Ding-Biographie. Wenn Hans Sachs eine »elent Roßhaut« ihr Leid und ihre Produktgeschichte erzählen lässt oder wenn Grimmelshausen im VI. Buch des *Simplicissimus* die Biographie eines Toilettenpapiers beschreibt,¹⁰ wenn wiederum Sachs, Joseph

7 Thomas Mann: *Lotte in Weimar*, in: ders.: *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Bd. 2, Frankfurt/M. 1990, S. 728.

8 Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford/New York 2005, S. 74 f.

9 Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1984, S. 191–241.

10 Vgl. Uwe C. Steiner: *Dingpolitik. Figuren Europas in Grimmelshausens *Simplicissimus**, in: Frank Degler (Hg.): *Europa/Erzählen. Zu Politik, Geschichte und Literatur eines Kontinents*, St. Ingbert 2008, S. 207–224; sowie – allerdings ohne Bezug auf Michel Serres' Theorie der Quasi-Objekte – Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*, München 2009.

Addison, Hans Christian Andersen oder die *Sendung mit der Maus* Leben und Weg eines Geldstücks verfolgen, wenn James Fenimore Cooper ein Taschentuch seine Autobiographie erzählen lässt und Aymé Dubois-Jolly die Memoiren eines Spitzenhöschens aufzeichnet,¹¹ dann handelt es sich *erstens* um eine narrative Repräsentation der Dichte und Länge jener Vermittlungsketten, die man Gesellschaft oder Kultur nennt, im dinglichen Akteur. *Zweitens* stellen solche Geschichten einen Realismusanspruch. Sie zeigen reale Dinge als Quasi-Objekte, als Dinge also, die durch Zirkulation, Einschluss- und Ausschlussprozeduren Kollektive hervorbringen.¹² *Drittens* erhellen sie die Akteursposition als Figuration, unabhängig, ob sie von Menschen oder Dingen besetzt wird.

Das Wort »Handlung« bedeutet sowohl »actio« als auch »plot«. Ein Emplotment verteilt gewissermaßen Agentien auf Figurationen. Zugleich wird dies beobachtbar gemacht. Wenn Literatur also metafigurativ operiert, setzt sie zugleich Potentiale einer nichtreduktionistischen Handlungstheorie frei. Zunächst geht es wie in realen Handlungssystemen um Selbstsimplifikation. Selbstsimplifikation ermöglicht Offenheit, bzw. Anschluss, durch Schließung. Indem eine Handlung einem distinkten Akteur zugerechnet wird, indem z. B. ein erzählerisch mitgeteilter Sinn das dichte Geschehen auf die eine, und nicht die andere Deutung ausrichtet, schreiben sich *actiones* wie *narrationes* fort. Ein Beispiel: In der Einleitung zu einer Sammlung exemplarischer *Spiegel*-Reportagen formuliert Cord Schnibben das seinerzeit schon von Enzensberger glossierte Statut des Nachrichtenmagazins neu, demzufolge die Stories »von Menschen« zu handeln haben, »die etwas bewirken«.¹³ Wenn Schnibben jedoch fordert: »Der Mensch als Zentrum des Journalismus, die Personifizierung von gesellschaftlichen Zusammenhängen, die Story als beste Erzählform«,¹⁴ weist er, erstaunlich offen, den handelnden Menschen als Figuration aus. Literarische Metafigurationen legen – selbst noch bei Schnibben – die Zuschreibung als solche frei. Aktionen öffnen gleichsam Narrationen, sie legen Aktantenvielfalt frei. Im selben Band findet sich eine *Das Hemd des toten Weißen* betitelte Reportage, die die Zirkulation eines globalen Quasi-Objekts nachzeichnet: den Weg einer in Hamburg in den Altkleidercontainer gegebenen Bluse über zahlreiche Stationen und Vermittlungen bis nach Afrika.¹⁵

¹¹ Aimé Dubois-Jolly: *Les Mémoires d'une Culotte*, Paris 1978.

¹² Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt/M. 1981, S. 344–360.

¹³ Hans Magnus Enzensberger: *Die Sprache des Spiegel*, in ders.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie* (1962), Frankfurt/M. 1976, S. 74–105, hier S. 85.

¹⁴ Cord Schnibben: *Das trojanische Pferd*. Vorwort zu ders. (Hg.): *Wegelagerer. Die besten Storys der Spiegel-Reporter*, Frankfurt/M. 2009, S. 9.

¹⁵ Alexander Smolczyk: *Das Hemd des toten Weißen*, in Schnibben: *Wegelagerer* (wie Anm. 14), S. 179–191.

An den Dingbiographien und in den wandernden Objekten erhellt mithin: Figuration und Metafiguration finden nicht nur in literarischen Texten statt. Diese Feststellung führt wieder zurück auf das Problem der offenen und zugleich geschlossenen Objekte. Genauer: zu dem Motiv einander wechselseitig enthaltender Gefäße. Eben hier wird das Verhältnis von Figuration und Handlung gleichsam metafiguratив reflektiert. Damit stellt sich die Frage nach dem Realismuspotential literarisch handelnder Dinge, aber auch die, wie literarisch reale Dinge handeln.

3.

Es gibt ein Schlüsselgenre, in dem sich Figuration, Handlung und Erzählung geradezu gattungskonstitutiv verschränken. Als im 18. Jahrhundert, Foucault zufolge, der Mensch als Gegenstand des Wissens und zugleich als dessen Möglichkeitsbedingung die historische Bühne betritt, als insbesondere Subjektphilosophie, Anthropologie und empirische Psychologie den Menschen als exklusive Figuration des Handelns auszuweisen beginnen, da etabliert sich auch die Kriminalgeschichte. August Gottlieb Meißner und im Anschluss an ihn etwa Friedrich Schiller bedienen nicht nur das Interesse an der *cause célèbre*, am sensationellen Fall. In der damals immer als Faction, nicht als Fiction ausgewiesenen Kriminalgeschichte schlägt sich, wie Alexander Košenina und andere gezeigt haben,¹⁶ ein voraussetzungs- und folgenreicher Umbruch im Rechtssystem nieder: Die Verschiebung vom Tatstrafrecht aufs Täterstrafrecht verteilt die *agencies* auf historische Weise um. Man interessiert sich jetzt sowohl für die inneren Beweggründe eines Täters als auch für die ihn motivierenden äußeren Umstände. Man muss, mit anderen Worten, die Individualität seiner Geschichte rekonstruieren.

Schillers Erzählung *Verbrecher aus Infamie* von 1786 stellt das Problem deutlich und in der Sprache der französischen Aufklärer heraus: Um zu wissen, wie jemand zum Täter wird, gilt es, die Vermittlungen zwischen »einer moralischen Erscheinung« und einer »physischen« zu rekonstruieren.¹⁷ Als Produkt und zugleich als figuratives Integral der Vermittlungsketten erscheint nun die Innenperspektive. Schiller illustriert und legitimiert deren Freilegung in Gestalt einer einschlägig gefäßtopologischen Figuration. Er begreift die psychologische Introspektion nach dem Vorbild der anatomischen Sektion. Ein geöffnetes Objekt, der Körper, prä-

¹⁶ Vgl. Alexander Košenina: Schiller und die Tradition der (kriminal)psychologischen Fallgeschichte bei Goethe, Meißner, Moritz und Spieß, in: Alice Stasková (Hg.): Friedrich Schiller und Europa. Ästhetik, Politik, Geschichte, Heidelberg 2007, S. 119–139.

¹⁷ Friedrich Schiller: *Verbrecher aus Infamie, eine wahre Geschichte* [Val], in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. v. Regine Otto, München 1985 (Bibliothek des 18. Jahrhunderts), S. 9–35, hier S. 11.

figuriert das andere, den Seelenraum. Heilkunst und Diätetik, sagt der studierte Mediziner Schiller, hätten »ihre besten Entdeckungen [...] vor Kranken- und Sterbebetten gesammelt«, so etwa durch »Leichenöffnungen«. Diesem Beispiele solle daher »die Seelenlehre [...] billig [...] folgen und ähnlicherweise aus Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten – den Sektionsberichten des Lasters sich Belehrungen holen« (VaI, S. 9). »Ähnlicherweise«: Schiller lässt es signifikant in der Schwebelage, ob man sich die Übersetzung zwischen physischer und moralischer Welt analogisch oder kausal vorzustellen habe. Es geht ja präzise darum, die epistemische Lücke durch die Rekonstruktion der Vermittlungen zu schließen. Deren Kette wird ihre distinkte Gestalt als Lebensgeschichte eines Verbrechers finden. Um zu begreifen, wie der Gastwirtssohn Christian Wolf dem Menschen ein Wolf, zum Wilddieb, Mörder und Räuber werden konnte, gilt es daher, eine mechanistische Psychologie der Affekte, Triebe und Neigungen zu überbieten. Zwar sei »bei jedem großen Verbrechen [...] eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung« gewesen. Weil aber »das menschliche Herz« zugleich »etwas so Einförmiges und doch wieder so Zusammengesetztes« (ebd.) sei, müsse die Aufmerksamkeit auf »die Beschaffenheit und Stellung der Dinge« gelenkt werden, »welche einen solchen Menschen« wie den Verbrecher »umgaben, bis der gesammelte Zunder in seinem Inwendigen Feuer fing« (VaI, S. 11).

Es kommt zu einem Schlüsselereignis, es kommt zum ersten Mord. Das Ereignis, Wolf erschießt den Rivalen um die Gunst einer Frau, markiert eine Wende in der Biographie des Täters. Und es beschreibt zudem punktgenau eine Sollbruchstelle im Bedingungsgefüge von Handlung und Figuration. In der Ich-Perspektive, auf die die Erzählung mittlerweile nicht zufällig umgeschwenkt ist, erscheint nun das Aktantennetzwerk aus Schütze und Waffe plastisch in der Figuration einander enthaltender Gefäße:

»Just das war der Mensch, den ich unter allen lebendigen Dingen am gräßlichsten haßte, und dieser Mensch war in die Gewalt meiner Kugel gegeben. In diesem Augenblick dünkte mich, als ob die ganze Welt in meinem Flintenschuß läge und der Haß meines ganzen Lebens in die einzige Fingerspitze sich zusammendrängte, womit ich den mörderischen Druck tun sollte. Eine unsichtbare fürchterliche Hand schwebte über mir, der Stundenweiser meines Schicksals zeigte unwiderruflich auf diese schwarze Minute. Der Arm zitterte mir, da ich meiner Flinte die schreckliche Wahl erlaubte.« (VaI, S. 19)

Dem Objekt die Wahl erlauben – Antoine Hennion würde das wohl »faire faire« nennen.¹⁸ Flintenschuss und Fingerspitze enthalten die Welt, das Leben und das Ich, während das Ich ebenso tätig wie bestimmt – »womit ich den mörderischen

¹⁸ Vgl. den Text von Antoine Hennion im vorliegenden Heft.

Druck tun sollte« – die Entscheidung an die Waffe delegiert. Ich lasse den weiteren Akteur, die unsichtbare Hand, hier unkommentiert, obwohl sie seinerzeit häufig gleich in zwei gruseligen Genres begegnet, nämlich im Schauerroman und in der ökonomischen Theorie.¹⁹ Auch ohne sie fällt das Geflecht von Aktanten und Mittlern dicht genug aus, um das Anschlussproblem augenfällig zu machen. Einen Moment lang erscheinen die Objekte gleichsam so offen, wie der Ausgang determiniert. Nach dem Schuss aber verschließen sich die Gefäße gegeneinander. Das Zusammengesetzte, wie Schillers Einleitung es bezeichnet hatte, begegnet nun als Einfaches. Das in der Narratio des Ich-Erzählers höchst verflochtene Geschehen asymmetrisiert und simplifiziert sich, findet ein Emplotment.²⁰ Nur so kann es retrospektiv als Tat, als Actio, repräsentiert werden und ihre Repräsentation im Täter finden: »Mein Gewehr fiel mit dem Schusse ... »Mörder« ... stammelte ich langsam [...] ich hörte deutlich, daß ich »Mörder« sagte.« (VaI, S. 19 f.)

4.

Schillers Kriminalerzählung lässt also *noch* erkennen, was sich nicht nur seinem eigenen Diskurs bald darauf verschließen sollte. Zu den verhängnisvollsten Momenten in der deutschen Literaturgeschichte dürfte hier Schillers Antwort auf Goethes berühmten Frankfurter Brief vom 17. August 1797 gehören. Der hatte ihm dort seine Symboltheorie mitgeteilt, das Konzept merkwürdig bedeutender, nämlich anschaulich gegenwärtiger und zugleich über sich hinausweisender Gegenstände zwischen Natur und Geschichte.²¹ Schiller aber hatte inzwischen seinen Kant studiert. Er will daher am 7. September »nicht zugeben«, dass »es hier sehr auf den Gegenstand ankäme«. ²² Vielmehr »deucht« ihm das »Gehaltreiche mehr im Subjekt als im Objekt zu liegen«. ²³ Goethe nennt diesen Brief am 25. September zwar einen »erfreulichen«, ²⁴ vom Symbol aber wird er erst lange nach Schillers Tod wieder zu sprechen wagen.

¹⁹ Vgl. Stefan Andriopoulos: The Invisible hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel, in: English Literary History 66 (1999), S. 739–758.

²⁰ Im Sinne von Hayden White: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/M. 1991, S. 10.

²¹ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Manfred Beetz, München/Wien 1990, S. 392 f.

²² Schiller, in: ebd. S. 411.

²³ Schiller, in: ebd. S. 412.

²⁴ Ebd. S. 423.

Bis sich Dinge wieder öffnen, und theoretisch als Realfigurationen und Formationen von Handlung und Humanem beschreibbar werden, sollte geraume Zeit vergehen. Ich lasse die – freilich wichtige – marxistische Tradition einmal beiseite und springe an den Beginn des 20. Jahrhunderts. Jetzt, als Vorboten gleichsam einer Wende zum Gegenständlichen, erkennt die Phänomenologie, dass nicht etwa das Subjekt ein figuratives Potential in Gegenstände hineinlegt. Am Phänomen des sich nur in zahllosen Abschattungen anbietenden Gegenstands versucht Edmund Husserl stets erneut vor Augen zu führen, wie gleichsam jedes Ding eine Figuration, nämlich eine Präfiguration seiner selbst ist. Husserl selbst mag sich als transzendentaler Idealist missverstanden haben. Am Phänomen selbst, der Dingwahrnehmung, streicht er heraus, wie deren Gang vom Objekt selbst vorgezeichnet wird. Worauf die Wahrnehmung prätendiert, den Gegenstand zu erfassen, ist sie gar nicht in der Lage: »Also gewissermaßen ein Widerspruch gehört zu ihrem Wesen. Was damit gemeint ist, wird Ihnen alsbald klarwerden, wenn Sie schauend zusehen, wie sich der *objektive* Sinn als Einheit ›in‹ den unendlichen Mannigfaltigkeiten möglicher Erscheinungen darstellt.« Qua Abschattung ist jedes Ding zugleich offen und verschlossen. »Zum Urwesen der Korrelation äußere Wahrnehmung und körperlicher ›Gegenstand‹«, schreibt Husserl weiter, gehöre »diese fundamentale Scheidung von eigentlich Wahrgenommenem und eigentlich Nichtwahrgenommenem.«²⁵ Zugleich betont Husserl immer wieder die ideale Erfahrbarkeit des Dings. Dergestalt nimmt er gewissermaßen die Chora, die Differenz zwischen Eidos und Einzelding, heraus aus dem platonischen Raum der Wesen und verlagert sie in die operative Sequenz, in der sich der singuläre Gegenstand in Mannigfaltigkeiten des Offen- und Geschlosseneins abschattet. Was sich in diesem Moment verschließt, öffnet sich im nächsten. Objekte charakterisieren sich durch horizontale Offenheit. Sie zeichnen den geregelten Gang ihrer Erfahrung vor, das betont Husserl immer wieder. Sie präfigurieren sich, und sie sprechen gleichsam: »Das Wahrgenommene in seiner Erscheinungsweise ist, was es ist, in jedem Momente des Wahrnehmens, als ein System von Verweisen, mit einem Erscheinungskern, an dem sie ihren Anhalt haben, und in diesen Verweisen ruft es uns gewissermaßen zu: Es gibt hier noch Weiteres zu sehen, dreh mich doch nach allen Seiten, durchlaufe mich dabei mit dem Blick, tritt näher heran, öffne mich, zerteile mich.«²⁶

Deutlicher als Husserl in seiner wahrnehmungsfixierten Perspektive wird bald darauf, 1928, Helmuth Plessner herausstreichen, dass die Differenz von Erschei-

²⁵ Edmund Husserl: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918–1926. Gesammelte Werke (Husserliana), Bd. XI, hrsg. v. M. Fleischer, Den Haag 1966, S. 3 f. (Herv. v. Verf.).

²⁶ Ebd. S. 5.

nung und Gegenstand nicht ins Subjekt, sondern in den Gegenstand selber fällt. Darum fasst er den Begriff der Abschattung neu, als vom Objekt her ausgehende und von Subjektivität streng zu scheidende *Aspektivität*. Diese ist »nur die von der Erscheinung her garantierte Möglichkeit der Gegenstellung zu einem Subjekt. Aspektivität als dem Objekt selbst zugehörige Begrenztheit, als die ihm im Erscheinen strukturell zugehörige Seitenhaftigkeit ist nicht mit dem Bilde zu verwechseln, das als Wahrnehmungs- oder Vorstellungsbild im Bewußtsein bleibt.«²⁷

Und wiederum wenig später wird Ernst Bloch die Kinderfrage stellen, was denn die Dinge tun, wenn wir sie nicht sehen. Wie sieht *Der Rücken der Dinge* aus, fragt eine so betitelte, fabulierende und phantasierende Meditation aus den *Spuren* von 1930. Könnte es sein, dass der Tisch »sich nicht genug darin tun kann, ein Tisch zu sein« hinter seiner »scheinend(en) Vorderseite, die er dem Blick zuwendet«?²⁸ Ja, mehr noch. Man stelle sich eine Aufführung von Schillers *Wallenstein* vor. Wenn der Titelheld im letzten Akt den Vertrag mit Wrangel unterschreibt, sitzt offensichtlich nicht Wallenstein selber, sondern ein Schauspieler am Tisch. Aber »die Kerzen und der Tisch (sind) wirklich Kerzen und Tisch, schauspielern nicht«. Trotzdem erleben wir keinen Riss im Darstellungskontinuum der Aufführung. »Schauspielern denn auch die Dinge?«, fragt Bloch, und unterstreicht diese Frage.²⁹ Die Dinge auf der Bühne geben sich offen als das, was sie sind. Darum aber, so Blochs Sophismus, weil wir ja die fingierenden menschlichen Akteure und die Dinge im selben homogenen Raum erfahren, müssen sie, die Dinge, sich zugleich ja auch verstellen. Gerade weil sie eine dunkle, dem Blick abgewandte Seite besitzen, sind sie Figurationen ihrer selbst. Dinge sind Akteure eben auch im Sinne von »Darsteller« – sie mimen.

Den Dingen selbst, das lehren jetzt Phänomenologie und Anthropologie, das lehrt auch Bloch, kommt ein figuratives und autfiguratives Potential zu. Das hatte nicht zuletzt 1927 die epochale Zeuganalyse in Heideggers *Sein und Zeit* herausgestrichen. Jedes Zeug verweist auf die Zugehörigkeit zu anderem Zeug, auf die operativen Ensembles der sogenannten Bewandnisganzheiten, auf Umgebungen oder Benutzer. In der zeugkonstitutiven Bezugs- und Entzugsstruktur von Zuhandenheit und Vorhandenheit beschreibt Heidegger, wie sich Dinge im Gebrauch zugleich öffnen und verschließen: Eigentümlich am zuhandenen, also im Gebrauch befindlichen Zeug ist, dass es »in seiner Zuhandenheit sich gleichsam zurück(zieht), um gerade eigentlich zuhanden zu sein.«³⁰ Wenn sich umgekehrt

²⁷ Helmuth Plessner: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie (1928), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV, hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard u. Elisabeth Ströker, Frankfurt/M. 1981, S. 131.

²⁸ Ernst Bloch: *Spuren* (1930/1969), Gesamtausgabe, Bd. 1, Frankfurt/M. 1969, S. 173.

²⁹ Ebd.

³⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen ¹⁵1984, S. 69.

die Dinge dem Gebrauch entziehen, wenn sie sich auffällig, aufdringlich oder aufsässig gerieren,³¹ dann verschließen sie sich zwar, zugleich aber öffnet sich etwas zuvor Verschlossenes: ihre bloße Vorhandenheit wird sichtbar. Ähnlich beschreibt Latour, wie Unfälle, Defekte und Pannen aus zuvor stummen Zwischengliedern (intermediaries) sprechende Wesen, Mittler (mediators) machen.³² Das Frappierende an der Zeuganalyse liegt also nicht nur in der Weise, wie sie die Dinge selbst wieder sprechen und widersprechen lässt. Obwohl Neukantianer, Sprach- oder Symbolphilosophen geschluckt haben werden, als sie lesen mussten, »Zuhandenheit« sei »die ontologisch-kategoriale Bestimmung von Seiendem, wie es ›an sich ist.«³³ Heidegger macht nicht nur ein (wenn auch in einfache Anführungszeichen gesetztes) An-sich-Sein der Dinge wieder denkbar. Seine objektorientiertes Philosophieren, um mit Graham Harman zu sprechen,³⁴ zeigt nämlich mehr noch, wie das autofigurative Potential der Dinge zugleich fremdfigurativ wirkt. Es formiert die pragmatischen Ensembles der Bewandnisganzheiten.

Auffälligkeit, Aufdringlichkeit, Aufsässigkeit – Heideggers Termini für die phänomenologischen Modi, in denen sich Zeug der Zuhandenheit entzieht, besitzen einen eigentümlichen rhetorischen Mehrwert. Zumindest die beiden letzteren würde man in der klassischen Rhetorik als »Personifikation« oder »Prosopopoeia« bezeichnen. Die Rhetorik konnte sich die Einführung konkreter Dinge als sprechende oder handelnde Personen freilich nur als uneigentliche Redeweise, als »Sprung-Tropus«, vorstellen. Sie hat darin maßgeblich an der anthropozentrischen Reduktion von Handlungszuschreibungen mitgewirkt.³⁵ Heideggers Begrifflichkeit evoziert denn auch ein noch 1927 enorm populäres literarisches Werk, das einen vom Humanprivileg her gedachten Handlungsbegriff – in Kenntnis seiner Rhetorik – auf die Dingwelt überträgt. Sein Verfasser entstammt nicht zufällig der idealistischen Tradition, und nicht von ungefähr hat er, wenige Jahre, nachdem

³¹ Ebd. S. 73 f.

³² Latour (wie Anm. 8), S. 81.

³³ Heidegger: Sein und Zeit (wie Anm. 30), S. 69.

³⁴ Vgl. Graham Harman: Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects, Chicago/La Salle 2002.

³⁵ Vgl. Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, Ismaning ¹⁰1990, S. 140 (§425). Als Figur, nicht nur stummen Dingen eine Sprache zu geben, sondern als rhetorische Möglichkeitsbedingung der Zuschreibung von Taten, Handlungen und Erlebnissen an ein autobiographisches Subjekt hat die Prosopopoeia in der Dekonstruktion starke Aufmerksamkeit gefunden. Das Gesicht, das sie dem Namen verleiht, sei Produkt eines Maskenspiels. Vgl. Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel (1979), in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 131–146, hier S. 140. Zum Zusammenhang von Prosopopoeia und Stimme vgl. Bettine Menke: Prosopopoeia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.

Edward Tyler den Begriff des Animismus in die humanwissenschaftlichen Debatten eingeführt hatte,³⁶ eine Wendung geprägt, die bald zur stehenden avanciert ist: 1878 lässt Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* seinen Protagonisten, eine autobiographische Maske, an der Tücke des Objekts verzweifeln.³⁷ Er artikuliert damit eine historische Erfahrung: das Säkulum der Dinge³⁸ wird mit der Unzuhandenheit der geschaffenen Dinge konfrontiert. Man kann das Kränkungspotential dieser Erfahrung vielleicht nicht groß genug veranschlagen. Sie droht schließlich das von Vico statuierte Axiom der – wenn auch aufgeschobenen – Transparenz der Geschichte und der kulturellen Artefakte außer Kraft zu setzen: Vico zufolge sei die historische bzw. die politische Welt »sicherlich von den Menschen gemacht worden«, ihre und die Prinzipien der kulturellen Gegenstände seien daher »innerhalb der Modifikationen unseres eigenen menschlichen Geistes« zu suchen.³⁹ Jetzt aber trübt sich die vermeintliche Transparenz: »Es könnte geradezu sein, daß mit dem Technisch-Werden der Dinge sie sich in besonderer Weise verschließen.«⁴⁰ Eine Maxime wie *form follows function* konnte ja nur formuliert werden, weil zahlreiche Gebrauchsdinge im realen oder übertragenen Sinne Anstoß erregt hatten. Die Dinge tragen ihre Funktion und ihren Gebrauch nicht mehr länger zur Schau. Ihnen fehlt gleichsam das Gesicht, oder sie schauspielern. Sie mimen etwas anderes, als sie sind. Jacques Lacan befindet, an Heidegger angelehnt, die zivilisatorischen *Dinge* ließen sich nie ganz in *Sachen* auflösen. Dinge öffnen sich zwar für das Sachliche, für Sprache und Symbolisches, für Gabe, Tausch oder Distribution, Hantierungen und Praktiken. In jeder Sache existiere aber ein gleichsam dunkler Rückbehalt. Seinetwegen gehöre das Ding der »stummen Realität« an.⁴¹ Lacan wiederholt hier ein Motiv von Bloch. Nämlich das vom »Rücken der Dinge«. Man kenne schließlich allein »die Vorderseite oder Oberseite ihrer technischen Dienstwilligkeit, freundlichen Eingemeindung«, nicht aber ihr »Eigenleben [...] jenseits der Gebrauchsmasken«.⁴²

In dem Moment, in dem Artefakte und hier insbesondere technische Dinge im Modus ihrer für illegitim befundenen Verschließung begegnen – die technik-kritischen Diskurse insbesondere zur Zeit der Weimarer Republik legen hiervon

³⁶ Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek 2006, S. 221 f.

³⁷ Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Bd. 1 (1878), Stuttgart u. a. ⁵1891, S. 24 u. ö.

³⁸ Böhme: *Fetischismus und Kultur* (Anm. 36), S. 17.

³⁹ Giambattista Vico: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, übers. v. V. Höhle u. C. Jermann, Hamburg 2009, S. 142.

⁴⁰ Böhme: *Das Ding und seine Ekstasen* (wie Anm. 6), S. 166.

⁴¹ Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim Berlin, S. 70.

⁴² Bloch: *Spuren* (wie Anm. 28), S. 175, S. 174.

beredt Zeugnis ab –, spätestens in diesem Moment erlangen vortechnische Geräte einen mehr als nur sentimentalischen Wert. Jetzt können sie gerade ihrer archaischen Anmutung wegen, und nicht zuletzt aufgrund ihrer Gedächtnisqualitäten, als Paradigmen offener Objekte in Anspruch genommen werden. Sie offenbaren sich nun als Humangefäße, indem sie das Gedächtnis mensch-dinglicher Assoziationen von langer Dauer verkörpern. Zum Beispiel Krüge. In Rilkes neunter Duineser Elegie können Dinge »glücklich« und »schuldlos« sein, wenn sie »das Einfache« verkörpern, »das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet, als ein Unsriges lebt«. Indem die Elegie einem lyrischen Wir aufgibt, die Dinge »im unsichtbaren Herzen [zu] verwandeln / in – o unendlich – in uns!«, wiederholt sie das zentrale Rilkesche Motiv von der topologischen Symmetrie, in der Menschen und Dinge einander enthalten. Vom Gedicht nicht selbst genannt, sondern durch den Hervorbringenden metonymisch repräsentiert, durch den »Töpfer am Nil«, zählt ein Gefäß zu diesen Dingen.⁴³ Wahrscheinlich also ein Krug.

Es geht hier, zum Schluss, also um die wundersame Mehrverwertung oder Wiederaufbereitung philosophischer Gefäße. Auf Heideggers späten Vortrag *Das Ding* einzugehen oder an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, dass »Ding« ursprünglich »Versammlung« bedeutet, erspare ich mir. Gleichwohl interessiert mich zumindest der Krug, der dort, im *Ding*-Vortrag, das Geviert versammelt und somit Welt figuriert.⁴⁴ Der Krug ist ein offenes und zugleich dunkles Objekt, und er ist gleichsam ein literarisch-theoretisches Quasi-Objekt, das bereits eine kontroverse Assoziation von krugbezüglichen Texten gestiftet hat und weiter stiften wird. Und er ist ein Ding mit Gesicht.

5.

Da ist z. B. der Krug, über den Ernst Bloch 1918 am Beginn von *Geist der Utopie* meditiert. Blochs Worte sind zwar längst nicht so schlicht wie angeblich der Krug, ein archaisch ungeschlachtet Gefäß ohne Schnörkel, Zierrat und Henkel. Aber er trägt ein Gesicht, ein »wild[es] Männergesicht«.⁴⁵ Und nun geht es einigermaßen präzise darum, inwiefern der figurierende als ein figurierender Behälter verstanden werden soll. Sein formatives Potential erschließt sich im Zusammen-

⁴³ Rainer Maria Rilke: Die neunte Elegie, in: ders.: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), S. 719.

⁴⁴ Vgl. Martin Heidegger: *Das Ding*, in: ders.: Vorträge und Aufsätze (1954), Pfullingen 2000, S. 157–179, insb. S. 166.

⁴⁵ Ernst Bloch: *Geist der Utopie*. Faksimile der Ausgabe von 1918. Gesamtausgabe Bd. 16, Frankfurt/M. 1971, S. 13.

spiel von Öffnung und Dunkelheit, Licht und Verschließung. Bloch beginnt nämlich programmatisch naiv, mit der Kinderfrage nach dem Innern des Krugs. Man möchte es »wohl gerne inne haben«, schreibt er, das schwer Ergründliche, nämlich »wie es im dunklen, weiträumigen Bauch dieser Krüge aussieht.«⁴⁶ Das Innere inne haben – in der Figur der einander enthaltenden Gefäße erscheint der Krug als Subjektbehälter und als Programmgefäß. Er stellt die Frage nach den operativen Kopplungen zwischen menschlichen und dinglichen Wesen in geschichtsphilosophischer Potenz. Antizipiert doch der gegenständliche Gehalt das zu sich gekommene, mit dem Objekt vereinte Subjekt: »Wohl aber kann ich krugmäßig geformt werden, sehe mir als einem [...] sonderbar Gewachsenen, nordisch Amphorahaften entgegen.«⁴⁷

Dinge tragen ein Gesicht, und das nicht etwa nur aufgrund einer rhetorischen Zuschreibung. Selbst die trügerischen technischen Objekte, von denen Bloch im *Rücken der Dinge* sprechen wird, sind nicht gänzlich verschlossen. Sie tragen immerhin, so Bloch, »Gebrauchsmasken«, ja, noch das »abgewendete Gesicht der Dinge« erweist sich als ein »markiert(es)«. ⁴⁸ Wir können jetzt also genauer angeben, worin die Offenheit eines Dings besteht, und warum es sie nie ohne Geschlossenheit gibt: Dinge tragen ein Gesicht, weil sie sich selbst und weil sie Kontexte, Bewandnisanzweihen o.ä. figurieren. Sie geben Handlungen, Aktionen wie Narrationen, ein Gesicht, und sie geben sich in ihnen ein Gesicht. Mit Gernot Böhme kann man hier daher von Dingphysiognomie sprechen. Böhme geht es präzise darum, der Ontologie einer in sich verschlossenen und nur durch sekundäre Attribute sich äußernden Dingheit⁴⁹ eine Phänomenologie der Ekstasen entgegenzusetzen. Wie kann »ein Ding gedacht werden [...], wenn man es auf seine Ekstasen freigibt«, wenn man die Formen untersucht, in denen es aus sich heraustritt?⁵⁰ Als eine Form der ekstatischen Präsenz von Dingen beschreibt Böhme nun deren Physiognomie. Dinge zeigen insbesondere in der Weise Gesicht, dass ihre Züge als Spuren von Bewegung gelesen werden können. Dinge zeigen sich aber nicht nur autofigurativ enthüllend und verbergend, sie laden »selbst zur Bewegung ein«. Sie wirken fremdfigurativ: »Die Formen eines Dinges lassen die Möglichkeiten spüren, dieses Ding zu umfassen und zu handhaben [...] Das Ding steht so mit seinen Formen und Zügen in einen Raum möglicher Bewegungen hinaus.«⁵¹ Und löst im Falle des Bloch'schen Kruges eben die Bewegung aus, in der sich das Subjekt als krugmäßig Geformtes entgegenblickt. Zu ergänzen wäre: das Ding steht auch

⁴⁶ Ebd. S. 14.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Bloch: *Spuren* (wie Anm. 28), S. 174.

⁴⁹ Vgl. Böhme: *Das Ding und seine Ekstasen* (wie Anm. 6), S. 162 ff. und oben S. 4.

⁵⁰ Ebd. S. 167.

⁵¹ Ebd. S. 171.

in einen Raum möglicher Beschreibungen hinaus – das Ekstatisch-Sein gleichsam als die phänomenologische Wahrheit der *Res extensa*. Dinge sind Propositionen im Latour'schen Sinn. Was die Sprachphilosophie auf die Form einer Aussage beschränkt, die Proposition, versteht Latour als eine reale, die Trennung zwischen diskursiven und materiellen Tatsachen übergreifende Artikulation des Zusammenhangs von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen.⁵²

Und eben darin äußert sich die physiognomische Qualität von Dingen. Man darf unterstellen, dass Theodor W. Adornos *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, 1965 in einer Festschrift für Ernst Bloch erschienen, das Bloch'sche Gefäß nicht nur gegen die behenkelte Vase Simmels ausspielt, sondern, ohne ihn zu erwähnen, auch Heideggers Krug anvisiert. Adorno beginnt mit einer Retrospektive auf Blochs Antizipation, er erzählt von der Handlung, wie sie ihm vom Buch, vom *Geist der Utopie* in seiner philosophischen Anmutung und in seiner materiellen Konkretion widerfahren ist. So wie der Krug den Geist der Utopie präfiguriert, so habe das Buch ihm, dem Primaner Wiesengrund, die frühe Erfahrung eines Ideals von Philosophie vermittelt, die sich weder »vor der avancierten Literatur [...] zu schämen hatte«, noch der akademischen »Resignation der Methode« hingibt.⁵³ Dabei nimmt Adorno eine charakteristische Verschiebung vor vom Vorweggefäß, dem Krug, auf das Buch selbst als Gefäß:

»Der dunkelbraune, auf dickem Papier gedruckte, über vierhundert Seiten lange Band versprach etwas von dem, was man von mittelalterlichen Büchern sich erhofft und was ich als Kind zuhause noch an dem schweinsledernen ›Heldenschatz‹ verspürte, einem verspäteten Zauberbuch des achtzehnten Jahrhunderts [...] Der ›Geist der Utopie‹ sah aus, als wäre er von des Nostradamus eigener Hand geschrieben.«⁵⁴

Adorno liest den *Geist der Utopie* als ein Buch mit Gesicht, er liest es weniger verbaliter als vielmehr materialiter, nämlich dingphysiognomisch. Und er liest es dingmagisch, wie es Benjamins Theorie des mimetischen Vermögens ihn gelehrt hatte: In ihr ist Figuration zugleich Formation. In seinen gegenständlichen Charakteren, in der figurativen Potenz von Einband, Satzspiegel und Lettern, ist das Buch selbst ein utopisches Gefäß, das antizipatorische Ding schlechthin. Adorno spricht zwar nicht explizit von der Physiognomie, sondern vom »Gestus«, in dem Blochs Text

⁵² Vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M. 2001, S. 117f. u. ö.

⁵³ Theodor W. Adorno: *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in: ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Bd. 11*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, S. 556–566, hier S. 557.

⁵⁴ Ebd. S. 556.

spreche: »Der Vorrang der Geste aber rührt her vom Gehalt.«⁵⁵ Gesten sind eben Charaktere, in denen Dinge selbst qua Figuration Handlungsketten vermitteln. Gesten, so ließe sich mit Leroi-Gourhan sagen,⁵⁶ übersetzen ein Gedächtnis der Dinge in Verhalten. Sie sind Weisen, in denen Dinge ekstatisch wirken.

Krug, Buch und nicht zuletzt Adornos Aufsatz haben es also in sich: Auch er, der Aufsatz, ist ein Programmgefäß. Und zwar geht es um nichts geringeres als um eine Revolution zum Materialen, wörtlich um eine »Rückwendung der Philosophie auf konkrete Gegenstände«.⁵⁷ Um einen *turn* oder vielmehr *return*, wie ihn Georg Simmel zugleich versprochen wie vorenthalten hatte. Simmel lässt bekanntlich den Henkel die Kunstform der Vase als ein Gebilde »selbstgenugsamer Einheit«⁵⁸ bloß äußerlich mit der pragmatischen Welt der Zwecke vermitteln. Darin macht er sich der gleichen Versagung schuldig, die Adorno an der akademischen Philosophie kritisiert: Deren formalistische Methoden enthielten dem Denken seine Inhalte vor. Aufgrund seines idealistischen Formbegriffs, aufgrund seines Glaubens, das Kunstwerk führe ein »Dasein jenseits der Realität«, eine »rein abgelöste, in sich ruhende Existenz«,⁵⁹ verkenne Simmel, »daß die Momente der Empirie, die das Kunstwerk notwendig ergreift, um überhaupt sich in sich konstituieren zu können, nicht einfach untergehen, sondern bis in sein Sublimes hinein sich erhalten«.⁶⁰

Dagegen hatte Blochs Buch dem jungen Wiesengrund jene »Fülle von Gehalt«⁶¹ versprochen, die sein gegenständliches Denken auszuschöpfen trachtet. Noch der späte Adorno wird den »Vorrang des Objekts«, ja »das Wahrheitsmoment am Dinghaften« gegen alle vordergründige Verdinglichungskritik verteidigen.⁶² Adorno vollzieht also eine Rückwendung – Return oder Revolution – auf konkrete Gegenstände, weil Denken seine Wahrheitsmomente nicht aus dem Apriorismus der Methode bezieht, nicht aus der formalen oder systemischen Geschlossenheit seines kognitiven Apparates, sondern aus der (wie auch immer dialektisch gebrochenen und verkomplizierten) Korrespondenz mit gegenständlichen Charakteren.

⁵⁵ Ebd. S. 558.

⁵⁶ Vgl. André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. ²1984, S. 296.

⁵⁷ Adorno: Henkel, Krug und frühe Erfahrung (wie Anm. 53), S. 558.

⁵⁸ Georg Simmel: Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch, in: ders.: Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 I, hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt, Frankfurt/M. 1995, S. 345–350, hier S. 345.

⁵⁹ Ebd. S. 345.

⁶⁰ Adorno: Henkel, Krug und frühe Erfahrung (wie Anm. 53), S. 559.

⁶¹ Ebd. S. 557.

⁶² Adorno: Negative Dialektik, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 192, 368.

Vom offenen Objekt gelangt Adorno sozusagen zum offenen Text. Daran lässt sich anschließen. Operative Ensembles können ja, das wissen wir, als Texturen von Dingen, Figurationen, Menschen und anderem beschrieben werden. Bruno Latour selbst führt aus, wie viel die Akteur-Netzwerk-Theorie in ihrem Bestreben, vollständige Protokolle von Handlungsnetzwerken zu verfassen, Linguistik und Literaturwissenschaft verdankt.⁶³ Das Wissen nämlich um Figurationen. Schon die empirischen Gegenstände sind offen für Figurationen. Und sie sind autofigurativ verfasst, gleichsam Tropen ihrer selbst. Der Tropus ist die Wendung, auch die Rückwendung, auf sich selbst. Tropen sind also keine bloß sprachlichen, keine bloß textuellen Phänomene, in denen sich poetische Sprache auf sich selbst bezieht, um so die Autorität ihrer Referenz zu unterminieren.⁶⁴ Autofiguration, anders gesagt, ist kein exklusives Merkmal von Sprache. Anders als der Mainstream der Semiotik, anders aber auch als etwa die Dekonstruktion, glaubt Latour, man könne die Produktion von Bedeutung nicht losgelöst von dem betrachten, was die Natur der Dinge wirklich ausmache.⁶⁵ Es existiert, mit anderen Worten, keine Kluft zwischen Zeichen und Dingen. Dinge sind zugleich real, sozial und narrativ.⁶⁶ Zeichen und Dinge, so auch Latour, können daher nach dem Modell einander enthaltender Gefäße gedacht werden. Schließlich sehen wir niemals »eine Situation, in der willkürliche und diskrete Zeichen einer gestaltlosen und kontinuierlichen Materie aufgezwungen würden. Immer sehen wir nur eine kontinuierliche Reihe von ineinandergeschachtelten Elementen, deren jedes die Rolle eines Zeichens für das vorangehende und die eines Dings für das nachfolgende Element spielt.«⁶⁷

Daher spricht aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers nichts dagegen, auch die Texte wieder zu öffnen. Wenn Dinge und Figurationen einander wechselseitig enthalten (einander natürlich immer auch wechselseitig ausschließen können wie

⁶³ Latour: *Reassembling the Social* (wie Anm. 8), S. 53 f. Vgl. dazu jetzt Michael Cuntz: *Aktanten – Shiften – Programme oder: Wie Latours ANT Greimas verschiebt*, in: *Sprache und Literatur* 104 (2009), S. 21–44.

⁶⁴ Vgl. dagegen z.B. Paul de Man: *Tropen* (Rilke), in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 52–90, hier S. 59 u. ö.

⁶⁵ Bruno Latour: *On actor-network theory. A few clarifications*, in: *Soziale Welt* 47 (1996), S. 369–381, hier S. 375. Es scheint mir darum verfehlt, das Konzept der »zirkulierenden Referenz« mit dem strukturalistischen Begriff eines ausschließlich durch interne Differenzen artikulierten Zeichensystems zu identifizieren. So aber Georg Kneer: *Hybridizität, zirkulierende Referenz, Amoderne? Eine Kritik an Bruno Latours Soziologie der Assoziationen*, in: ders./Markus Schroer/Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a. M. 2008, S. 261–305.

⁶⁶ Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1998, S. 14.

⁶⁷ Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 2000, S. 70.

Glascontainer und Prosecco-Flasche), wenn Aktionen und Narrationen, Handlungen und Plots, einander hervorbringen, dann könnte auch das über weite Strecken formalistische Paradigma der Literaturwissenschaft eine Revision erfahren, analog zur materialen Wende der Kulturwissenschaften, wie sie Hartmut Böhme beschrieben hat.⁶⁸ Texte sind keine geschlossenen Systeme, sondern Gebilde, in denen Figurationen oder (mit Gernot Böhme) Ekstasen der Dinge selbst ganz reale Spuren hinterlassen haben. Es steht mithin zu vermuten, dass Literaturwissenschaft im Begriff ist, wieder zu lernen, über das zu sprechen, wovon Literatur spricht.

⁶⁸ Böhme: Fetischismus und Kultur (Anm. 36), S. 99.

Abstracts

Friedrich Balke: Schriftkörper und Lese- übung: Nietzsche als Stichwortgeber der Medien- und Kulturwissenschaft

Als Philologe und Philosoph ebnet Nietzsche eine Konzeption der Ein-Schreibungen und ihrer Oberflächen, der Zeichenketten und ihrer Manipulationen den Weg, ohne die die gegenwärtigen Forschungen zu den medialen Gesten, Techniken und Dispositiven des Schreibens und Lesens nicht vorstellbar wären. Der Beitrag zeigt, dass und warum Nietzsches eigene Lese- und Schreibpraxis die Notationspraxis antiker *hypomnemata* erneuert: Aphorismen und Fragmente sammeln und ordnen das andernorts Gelesene und Gedachte, nicht um es kulturgeschichtlich in den Zeitraum seiner Entstehung einzuschließen oder es zum Gegenstand der Exegese zu machen, sondern um seine Reaktivierbarkeit in diskursiven Praktiken zu erproben, die das Subjekt an eine bestimmte Wahrheit binden.

As philologist and philosopher, Nietzsche paves the way for an understanding of inscriptions and their surfaces, of character strings and their manipulations, without which contemporary research on medial gestures, techniques and dispositives of writing and reading would not be conceivable. The paper shows that and why Nietzsche's own reading and writing revives the practice of ancient *hypomnemata*: his aphorisms and fragments collect and organize what Nietzsche read and thought, not in order to confine it to the timeframe of its genesis nor to make it an object of exegesis, but to test its potential of being reactivated in discursive practices that bind the subject to a certain truth.

Claus Pias: On the Epistemology of Computer Simulation

Der Aufsatz plädiert dafür, die Geschichte der wissenschaftlichen Computersimulation auf eine spezifisch medienhistorische Weise zu untersuchen. Nach einigen Vorschlägen zur Charakterisierung der Besonderheiten von Computersimulationen werden zwei Beispiele interpretiert (Management-Simulationen der 1960er und verkehrstechnische bzw. epidemiologische Simulationen der 1990er). Daraus leiten sich Fragen nach dem veränderten Status wissenschaftlichen Wissens, nach der Genese wissenschaftstheoretischer Konzepte und nach wissenschaftskritischen Optionen ab.

The paper suggests to analyze the history of scientific computer simulations with respect to the history of media. After presenting some ideas concerning the peculiarities of computer simulation, two examples (management simulations of the 1960s; traffic-related and epistemological simulations of the 1990s) are interpreted. From them, further questions concerning the status of scientific knowledge, the genesis of epistemological concepts and their critique are derived.

Eric Alliez: Der Guattari-Deleuze-Effekt

Statt von einem Guattari-Effekt auf Deleuze muss man von einem Guattari-Deleuze-Effekt sprechen, um ein wechselseitiges Einwirken in einem gemeinsamen Projekt zu beschreiben, das mit dem Herausgehen aus der klassischen Psychoanalyse beginnt und in den Umbau der Philosophie in der Öffnung auf ihr Außen mündet. Dieser Umbau lässt das Paradigma der Interpretation ebenso hinter

sich wie jenes der Struktur. In der Kritik an Lacan vollziehen Deleuze und Guattari die Abkehr vom Postulat des Primats der Sprache als Struktur und eines durch sie immer schon konstituierten und vom Realen ebenso wie von kollektiven Individuationsprozessen abgeschnittenen Subjekts. Die heterogenen Ausdrucksmaterien Hjelmslevs, die das Aufbrechen der Opposition von Sprachzeichen und Materie ermöglichen sowie die Konzepte der Wunschmaschine und mehr noch des Gefüges eröffnen den Weg hin zu einem Politisch-Werden der Philosophie als Wiedereineignung der Produktionsmittel kollektiver Subjektivität.

In order to understand the collaborators' mutual impact in a joint project that began with Deleuze and Guattari's transgression of classical psychoanalysis and advanced to their complete remodeling of philosophy, the notion of a »Guattari–Deleuze–effect« is more adequate than the presumption an unilateral »Guattari-effect« upon Deleuze. Furthermore, Deleuze's and Guattari's concerted efforts leave the paradigms of »interpretation« and »structure« behind; in their critique of Lacan, Deleuze and Guattari turn away from the primate of language as structure and the postulate of an always already constituted subject that is cut off both from the real and from collective processes of individuation. Finally, the concept of a heterogeneous »matter of expression,« which, borrowed from Hjelmslev, allows opening up the opposition between linguistic sign and matter, as well as the concepts of »desiring-machine« and »assemblage,« clear the way towards a becoming-political of philosophy, understood as reappropriation of collective subjectivity's means of production.

Antoine Hennion: Offene Objekte, Offene Subjekte. Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit

»Anhänglichkeiten« gehören nicht zum Vokabular der Handlungstheorie. Sie sind zugleich unbestimmte und fesselnde Fäden in Bündeln, die alle irgendetwas bewirken, aber als einzelne nicht selbstgenügsam, nicht unabhängig sind. Anstatt eindeutig zwischen bestimmenden und abhängigen Dingen zu unterscheiden, geht der Beitrag zu einer weniger scharfen, aber unendlich produktiveren Ansatz über, der bestimmende Handlungen als ein in Netzwerken disseminiertes *faire faire* ([jemanden etwas] tun machen) auffasst. Wesentlich wäre dann nicht, sich von »Anhänglichkeiten« zu befreien, sondern die guten von den schlechten zu trennen, nicht indem man auf großartige Prinzipien zurückgreift, sondern indem man sich der immanenten Gerechtigkeit der Dinge überlässt. Aber wie wäre die Qualität einer »Anhänglichkeit« zu beurteilen? Der Beitrag sucht anhand von Beispielfällen von Sportlern, Drogensüchtigen und Musikliebhabern eine Art »anhänglicher« Moral zu entwickeln, die aus dem Gewebe unhintergebar Bindungen gemacht wäre.

»Attachments« do not belong to the vocabulary of action. Incommensurable and situational, they are at once constraining and indeterminate, deployed in bonds that all do something, but among which none is independent for itself. Instead of distinguishing clearly between dependent and determining things, the paper passes to a less trenchant but infinitely more productive approach to distributed action, conceived as a *faire faire* (make [someone] do [something]) disseminated in networks. The essential, then, is not to liberate oneself from the attachments, but to sort the good ones from the bad, by leaning not on grand overarching principles but on the immanent justice in things. But how can we judge the quality of an »attachment«? Draw-

ing on cases of sportsmen, drug addicts, and music lovers, this contribution aims to clarify what an »attached« morality could look like, a morality which would be made of the fabric of uncircumventable ties.

Peter Geimer: Vorhang, Lampe, Sessel, Uhr. Auf der Suche nach den Dingen der Recherche

Das 1999 veröffentlichte *Proust-Lexikon* von Philippe Michel-Thiriet umfasst neben zahlreichen biographischen Daten ein »Lexikon der Personen in der Recherche« sowie ein »Lexikon der Orte der Recherche«. Es gibt jedoch kein Lexikon der Dinge der Recherche: kein Verzeichnis der Möbel im Salon von Madame Verdurin, keine Notiz zur »Feindseligkeit der violetten Vorhänge« im Hotel in Balbec, zum vergessenen Fächer der Königin von Neapel oder der Hängelampe im Esszimmer von Combray. Gehören diese Dinge demnach nicht dazu? Handelt es sich um Uneigentliches, um Beiwerk oder Requisiten? Oder sind diese Objekte im Ordnungssystem eines Lexikons einfach nicht adressierbar? Aber warum? Der Beitrag geht diesen Fragen nach und versucht, den Gegenständen in *À la recherche du temps perdu* die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken, die in der Regel nur den handelnden Charakteren des Romans gewidmet wird. Zugleich geht es um die Hinterlassenschaften von Prousts Existenz, die gelegentlich mit Dingen im Roman identifiziert wurden. Aber wie kann ein reales Ding in einen Roman eingehen? Und findet es jemals wieder heraus?

Philippe Michel-Thiriet's *Proust Lexicon*, published in 1999, contains beside biographical data a »lexicon of characters« and a »lexicon of places in the Recherche.« There is, however, no »lexicon of objects.« No directory of the furniture in the parlor of Madame Verdurin, no comment on the »enmity of the violet curtains« in the Hotel of Balbec, the Queen of Naples's forgotten fan or the hanging lamp

in the dining room in Combray. Are these objects thus not part of the novel? Are they mere accessories and requisites? Or are they simply not classifiable in the systematic categories of a lexicon? But why? The paper addresses these questions and tries to give the objects in *À la recherche du temps perdu* the attention that usually only the novel's protagonists receive. At the same time, it deals with the legacies of Proust's existence that are occasionally identified with the objects in the novel. But how can a real object enter a novel? And does it ever find its way back out?

Anke te Heesen: Objet sentimental

Mit Carlo Ginzburgs Einführung des Begriffs *Spurensicherung* für das Arbeiten des Historikers im Jahr 1979 bildet sich eine neue kulturwissenschaftliche Perspektive. Daniel Spoerri und Marie Louise von Plessen initiieren in Köln das zweite *Musée Sentimental*, eine Ausstellung, die sich auf die Rekonstruktion vergangener Geschichten anhand von angeordneten Objekten stützt. Der Artikel richtet sein Augenmerk auf eine Ausstellungspraxis, die sich der Kulturtechnik des Spurenlesens verschreibt und aus der Hervorhebung des Alltäglichen erzeugt wird.

The year 1979 marks a turning point for cultural studies: Carlo Ginzburg introduces the term »securing of traces« to historiography. In Cologne, Daniel Spoerri und Marie Louise von Plessen initiate the second *Musée Sentimental*, an exposition that explores the reconstruction of past stories via arranged objects. The paper focuses on an exhibition strategy that dedicates itself to the cultural technique of »reading traces,« produced by an emphasis on the trivialities of everyday.

Stefan Höhne: Tokens, Suckers und der »Great New York Token War«

Sowohl in den antiken Mythen des Übergangs der Toten in den Hades wie auch in der New Yorker Subway sind es kleine münzartige Artefakte, welche transitorische Praktiken und Subjekte entscheidend formen. Die zahlreichen Konflikte und Subversionen um diese Objekte offenbaren ihre Offenheit als konfiguriert durch die Gefüge, in denen sie sich bewegen. Versteht man also, was Gefüge sind und welche Wirkungen sie entfalten, erlaubt dies, die soziale Wirkmächtigkeit von Artefakten besser zu verstehen.

Both in ancient myths about the passage of the dead to Hades and in the New York subway, small coin-like artifacts shape decisively transitory practices and subjects alike. The numerous conflicts and subversions surrounding these objects reveal their openness as configured by the assemblages in which they develop. Thus, understanding what assemblages are and what effects they produce, one might understand the social effectiveness of artifacts more clearly.

*Ute Holl: Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur. Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons *Au hasard Balthazar**

Der Ruf des Esels als offenes Klangobjekt in Robert Bressons Film *Au hasard Balthazar* (F 1966), der die Bild-Montage insistierend stört, wird in diesem Beitrag in den Kontext der Bioakustik gestellt. Am IA des Esels differenzieren sich Geräusche medial so aus, dass die Grenze zwischen Ding und Kreatur durchlässig wird. Bressons Passion erweist sich damit als Experiment, die akustischen Kanäle der Kommunikation als Transformatoren von Lebewesen, Räumen und jener Übertragung wahrzunehmen, die kybernetisch informierten Tierforschern Sprache heißt.

The paper presents the donkey's bray in Robert Bresson's film *Au hasard Balthazar* (F 1966)

that disturbs the montage insistently as an open sound object and puts it in the context of bioacoustics. The donkey's hee-haw diversifies noise in such a way that the borderline between object and creature becomes permeable. Bresson's passion proves to be an experiment to perceive the acoustic channels of communication as transformers of animals, spaces and that kind of transmission that researchers informed by cybernetics call »language.«

Katrin Pahl: Doublings and Couplings. The Feeling Thing in Valéry and Kleist

Via an analysis of Valéry's metalepsis and Kleist's hybrid aesthetics, this essay offers an account of feelings as »open objects«. Through doublings and couplings, Kleist's theater presents emotionality as »the feeling thing« in the double sense of the thing that feels (a human body, for example) and the thing that feeling is (a dagger, for example): as an open, complex, and dynamic assemblage of human and para-human actants that responds to its incongruence with itself.

Das Studium von Valérys Metalepsis und Kleists hybrider Ästhetik führt den Beitrag zu einer Untersuchung von Gefühlen als »offene Objekte«. Anhand von Dopplungen und Paarungen präsentiert Kleists Theater Emotionalität als »Dinggefühl« im Doppelsinn von »das fühlende Ding« (z. B. ein menschlicher Körper) und »das Gefühl als Ding« (z. B. ein Dolch): als ein offenes, komplexes und dynamisches Gefüge von menschlichen und paramenschlichen Aktanten, die auf ihre Unstimmigkeit mit sich selbst reagieren.

Uwe C. Steiner: Actio, Narratio und das Gesicht der Dinge

Am Beispiel des Krugs und anderen, wandernden und tückischen Objekten der Literaturgeschichte soll die wechselseitige Voraussetzung von Offen- und Geschlossenheit

in eine Konfiguration von Handlungstheorie, Figurationstheorie und Narratologie übersetzt werden. Die dabei verfolgte Frage lautet: Wie literarisch handeln offene Objekte? Nach Luhmann und Latour lässt sich das Handeln an Konzepte der Beschreibung koppeln: Sei es, dass sich Kommunikation zur Handlung simplifiziert und erst so einem Akteur zugerechnet werden kann, oder sei es, dass zeichenhafte Referenz, Zuschreibung und Protokollierung maßgebliche Stränge in dem Aktionszusammenhang menschlicher und nichtmenschlicher Wesen ausmachen. Solche Übersetzungen zwischen Erzählungen und Handlungen verfolgt dieser Beitrag anhand ausgewählter Beispiele aus der Literaturgeschichte.

Working with the example of the jar and other, wandering and deceitful objects of literary history, this paper tries to translate the reciprocal presupposition of openness and closure to a configuration of theory of action, figuration and narration. It thus deals with the question, how literarily open objects act. According to Luhmann and Latour, action can be connected to concepts of description: Be it that communication is reduced to action and only thus attributable to an agent, or that symbolic reference, attribution and recording account for significant strands in human and non-human contexts of action. Drawing upon selected examples from literary history, the paper pursues such translations of narration into action and vice versa.

Autorenangaben

Eric Alliez ist Professor für zeitgenössische französische Philosophie an der Faculty of Arts and Social Sciences der Kingston University London. Arbeitsschwerpunkte: Philosophie und Bildende Künste (v. a. Malerei/ Fotografie); Deleuze/Guattari: von der Biophilosophie zur Biopolitik; Geschichte der Zeit und politische Ontologie des Kapitalismus. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Les temps capitaux*, Bd. I : *Récits de la conquête du temps* (Paris 1991), engl: *Capital times: Tales From the Conquest of Time* (Minneapolis, MN 1996), Bd. II: *La capitale du temps*, 1. *L'état des choses* (Paris 1999); zus. mit Elisabeth von Samsonow (Hg.): *Biographien des organlosen Körpers* (Wien 2003); zus. mit Jean-Clet Martin: *L'Œil-Cervau: nouvelles histoires de la peinture moderne* (Paris 2007).

Friedrich Balke ist Professor für Geschichte und Theorie künstlicher Welten an der Bauhaus-Universität Weimar und Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs »Mediale Historiographien« der Universitäten Weimar, Erfurt und Jena. Arbeitsschwerpunkte: Medien und Mimesis; Kultur- und Wissensgeschichte; Anthropotechniken. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts* (München 1996); zus. mit Harun Maye u. Leander Scholz (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800* (München 2009); zus. mit Joseph Vogl u. Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka* (Zürich/Berlin 2008); *Figuren der Souveränität* (München 2009).

Michael Cuntz ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kultur-

technikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Französische Kultur- und Techniktheorie und Theorien verteilter Handlungsmacht; Visuelle Narrative (Fernsehserie, Comic, Film); Normalismus und Kontrollgesellschaft; Romanische Prosaliteratur. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Ilka Becker u. Astrid Kusser (Hg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* (München 2008); zus. mit Ilka Becker u. Michael Wetzel (Hg.): *Just not in time – Inframedialität und nonlineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie* (München 2011); *Die Ketten der Sängerin. Zu Hergés Bijoux de la Castafiore*, in: *Tristan Thielmann/ Erhard Schüttelpelz/ Peter Gendolla* (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie* (Bielefeld 2011).

Peter Geimer ist Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Historienmalerei und Film, Geschichte und Theorie der Fotografie, Kunst- und Kulturgeschichte des Dings. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg 2010); *Theorien der Fotografie* (Hamburg 2009); *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert* (Weimar 2002).

Antoine Hennion ist Professor und Projektleiter am Centre de sociologie de l'innovation (CSI) an der Mines ParisTech. Arbeitsschwerpunkte: Soziologie der Musik, Theorie der Mediation, alterierte Formen des Menschseins. Ausgewählte Veröffentlichungen: *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (Paris 2007); zus. mit Joël-Marie Fau-

quet: *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle* (Paris 2000); zus. mit Sophie Dubuisson: *Le Design : l'objet dans l'usage. La relation objet-usage-usager dans le travail de trois agences de design* (Paris 1996).

Stefan Höhne ist Doktorand am transatlantischen Graduiertenkolleg des Center for Metropolitan Studies an der TU Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Kultur- und Artefakttheorie, Anthropologie und Ideengeschichte der Stadt. Ausgewählte Veröffentlichungen: *A New Frontier below the Metropolis. Stratification, Circulation and the Invention of the Modern Vertical City around 1900*, in: Richard Sennett und Craig Calhoun (Ed.): *Edges* (New York 2011); *Aviopolis – Transitorte als Stadt*, in: Wolfgang Hörner und Sabine Bastian (Hg.): *VOR-STÄDTE – Leben außerhalb des Zentrums/FAUX-BOURGS – Vivre en marge du centre* (München 2008).

Ute Holl ist Professorin für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Wahrnehmung an der Universität Basel. Arbeitsschwerpunkte: Kino- und Wahrnehmungsgeschichte; Wissensgeschichte audiovisueller Medien; Mediengeschichte der Akustik und Elektroakustik; sowie experimenteller und ethnographischer Film. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Kino, Trance und Kybernetik* (Berlin 2002); zus. mit Stefan Heidenreich u. Wolfgang Ernst (Hg.): *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven* (Berlin 2003).

Katrin Pahl ist Assistant Professor an der Johns Hopkins Universität in Baltimore im Fachbereich Deutsche Literatur. Arbeitsschwerpunkte: Emotionalität, paramenschliche Geselligkeit, Text und Theater. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Transformative Translations: Cyrillizing and Queering*, in: *Transit* 2/1 (2006); (Hg.): *Emotionality*, Heft 124/3 der *Modern Language Notes* (2009);

Tropes of Transport: Hegel and Emotion (Evanston 2011).

Claus Pias ist Professor für Mediengeschichte und Medientheorie an der Leuphana Universität Lüneburg. Arbeitsschwerpunkte: Wissens- und Wissenschaftsgeschichte digitaler Medien; Geschichte der Medientheorie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Computer Spiel Welten* (Zürich, 2. Aufl. 2010); (Hg.): *Was waren Medien?* (Zürich 2011); zus. mit Wolfgang Coy (Hg.): *Powerpoint. Macht und Einfluss eines Präsentationsprogramms* (Frankfurt/M. 2010).

Gilbert Simondon (1924–1989) war unter anderem Professor für Psychologie an der Sorbonne und an der Université Paris V. Er verband in seinen Arbeiten Philosophie, Technologieforschung und Psychologie. Forschungsschwerpunkte: Genese, Evolution und gesellschaftliche Situation der technischen Objekte; Individuation als alle Seinsbereiche durchziehender transduktiver Prozess; Prozesse des Erfindens. Wichtigste Veröffentlichungen: *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris 1958); *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Paris 1964); *L'individuation psychique et collective* (Paris 1989), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Grenoble 2005).

Uwe C. Steiner ist apl. Professor für Neuere deutsche Literatur, Kultur und Medien am Seminar für deutsche Philologie der Universität Mannheim. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Philosophie des 18. und 20. Jahrhunderts; Geschichte und Theorien der Dinge; Geschichte und Theorien des Akustischen. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers* (München 2006); *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke* (München 1999).

Anke te Heesen ist Professorin für Empirische Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Museumswissenschaft und kulturgeschichtlicher Sach- und Bildforschung an der Universität Tübingen. Arbeitsschwerpunkte: Sammlungsgeschichte sowie Sach-

kultur der Wissenschaften. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Der Zeitungsausschnitt. Papierobjekt der Moderne* (Frankfurt/M. 2006); zus. mit Anette Michels (Hg.): *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften* (Berlin 2007).

Adressen Autoren ZMK 1|2011

Eric Alliez

Professor for Contemporary French
Philosophy
Faculty of Arts and Social Sciences
Kingston University London
Penrhyn Road Kingston upon Thames
GB-Surrey KT1 2EE
E.Alliez@kingston.ac.uk

Friedrich Balke

Fakultät Medien
Bauhaus-Universität Weimar
99421 Weimar
friedrich.balke@uni-weimar.de

Peter Geimer

Freie Universität Berlin
FB Geschichts- und Kulturwissenschaften
Kunsthistorisches Institut
Koserstr. 20
14195 Berlin
peter.geimer@fu-berlin.de

Anke te Heesen

Ludwig-Uhland-Institut für Empirische
Kulturwissenschaft
Universität Tübingen
Burgsteige 11
72070 Tübingen
anke.te-heesen@uni-tuebingen.de

Antoine Hennion

Centre de Sociologie de l'Innovation
Mines-ParisTech
60 Boulevard Saint Michel
F-75272 Paris Cedex 06

Stefan Höhne

Center for Metropolitan Studies (CMS)
TU Berlin
Ernst-Reuter-Platz 7
10587 Berlin
stefan.hoehne@metropolitanstudies.de

Ute Holl

Institut für Medienwissenschaft
Universität Basel
Bernoullistrasse 28
CH-4056 Basel
ute.holl@unibas.ch

Katrin Pahl

German and Romance Languages and
Literatures
The Johns Hopkins University
3400 North Charles Street
Baltimore MD 21218, USA
kpahl1@jhem.jhu.edu

Claus Pias

Institut für Kultur und Ästhetik Digitaler
Medien
Leuphana Universität Lüneburg
Scharnhorststraße 1
21335 Lüneburg
claus.pias@uni.leuphana.de

Uwe Steiner

Philosophische Fakultät
Seminar für Deutsche Philologie
Universität Mannheim
Schloss Ehrenhof West (EW)
68131 Mannheim
steineru@rumms.uni-mannheim.de