

## **MEDIEN IN MEDIEN**

**Mediologie**

Band 6

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

# **MEDIEN IN MEDIEN**

**Herausgegeben von  
Claudia Liebrand und  
Irmela Schneider**

**DuMont**

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen  
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden  
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen  
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.  
Für die Einrichtung der Manuskripte für den Druck danken wir Marcus Krause.

Erste Auflage 2002  
© 2002 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln  
Alle Rechte vorbehalten  
Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)  
Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift  
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier  
Satz: Greiner & Reichel, Köln  
Druck und Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve  
Printed in Germany  
ISBN 3-8321-7809-0

# INHALTSVERZEICHNIS

**Claudia Liebrand / Irmela Schneider** 9

Einleitung

**Dirk Baecker**

Beobachtung mit Medien 12

**Friedrich Balke**

Das Schreiben schreiben. Zur Mimikry des Medialen  
bei den Nambikwara und in der Dekonstruktion 25

## I. KOMMUNIKATION/KODIERUNG

**Irmela Schneider**

Einleitung: Kommunikation/Kodierung 47

**Claus Pias**

Die kybernetische Illusion 51

**Albert Kümmel**

Marskanäle 67

**Torsten Hahn**

Medium und Intrige. Über den absichtlichen Missbrauch  
von Kommunikation 89

**Niels Werber**

Medien in Medien der Weltgesellschaft.  
Programmatische Tendenzen im Medien- und  
Kommunikationsbegriff der Systemtheorie 106

## II. TRANSKRIPTIONEN

**Ludwig Jäger**

Transkriptionen: inframedial 123

**Samuel Weber**

Transkribieren und »Einsprachigkeit« 129

**Erhard Schüttpelz**

Das ungeschriebene Gesetz der mündlichen Gesellschaft.  
Eine Variante der Schrift vor der Schrift 138

**Michael Wetzel**

Unter Sprachen – Unter Kulturen. Walter Benjamins  
»Interlinearversion« des Übersetzens als *Inframedialität* 154

## III. HYBRIDBILDUNGEN

**Claudia Liebrand**

Hybridbildungen – Film als Hybride 179

**Elisabeth Büttner**

Aktualität als Handlungsraum. Konstellation des  
Bildes und Modalität des Gebrauchs im Kino der 1910er Jahre 184

**Rembert Hüser**

Found-Footage-Vorspann 198

**Christoph Brecht / Ines Steiner**

»Dames Are Necessary To(ols of) Show Business«.  
Busby Berkeleys Production-Numbers in der  
Multimedialität des Film-Musicals 218

**Lutz Ellrich**

Tricks in der Matrix oder Der abgefilmte Cyberspace 251

## **IV. IDENTITÄT/KONSTRUKTIONEN**

**Harald Kraemer**

Einleitung: Identität/Konstruktionen 279

**Jun Yang**

Jun Yang und Soldat Fischer 283

**Dorit Margreiter**

Short Hills 295

**Ruby Sircar**

Nazar (An-Sehen) 301

**Andreas Spiegl**

Anmerkungen 307

**Autorenverzeichnis** 315

**Bildnachweise** 319



Claudia Liebrand/Irmela Schneider  
 EINLEITUNG

Der Verdacht, dass Medien vor allem andere Medien enthalten, hat sich seit den medientheoretischen Schriften Marshall McLuhans umgreifend gefestigt und die Frage aufgerufen, welches »das Medium aller anderen Medien« sein könnte.<sup>1</sup> Einer solchen Frage vorgeschaltet werden müssen Reflektionen darüber, wie Medien, wenn sie andere Medien enthalten, aufeinander bezogen sind, welche Übersetzungs- und Transformationsprozesse in Gang gesetzt werden, um Medien in/für Medien möglich zu machen. Behält das *Objekt* des Mediums zweiter Stufe in diesem Prozess seine medialen Qualitäten? In welcher Form werden diese transformiert? Welche neuen Merkmale generiert die Verschachtelung und Verschaltung differenter Medien? Wie lassen sich Prozesse der Hybridisierung von Medien beschreiben? Zur Debatte stehen also grundsätzliche Fragen des Komplexes, der als *die Medien* adressiert wird.

Der hier vorliegende Sammelband *Medien in Medien* dokumentiert das gleichnamige Symposium, das im November 2001 vom Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln veranstaltet wurde. Der Band ist unterteilt in vier Kapitel, in denen Prozesse der Überformung eines Mediums durch ein anderes von unterschiedlichen Perspektiven aus und in Bezug auf unterschiedliche Medienkonfigurationen untersucht werden, und zwar unter den Überschriften »Kommunikation/Kodierung«, »Transkriptionen«, »Hybridbildungen«, »Identität/Konstruktionen«. Vorangestellt sind diesen Kapiteln ein Aufsatz von Dirk Baecker (*Beobachtung mit Medien*), der grundsätzliche Probleme der Beobachtbarkeit des Medialen erörtert, sowie ein Aufsatz von Friedrich Balke (*Das Schreiben schreiben. Zur Rolle des Medialen bei den Nambikwara und in der Dekonstruktion*), der die Funktionsstelle diskutiert, die *das Mediale* im philosophischen Diskurs der Dekonstruktion besetzt.

Die in unserem Band in Frage stehenden Medien haben Teil an einem Prozess, der als Kommunikation immer verschieden definiert, gewertet und konzeptualisiert wird und der damit selbst problematisch ist: Wie sind die *Eckpfeiler* von Kommunikation zu konzipieren, die maßgeblich am Prozess der En- beziehungsweise Dekodierung beteiligt sind? Inwiefern wird Kommunikation selbst als (utopisches) (Super-)Medium gefasst? Welchen Stellenwert haben Hybridisierungsphänomene im Rahmen der Theorie eines Mediums? Welche Konsequenzen ergeben sich für Phänomene medialer Adressierung bei der Transposition von

Medien/medialen Artefakten in andere Medien? Welche transkriptiven Verfahren produzieren intra-/intermedial *Lesbarkeit*? Inwieweit generieren Medien Identitätskonstrukte im globalen Kontext?

Die Fragestellung der Sektion Kommunikation/Kodierung zeigt die Notwendigkeit, kursierende Verwendungsweisen des Kompaktterms »Kommunikation« zu erörtern, mit dem häufig eine wertende Opposition in Form der Differenz Information/Kommunikation angeschrieben wird. Die Lokalisierung innerhalb dieser gesellschaftliche Utopien und Verfall markierenden Unterscheidung zeitigt radikale Konsequenzen für den Begriff, der zunehmend weniger reflektiert, dafür aber umso emphatischer aufgeladen wird. Im Anschluss daran stellt sich die Frage nach den verschiedenen Möglichkeiten einer Theorie der Medien und der ausstehenden möglichen Vermittlung von Paradigmen, die entweder die Seite der Technik oder die der Kodierung hervorheben.

Die Sektion Transkriptionen geht von der Annahme aus, dass Mentalität konstitutiv an die Medialität von Zeichenhandlungen gebunden ist. Diese werden als Projektionsfläche gefasst, auf die Bedeutungsvorschläge projiziert werden. Bedeutungserschließung ist dabei auf transkriptive Verfahren angewiesen, die es allererst erlauben, Projektionen aus dem Modus der Unbestimmtheit beziehungsweise *Unlesbarkeit* in den der Bestimmtheit beziehungsweise *Lesbarkeit* zu versetzen. Transkription wird hier also als grundlegendes Verfahren für die Generierung und Kommentierung kultureller Semantik gefasst, das sich in einer doppelten Hinsicht bestimmen lässt: Als intramediales Verfahren nutzt Transkription die Eigenschaft natürlicher Sprachen, mit Sprache über Sprache zu kommunizieren und so den Verwendungssinn von Äußerungen zu erschließen beziehungsweise durch Selbst-Rezeption (»monitoring«) und Überarbeitungshandlungen (»repair«) zu organisieren. Als intermediales Verfahren ist Transkription auf mindestens ein zweites mediales Kommunikationssystem zur Kommentierung, Explikation und Übersetzung der Semantik des ersten Systems verwiesen. Beide Verfahren dienen also in unterschiedlichen Hinsichten dem Lesbarmachen von äußeren Zeichenhandlungen.

Dass es sich beim Film um ein Hybridmedium handelt, ist keineswegs selbstverständlich. Auch dieser Diskurs sieht sich bis heute von Reinheits- und Wesenspostulaten strukturiert und dominiert, die unter anderem Hierarchisierungen kinematographischer Praxisfelder nach sich ziehen. Die Sektion Hybridbildungen wird aus der Perspektive einiger als mehr oder weniger ephemere angesehener Bereiche wie des Amateurfilms, des lokalen Stummfilms und des Dokumentar- und Found-Footage-Films sowohl Zuschreibungsverfahren wie Selbstentwürfe in den Blick nehmen und zur Praxis dieser Filme in Beziehung

setzen. Ausgehend von der These, dass Medien selber wesentlich auf Mischungen beruhen, werden die jeweiligen Zonen des Hybriden als Potenzial möglicher Verschiebungen begriffen, die einem besonders kritischen Blick ausgesetzt sind, weil ihre Durchsetzung Konsequenzen auf der Seite der als eigentlich angesehenen medialen Qualitäten hätte. Untersucht wird der Problemzusammenhang *Film als Hybridbildung* in breiter historischer Perspektive an ausgewählten Beispielen: vom »early cinema« über das Genre Musical(film) in den 1930er Jahren bis zu zeitgenössischen Hollywoodfilmen, die das *alte* Medium Film (etwa durch *Integration* des neuen Mediums Computer) hybridisieren.

Die Sektion Identität/Konstruktionen thematisiert anhand ausgewählter Positionen zeitgenössischer Künstler – Dorit Margreiter (Österreich), Ruby Sircar (Deutschland) und Jun Yang (China/Österreich) – die Prozesse der Identitätsfindung und -bildung durch mediale Parameter. Dem Konstrukt Identität liegen Begriffe von Kultur und Heimatgefühl zugrunde, die primär durch Medien generiert werden. Die Kodierung von Metaphern, Symbolen und Ritualen dient hierbei der Re-Konstruktion von Heimat, der Transfusion kultureller Moden, der Konstitution von »communities« und des Erfahrens der eigenen Existenz zwischen verschiedenen kulturellen Kontexten. Die künstlerischen Positionen machen die durch die medialen Mechanismen der Entzifferung und Verfremdung von Botschaften entstehenden Mutationen einer von und durch Medien geprägten kulturellen Global-Identitätskonstruktion sichtbar.

1 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/Wien 2000, S. 25.

**Dirk Baecker**  
**BEOBACHTUNG MIT MEDIEN**

**EIN OPERATIONALER BEGRIFF**

Seit dem 20. Jahrhundert kreist wissenschaftliches Denken eher um ontogenetische als um ontologische Fragestellungen. Seither steht weniger eine kategoriale als vielmehr eine operationale Begrifflichkeit im Zentrum der Theoriearbeit.<sup>1</sup> Jeder Begriff, der eine wissenschaftliche Verwendung finden soll, muss einen Hinweis auf den genetischen Mechanismus enthalten, der das Phänomen, das der Begriff bezeichnet, hervorzubringen in der Lage ist.<sup>2</sup> Die Begriffe, die im 20. Jahrhundert neu sind beziehungsweise zur Grundlage vor allem transdisziplinärer Theorien werden, genügen dieser Bedingung auf unterschiedliche Weise und in einem unterschiedlichen Ausmaß. Das gilt für Begriffe wie »Zeichen«, »Sprache«, »System«, »Information«, »Kommunikation«, »Konstruktion« und »Dekonstruktion«. Diese Begriffe sind autologisch auch in der Hinsicht, dass sie tun, was sie sagen. Der Begriff des »Seins« kann in dem Moment, in dem er auf den Begriff der »Zeit« herunterbuchstabiert wird, als ein Paradigma dieses neuartigen epistemologischen Interesses gelten, das allerdings interessanterweise nicht in der Philosophie des Seins, sondern in der Mathematik der Unterscheidung, ergänzt durch die Soziologie des Rahmens, seine vielleicht präziseste Formulierung bekommen hat.<sup>3</sup>

Den Begriff des »Mediums« kann man in diese Galerie transdisziplinärer Theorieunternehmen aufnehmen, sobald es gelingt, ihn ebenfalls operational zu bestimmen. Der Begriff des Mediums wäre dann nicht länger kategorial als Begriff für eine Klasse neu entdeckter Dinge zu verstehen, so als hätte man zuvor von Sprache, Schrift, Buchdruck, Rundfunk, Fernsehen und Computer, von Macht, Liebe, Geld, Recht, Fürsorge, Glauben und Kunst noch nie gehört, sondern er könnte als ein Begriff betrachtet werden, der diese und andere Phänomene auf die Art und Weise hin, wie sie zustande kommen, reproduziert werden und Effekte zeigen, beobachten und beschreiben würde.

Eine Einschränkung allerdings muss gemacht werden: Ursprungsfragen beantwortet ein operationaler Begriff selbst dann nicht, wenn er sich als ontogenetisch versteht. Die gerade angedeutete Epistemologie ist vielmehr eine Archäologie auch in jenem strengen Sinne,<sup>4</sup> dass die Frage nach der Herkunft immer erst gestellt werden kann, wenn diese bereits Vergangenheit ist und durch keinerlei Zeugenschaft mehr zur Gegenwart gemacht werden kann. Mit anderen Worten,

wer wissen will, was es mit Sprache und Schrift oder Liebe und Macht auf sich hat, muss zur Kenntnis nehmen, dass es diese Phänomene als Voraussetzung der Frage nach ihnen bereits gibt, selbst wenn die Art der Frage und der Antwort auf diese Frage Aspekte dieser Phänomene beleuchtet, die so zuvor noch nicht sichtbar gewesen sind. Umso strenger kommt es dann darauf an, die Frage nach einem Phänomen so zu stellen, dass die Voraussetzung der Existenz dieses Phänomens in der Art der Fragestellung und der Antwort auf die Frage eingeholt werden kann.

Aus dem Begriff des Mediums wird ein operationaler Begriff, wenn es ihm gelingt, ein Medium auf den Unterschied hin zu explizieren, den es macht. Dazu hat bereits Marshall McLuhan maßgebliche Vorschläge gemacht, als er den Medienbegriff in eine Kommunikationstheorie einbettete, die er mit dem Auftrag ausstattete, das »interplay between the *figure* and its *ground*« zu studieren.<sup>5</sup> In diesem Kontext erhielt der Medienbegriff die Aufgabe, von der, für McLuhan typisch westlichen, Gewohnheit, alle Aufmerksamkeit der »Figur« zu widmen, abzulenken und stattdessen, mindestens aber ergänzend, den »Hintergrund« als »area of effects rather than of causes« zu beobachten.<sup>6</sup> Es geht also um einen Attributionswechsel. Und dieser Attributionswechsel wird nicht in die im 19. Jahrhundert fast ausschließlich gemachte europäische Wissenschaftstradition eines kausalistischen Denkens gestellt, das immer dann eine Entdeckung verzeichnet, wenn eine neue Kraft ausgemacht werden kann, die als Ursache von Wirkungen beschrieben werden kann; McLuhan geht es vielmehr um »Effekte«, deren Beschreibung auch ohne »Ursachen« auskommt, weil sie stattdessen darauf abstellt, Effekte mit Effekten zu kombinieren, Zurechnungen vorzunehmen und Operationen nachzuvollziehen.

Derselben Intuition folgte Arnold Gehlen, als er zwar nicht von »Medien«, aber von der »Hintergrundserfüllung« des Daseins durch Institutionen sprach, die dafür verantwortlich ist, dass wir bei all dem, was wir aktuell tun oder lassen, eines Hintergrunds gewiss und sicher sind (oder aber seiner ungewiss und unsicher sind), der unser gegenwärtiges Tun und Lassen ebenso trägt (beziehungsweise gefährdet) wie die Möglichkeit, zu einem anderen Tun und Lassen zu wechseln.<sup>7</sup>

Vor allem dann, wenn Unsicherheiten auftreten, die durch keine aktuelle »Figur« motiviert zu sein scheinen, empfiehlt es sich anthropologisch wie psychologisch und soziologisch, die Aufmerksamkeit auf den Hintergrund zu lenken und nach Lücken in dessen »Erfüllung« zu suchen. Vermutlich sind wir mit einem großen Teil unserer täglichen Aktivitäten mehr damit beschäftigt, passiv und aktiv diese Hintergrundserfüllung zu sichern als damit, Figuren herzustellen oder

zu modifizieren, die sich vom Hintergrund abheben. Zumindest wäre die Frage nach Aktivitäten und Sensibilitäten dieses Typs ein ebenso interessanter Gegenstand medienwissenschaftlicher Forschung wie die Untersuchung von Buchdruck, Fernsehen, Glaube und Kunst.

## DING UND MEDIUM

Vermutlich ist es kein Zufall, dass die nach wie vor genaueste operative Fassung des Medienbegriffs von Fritz Heider stammt, einem der Begründer der psychologischen Attributionstheorie.<sup>8</sup> Die Ironie der Heiderschen Version des Begriffs liegt nicht nur darin, dass sie erst sehr spät entdeckt wurde,<sup>9</sup> auch in Heiders eigener Psychologie kaum aufgegriffen wurde und sich bis heute in den Medienwissenschaften keinerlei Resonanz erfreut,<sup>10</sup> sondern vor allem darin, dass diese Version gerade nicht auf die Beschreibung von Operationen abstellt. Medienvorgänge, so Heider, sind »falsche Einheiten«, Zeichen für etwas anderes.<sup>11</sup> Ein Medium, so sein Begriff, liegt vor, wenn etwas geschieht, das auf eine Einwirkung von außen zurückgeführt werden muss. Der Medienbegriff benennt ein »Substrat«, das nicht innenbedingt ist wie ein »Ding«, sondern außenbedingt ist. Ein Medium schwingt mit, wenn etwas geschieht, was außerhalb des Mediums geschieht.

Dennoch handelt es sich bei Heiders Medienbegriff um einen operationalen Begriff. Denn es liegt nur in der Konsequenz der attributiven Verschiebung, einen Begriff auch dann operational zu nennen, wenn er eine Möglichkeit benennt, Effekte von Operationen zu beobachten, die als solche unbeobachtbar sind. Damit wird Fühlung zur Geisterkunde gehalten, die in aller Medienwissenschaft bis heute mitzudenken ist.<sup>12</sup> Zugleich wird damit jedoch eine eher kognitionstheoretische Wende vorbereitet und mitvollzogen, die der Unmittelbarkeit des Erkenntnisvorgangs misstraut und aus der neurophysiologisch nachgewiesenen Unmöglichkeit, wahrnehmend auch die Wahrnehmung mit wahrzunehmen (Propriorezeption),<sup>13</sup> die Konsequenz der indirekten und, wenn man so will, abduktiven Beobachtung zieht. »[...] für sich selbst sind sie meist ›Nichts‹«, sagt Heider denn auch als Antwort auf die Frage, was Medien »sind«,<sup>14</sup> und lockt gleich darauf auch die Ontologie in die Falle. Denn wer glaubt, dass die »Dinge«, die Heider von den Medien unterscheidet, dann nur um so mehr *Etwas* sind, sieht sich getäuscht: Das, worauf die indirekte Beobachtung der Medien stößt, sind »aus-sendende« Einheiten, die das, was sie sind, nur sind, weil sie sich in spezifischen Medien aufhalten.<sup>15</sup>

Wir haben es demnach bei diesem Medienbegriff nicht einfach mit einem

Komplementärbegriff zu tun, der beschreibt, was es neben Dingen sonst noch so gibt. Sondern wir haben es mit einem Begriff zu tun, dem es um die Konstitution der Phänomene geht. Ding *und* Medium konstituieren nur zusammen ein Phänomen, so sehr es dann auch zum Rätsel wird, worauf das sich zwischen Ding und Medium ebenso auffällig platzierende wie entziehende Und verweist.

Heider lässt an diesem offensichtlich auch für ihn ungewöhnlichen Typ von Begrifflichkeit keinen Zweifel, indem er Ding und Medium paradoxieträftig (und damit selbstreferenzschwanger) *an etwas unterscheidet, was sie gemeinsam haben*: Dinge beschreibt er als Eigenschwingungen, Medien als aufgezwungene Schwingungen, beide jedoch als Schwingungen. Aber was ist eine Schwingung? Heider lässt diese Frage offen, spielt nur lose auf den physikalischen Begriff der Schwingung (oder Welle) im Unterschied zum Teilchen an. In der späteren Literatur liest man, dass eine »Schwingung« ein sich wiederholendes Geschehen ist, das als solches einen Unterschied macht, ohne dass eine Entscheidung darüber getroffen werden müsste, wovon die Schwingungen ausgehen.<sup>16</sup> Eine Schwingung kann beides sein, außenbedingt oder innenbedingt, und dennoch denselben Unterschied machen.

Umso interessanter wird die Frage danach, was den Beobachter dazu veranlassen kann, eine Schwingung einem Ding oder einem Medium zuzurechnen. Als Kriterium dafür nennt Heider, dass der Beobachter die Schwingung des Dings einer inneren Ursache, die Schwingung des Mediums jedoch einer äußeren Ursache zurechnet. Die Einheitlichkeit der Schwingung im Ding kommt dadurch zustande, dass die Geschehnisse oder Elemente im Ding miteinander verbunden sind, die im Medium nicht miteinander verbunden sind.<sup>17</sup> Ein Beobachter, der ein Medium beobachtet, sieht das eine, das vielheitliche Geschehen, im Kontext des anderen, einer einheitlichen Ursache. Der eine Begriff überbrückt somit Ursache und Wirkung, Einheitlichkeit und Vielheitlichkeit. In dieser Form bezeichnet er zwar auch ein Phänomen, und zwar das Phänomen eines Medienvorgangs, der als solcher fremdkoordiniert ist; aber er definiert vor allem eine Heuristik, nämlich die Suchregel nach der Ursache, die in der Lage ist, das vielheitliche Geschehen von außen zu koordinieren.

Man kann nicht behaupten, dass der Medienbegriff in dieser Fassung unmittelbar anschlussfähig ist an den Begriff der Interaktions- beziehungsweise Kommunikationsmedien, den Parsons und Luhmann zur Beschreibung von Verbreitungs- und Erfolgsmedien vorgeschlagen haben.<sup>18</sup> Denn es ist zwar relativ leicht vorstellbar, beide Typen von Medien als vielheitliches Geschehen, als lose Menge von Ereignissen zu beschreiben, um auf diese Weise ein Gefühl dafür zu entwickeln, dass die Sprache nicht spricht, die Schrift nicht schreibt, das Fernsehen

nicht fernsieht, die Liebe nicht liebt, das Geld nicht gilt und so weiter; aber daraus wäre in der soziologischen Forschung ja gerade nicht der Schluss zu ziehen, sich deswegen nach Ursachen umzuschauen, die außerhalb dieser Medien dafür verantwortlich gemacht werden können, dass sie in koordinierte Schwingungen versetzt werden können.

Die Spannungen zwischen dem Heiderschen und dem Parsonsschen Medienbegriff sind unaufhebbar. Aber gerade dann, wenn man medientheoretisch arbeitet, muss dies nicht bedeuten, dass die Begriffe nicht miteinander kombiniert werden können, und sei es in der Form, dass der eine Begriff zum Medium des anderen Begriffes wird. Luhmann hat den Vorschlag gemacht, die differenzielle Einheit der beiden Begriffe darin zu sehen, dass beide mit dem Problem der Einheit des Verschiedenen rechnen, auch wenn Parsons die Einheit in der Generalisierung situativer Errungenschaften zu situationsübergreifenden Symbolen sieht und Heider die Einheit in der Koordination durch eine Außenursache.<sup>19</sup>

Nichts schließt aus, einen Schritt weiterzugehen und nicht nur von einer differenziellen Einheit, sondern von einer proemialen Relation im Sinne von Gotthard Günther zu sprechen,<sup>20</sup> das heißt von einer Beziehung zwischen einer Austauschrelation und einer Ordnungsrelation. Zunächst unabhängig von aller Empirie wäre damit gesagt, dass die Verhältnisse von Ding und Medium sowie Situation und Symbol ineinander gespiegelt würden. Entweder regelt die Ordnungsrelation von Ding und Medium, wie Situationen und Symbole miteinander ausgetauscht werden können; oder es regelt die Ordnungsrelation von Situation und Symbol, wie Ding und Medium miteinander ausgetauscht werden können. Wir müssen den Gedanken von Parsons etwas genauer einführen, um anschließend diese Überlegung ausführen zu können.

## MOTIVATION UND SELEKTION

Der Parsonssche Medienbegriff formuliert den Sachverhalt, dass zu einer unwahrscheinlichen Handlung oder Kommunikation, zum Beispiel zur Annahme von Geld für die Weggabe der eigenen Arbeitskraft, zur Hinnahme eines Befehls trotz abweichender Handlungsabsichten oder zum Glauben an Gott trotz Existenz anderer Götter (von den Teufeln zu schweigen), dadurch *motiviert* werden kann, dass die jeweilige Handlung oder Kommunikation *selektiv* ist. Empirisch ist das leicht zu plausibilisieren. Man akzeptiert das Geld nicht nur deswegen, weil man sich dafür etwas kaufen kann, sondern zunächst und vor allem (immerhin

geht es um die eigene Arbeitskraft), weil es *nur* Geld ist, das angeboten wird und nicht etwa zum Beispiel die viel weitergehend verpflichtende Aufnahme in die Familie des Arbeitgebers (oder in seine Sippe, seinen Clan, seinen Stamm – obwohl all dies überdies auch der Fall sein kann). Man akzeptiert den Befehl, weil man ihn auch befolgen kann, ohne deswegen gleich sein Denken und seine Meinung zu ändern. Man glaubt an Gott, gerade weil an ihn zu glauben nicht auch heißt, etwas von ihm wissen zu können oder ihn lieben zu müssen.

Solche unwahrscheinlichen sozialen Konstellationen werden in empirischen Situationen gefunden und, wenn und indem sie sich bewähren, das heißt, wenn und indem mehrfach auf sie zurückgegriffen wird, zu Symbolen verdichtet, die diese Selektivität festhalten und veranschaulichen. Dann braucht man nur noch die entsprechenden Symbole für Geld, Macht oder Gott aufzurufen und kann sich, solange dies funktioniert, sicher sein, die entsprechenden Selektionen aufgerufen zu haben und sich auf diejenigen Handlungsmotive verlassen zu können, die mit der Selektivität dieser Selektionen verbunden sind. Deswegen können Symbole motivieren.

Medientheorie zu betreiben heißt hier, die feste Kopplung der Symbole und der Handlungen und Kommunikationen, die sich an ihnen orientieren, in den Kontext einer losen Menge vielfältiger Selektionen zu versetzen, in dem sie sich bewähren müssen und aus dem sie als Selektion bestimmter Möglichkeiten gewonnen werden.

Das Medium, von dem Parsons vor allem mit Bezug auf die Sprache und das Geld spricht, besteht aus dieser losen Menge kommunikativer Möglichkeiten, auf die man sich berufen kann (und muss), wenn man bestimmte Kommunikationen realisieren möchte, die sich nicht von selbst verstehen, sondern zu denen motiviert werden muss, indem ihre Reichweite eingeschränkt und indem innerhalb der eingeschränkten Reichweite Attraktionen geschaffen werden. Mit Geld kann man bezahlen (und so dem Zugriff der Sippe auch wieder entgehen, wenn die nicht auch noch dafür sorgt, dass die Zahlungen nur bei ihr eingehen). Die Macht, der man sich fügt, gibt die Sicherheit einer Abhängigkeit, von der auch der Machthaber abhängig ist. Der Glaube an Gott füllt den Hintergrund einer ansonsten beängstigenden oder allzu verführerischen Welt.

Auch hier haben wir es also mit einem vielheitlichen Geschehen einer Menge situativer Möglichkeiten zu tun, dem durch die Fremdeinwirkung durch Symbole eine bestimmte Koordination aufgezwungen werden kann. Für Parsons war dieser Gedanke so attraktiv, dass er die »Kultur« als jene Menge bereits gefundener Symbole beschrieb, mit deren Hilfe die »Gesellschaft« normativ geordnet werden kann.

Soziologisch sinnvoll bleibt dieser Gedanke von Parsons jedoch nur dann, wenn die Fremdkoordination einer Situation durch generalisierte Symbole als eine in der Situation entschiedene Selbstkoordination beschrieben werden kann. Das muss nicht bedeuten, dass die Situation autonom gesetzt wird. Aber es kann bedeuten, dass der Unterschied, den die Situation macht, als ihr »frame« (Goffman) in die Situation wiedereingeführt und sie auf diese Art und Weise befähigt wird, ihr unverfügbare Voraussetzungen in ihr verfügbar zu machen und zum Tragen zu bringen.<sup>21</sup> Damit würde man eine »entangled hierarchy« beschreiben,<sup>22</sup> innerhalb derer die Unterscheidung zwischen Fremd- und Selbstkoordination, Eigenschwingung und aufgezwungener Schwingung eine Eigenleistung der Situation wird, wenn auch vermutlich eine Eigenleistung, die sie zu mehr oder minder großen Teilen und zu Recht ihrer Umwelt zurechnet. Damit ist der Bedingung einer Auto-poiesis der Situation im Medium ihrer gesellschaftlichen Umwelt Genüge getan.

Die von Heider geforderte Fremdkoordination »von außen« wäre dann die in der Situation beobachtete Selektivität ihrer symbolischen Strukturierung, die als diese Selektivität zwar in der Situation variiert, aber natürlich nicht aufgehoben werden kann. In die Funktionsbedingungen von Geld, Macht und Glaube, aber auch von Sprache, Schrift und Fernsehen sind so viele gesellschaftliche Voraussetzungen eingelassen, dass selbst dann, wenn man sie kennen würde (was freilich nicht angenommen werden kann, siehe die oben ausgeschlossene Möglichkeit der Propriozeption), nicht über sie verfügt werden kann, ohne sich wiederum auf sie als unverfügbare zu verlassen.

Wir nähern uns also durchaus der Annahme, dass es nicht nur ein Zufall ist, dass Heider und Parsons ihre Überlegungen gleichermaßen unter dem Etikett des »Mediums« anstellen und ausarbeiten. Es ist hier wie dort – und bei McLuhan – ein intrikates Verhältnis von Eigenschwingung und Fremdschwingung gemeint, dessen Unterscheidung Heider der Welt und Parsons der Gesellschaft (beziehungsweise ihrer Kultur) und McLuhan in wünschenswerter Radikalität der Kommunikation zurechnet, die jedoch auch und gerade als diese Unterscheidung sich nur in der Erkenntnis der auf sie angewiesenen Organismen (Heider) und in der Orientierung der auf sie angewiesenen Handlungen und Kommunikationen bewähren kann.

Medientheorie heißt danach, ein Verhältnis von Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit zu beschreiben, das seinerseits beides zugleich ist, verfügbar und unverfügbar. Erst dies sprengt die klassischen Subjekt/Objekt-Theorien der Welt und der Gesellschaft, in denen Verfügbarkeit (Objekte) und Unverfügbarkeit (Subjekte) immer asymmetrisch, aber in einer durchaus prekären Asymmetrie untergebracht waren.

## DIE MEDIENMATRIX

Deswegen tut man wahrscheinlich auch gut daran, für ein Medium eine organisierende Matrix anzunehmen, die mindestens so kompliziert ist wie die oben genannte proemielle Relation. Es genügen vier Felder, um die Möglichkeiten zu skizzieren, die eine solche Matrix eröffnet. Der vertikale und unilinear nach unten zeigende Pfeil beschreibt jeweils die Ordnungsrelation, der horizontale, nach beiden Seiten zeigende Pfeil die Austauschrelation. Die Matrix, das deuten die entsprechenden Pfeile an, ist ihrerseits als eine Austausch- und Ordnungsrelation vorstellbar. Das heißt, mediale Konstellationen sind untereinander austauschbar, wenn man jeweils darauf achtet, unter welchem Gesichtspunkt sie geordnet werden.

Die Matrix hat die folgende Form:

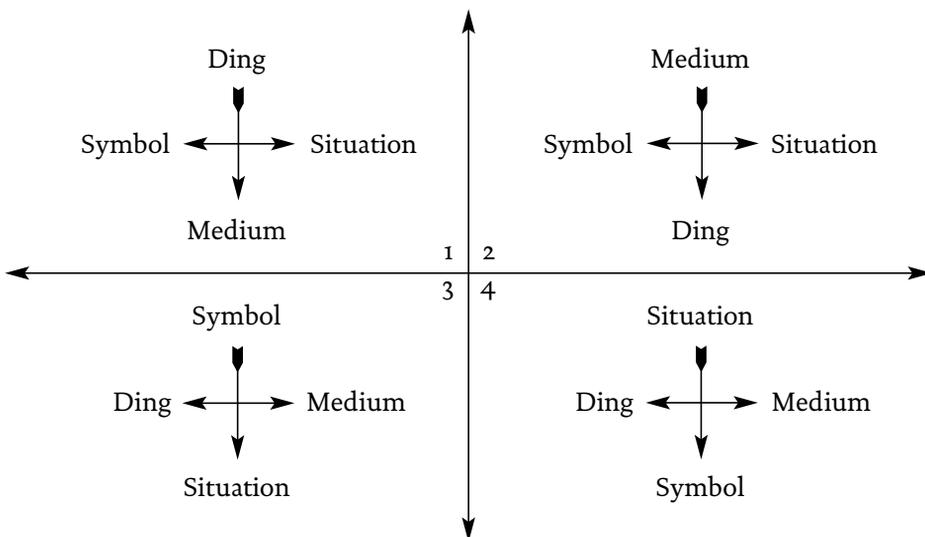


Abb. 1

Die Medienmatrix

Im ersten Quadranten haben wir es mit einer durch das Ding beherrschten Ordnungsrelation zu tun, in deren Rahmen Symbol und Situation miteinander ausgetauscht werden können. Mögliche Beispiele dafür sind die katholische Kirche oder auch das betriebswirtschaftswissenschaftliche Unternehmen, in denen eine bestimmte Identitätsvision des christlichen Glaubens beziehungsweise zweckrationaler Effizienz und Effektivität das Medium der Möglichkeiten beherrscht, das

durch einen ungebundenen Austausch zwischen Symbolen und Situationen, das heißt durch die Erprobung des Kreuzes beziehungsweise der Kosten/Nutzen-Rechnung in Situationen, die von der Arbeit über die Familie bis zu Politik und Verwaltung reichen, erkundet werden kann.

Im zweiten Quadranten haben wir es mit einer durch das Medium beherrschten Ordnungsrelation zu tun, die den Austausch von Symbolen und Situationen dazu nutzt, um verschiedene Zugriffe auf ein Ding zu erproben. Ein Beispiel dafür ist die Familie. Die Familie ist eine soziale Institution, die in den unterschiedlichsten Formen die Dinge des Lebens ordnet, den Umgang mit Geburt, Sexualität und Tod. Wie diese Ordnung vorgenommen wird, ist abhängig von der jeweiligen Gesellschaft, medial offen, solange nur sichergestellt ist, dass es eine Form des Zugriffs gibt. Das Medium kann die Form der Großfamilie, der Kleinfamilie, des Clans oder des Verbunds zwischen medizinisch betreuten Apparaten und Einzelpersonen annehmen, solange Symbole wie die der Ehe, der Vermehrung, der Lust oder der Ahnenverehrung zur Verfügung stehen, die in Situationen des Gebärens, des Geschlechtsverkehrs und des Sterbens Orientierung im genannten Sinne der Motivation durch Selektion schaffen.

Man ist es zwar nicht gewohnt, die Frage danach zu stellen, wie Gesellschaften ihre Mitglieder dazu motivieren zu sterben. Aber schon die Einschränkung, dass Gesellschaften einstweilen nur menschliche Mitglieder haben, deutet auf eine Motivation durch Selektion hin, und sei es durch die Zuschreibung von »Seelen«, die des ewigen Lebens fähig sind. Der familiäre Kontext dieser Überlegung deutet jedoch darauf hin, dass zu dieser Motivation ihrerseits motiviert werden muss und dass diese Motivation zweiter Ordnung in den Händen der Familie liegt, die dies dann entweder leistet oder nicht. Man kann sich ein Forschungsprogramm vorstellen, das die lebenslange Kommunikation in Familien unter dem Gesichtspunkt des Aushandelns von Bedingungen des Ablebens untersucht und dabei die Liebe zueinander als eine Form des Werbens um die Einwilligung in das Unvermeidbare begreift.

Der dritte Quadrant beschreibt eine Konstellation, in der Symbole Situationen beherrschen und wo im Kontext dieser Herrschaft ausprobiert werden kann, welche Dinge in welchen Medien realisiert werden können. Ein denkbares Beispiel dafür ist die Universität. Hier herrschen die Symbole der Bildung, ohne dass daraus andere Schlüsse gezogen werden könnten als die, dass immer wieder nach Situationen gesucht werden wird, in denen diese Symbole Motivation durch Selektion sicherstellen können. In Frage kommen dafür alle Situationen, in denen es auf anspruchsvolle Formen kultivierten Erlebens ankommt oder darauf, die Fähigkeit zum kultivierten Erleben zu erwerben. Platons *Politeia* nennt unter dem

Gesichtspunkt der musischen Erziehung der Wächter einen fast schon erschöpfenden Katalog, welche Arten kultivierten Erlebens es von der Gymnastik für den Leib bis zur Musik, inklusive Reden, für die Seele geben kann,<sup>23</sup> wenn man in diesen Katalog einschließt, was Platon ausschließt (aber dadurch immerhin nahelegt), nämlich die Kultivierung auch der Fähigkeit, mit Ambivalenz, mit Lug und Trug umzugehen.

In der Universität erfüllt diese Form des kultivierten Erlebens im Zeichen der Bildung allerdings keinen Selbstzweck, sondern sie steht für ein Interesse an der Medialisierung der Dinge und der Verdinglichung von Medien, das man am besten auf den Nenner der Forschung und Lehre bringt. Denn Forschung heißt, dem Anschein der Dinge nicht zu trauen, sondern sie auf das Substrat zurückzuverfolgen, in denen sie, auch das gilt es zu erkunden, als Eigenschwingungen oder als aufgezwungene Schwingungen zustande kommen. Und Forschung heißt, immer dort Medien zu vermuten, die einschränken, was möglich ist, wo der bloße Augenschein entweder alles oder nichts für möglich hält. Lehre heißt in beiden Fällen, eine Schule der Beobachtung anzubieten, in der in diesem Sinne gelernt werden kann, was Forschung heißt. Gleichzeitig verhindert die Ordnungsrelation der Bildung, dass die Universität sich mit der Wissenschaft verwechselt, und verweist darauf, dass die mediale Konstellation von Forschung und Lehre nur in Situationen eingelöst werden kann, in denen und für die Bildung in Anspruch genommen werden kann. Das sind typischerweise Situationen, die nicht mit denen der Universität, also mit Seminaren und Vorlesungen, identisch sind. Bisher kamen dafür vor allem Situationen beruflicher Arbeit in Frage, in denen es auf Flexibilität im Umgang mit Dingen und Medien ankommt. Das betraf zunächst Theologen, Rhetoriker und Grammatiker, Juristen, Lehrer und Ingenieure, gilt jedoch neuerdings für alle gesellschaftlichen Lagen, in denen wissenschaftlich reflektierte Kompetenzen zum Einsatz kommen.

Hervorhebenswert ist, dass es sich im Kontext der Universität und im Zeichen von Bildung um Kompetenzen des Erlebens, der Wahrnehmung, der Beobachtung handelt und nicht um Kompetenzen des Handelns. Unter dieser Bedingung wurde die Universität gesellschaftlich ausdifferenziert. Darauf zielen Forschung und Lehre. Deswegen ist Wissenschaft in diesem situativen Zusammenhang sozial akzeptabel. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Forschung und Lehre aktive Handlungszusammenhänge darstellen. Aber sie zielen universitär auf Bildung. Und diese kann nur als Restriktion und Kultivierung von Erleben überzeugen. Wer Handlungen will, muss den Medienkontext wechseln.

Der vierte Quadrant schließlich beschreibt eine Konstellation, in der Situationen Symbole ordnen und wo im Kontext dieser Ordnung Dinge und Medien aus-

tauschbar gemacht werden. Ein Beispiel dafür ist der Krieg. In einem Krieg sind es Situationen tödlicher Auseinandersetzungen, die nach Symbolen suchen, in denen die Auseinandersetzung entweder fortgesetzt oder abgebrochen wird. Die Situation verlangt nach einer Orientierung, definiert jedoch noch nicht, welche Symbole mit Hilfe welcher Selektionen zu welchen Kommunikationen und Handlungen motivieren.<sup>24</sup> Um dies herauszufinden, werden Dinge und Medien miteinander relationiert und ausgetauscht, sodass man einen Krieg als eine Probe aufs Exempel beobachten kann, wie Soldaten und Waffen, Angriff und Verteidigung, Allianzen und Gegnerschaften sowohl als Dinge aktualisiert als auch als Medien potenziert werden können, bis sich herausstellt, welches Symbol den Krieg als solchen, seinen Sinn, zu markieren und damit sozial berechenbar zu machen erlaubt.

Nicht zuletzt bedeutet dies, den Krieg von den Motiven, die ihn möglicherweise ausgelöst haben, unabhängig zu machen, um ihn als Neuordnung sozialer Chancen und Zwänge symbolisieren und stilisieren zu können, die ihn aus anderen Gründen als denen, die ihn ausgelöst haben, zu beenden erlauben. Vermutlich ist diese Operation der Demotivierung und Remotivierung des Krieges ein wichtiger Teil dessen, was man militärische Strategie zumindest dann nennen kann, wenn ihr ein politisches Kalkül unterliegt, das nicht zuletzt auch das des Militärs selber sein kann.

## ONTOGENESE DES BEOBACHTERS

Mit diesen Beispielen kann nur veranschaulicht werden, was es heißt, medientheoretisch zu denken. Die Kombination der Überlegungen und Konzeptionen von Heider, McLuhan, Parsons und Luhmann führt den Gegenstand, das Medium, in ein Denken ein, das sich selbst nur als Medium verstehen kann, in dem sehr unterschiedliche Formen sich deswegen bewähren, weil ihr fast instantaner Verfall zurück ins Medium der Vorstellung auch ganz anderer Formen immer mitgedacht und auch immer sichtbar ist.

Der Medienbegriff beschreibt nicht die Ontologie eines Gegenstands, sondern die Ontogenese eines Beobachters, der es gelernt hat, mit Hilfe der Differenz von Figur und Hintergrund, Ding und Medium sowie Selektion und Motivation zu beobachten, was sich der direkten Beobachtung entzieht. Er erweitert damit jene »Methodenlehre des Geschmacks«, als die Kant die Humanwissenschaften beschrieben hat,<sup>25</sup> über die im 19. Jahrhundert erworbenen Fähigkeiten der Ideologiekritik und Psychoanalyse hinaus um eine weitere Kompetenz der Reflexion der ökologischen Lage des Menschen.

- 1 Vgl. dazu Heinz von Foerster: *Kybernetik*, Berlin 1993, und Heinz von Foerster: *Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen. Eine Selbsterschaffung in 7 Tagen*, hg. v. Albert Müller und Karl H. Müller, Berlin 2002.
- 2 So auch Humberto R. Maturana/Francisco Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, aus dem Spanischen von Kurt Ludewig, Bern 1987; sowie Humberto R. Maturana: *Was ist Erkennen?*, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, München 1994.
- 3 Ich denke an George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, aus dem Englischen von Thomas Wolf, Lübeck 1997, im Kontext von Erving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, MA 1974.
- 4 Nämlich im Sinne von Jean-Pierre Vernant: *Die Entstehung des griechischen Denkens*, aus dem Französischen von Edmund Jacoby, Frankfurt/M. 1982, S. 117 ff., und Michel Foucault: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.
- 5 So Marshall McLuhan: *Letters*, ausgewählt und hg. v. Matie Molinaro, Corinne McLuhan und William Toye, Toronto 1987, S. 467; ferner ders.: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, aus dem Englischen von Meinrad Amann, Dresden 1994.
- 6 So in McLuhan: *Letters* (Anm. 5), S. 474.
- 7 Vgl. dazu Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, 5. Aufl., Wiesbaden 1986, S. 50 ff.; und mit einer Anwendung auf das Medium des Geldes Bruno Liebrück: *Über den logischen Ort des Geldes*, in: *Kantstudien* 61 (1970), S. 159–189.
- 8 Vgl. Fritz Heider: *Social Perception and Phenomenal Causality*, in: *Psychological Review* 51 (1944), S. 358–374, und ders.: *The Psychology of Interpersonal Relations*, London 1958.
- 9 Vermutlich von Karl E. Weick: *Der Prozeß des Organisierens*, aus dem Amerikanischen von Gerhard Hauck, Frankfurt/M. 1985, der sich auf die englische Übersetzung bezieht: Fritz Heider: *Thing and Medium*, in: ders.: *On Perception, Event Structure, and Psychological Environment. Selected Papers*, *Psychological Issues* 1, no. 3, 1959, S. 1–34.
- 10 Stattdessen wurde er von Niklas Luhmann aufgegriffen und für die Beschreibung sowohl von Verbreitungsmedien als auch von Erfolgsmedien fruchtbar gemacht. Siehe zum Beispiel Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: *Delfin* VII, 4. Jg. (1986), S. 6–15; ders.: *Das Kind als Medium der Erziehung*, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 37 (1991), S. 19–40 und ders.: *Medium und Organisation*, in: ders.: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 302–323.
- 11 Fritz Heider: *Ding und Medium*, in: *Symposium. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1926), S. 109–157 (hier: S. 120).
- 12 Siehe nur, im französischen Original aus dem Jahr 1861, Allan Kardec: *Das Buch der Medien. Ein Wegweiser für Medien und Anrufer über Art und Einfluß der Geister, die Theorie ihrer verschiedenen Kundgebungen, die Mittel zum Verkehr mit der unsichtbaren Welt und die möglichen Schwierigkeiten, denen man beim Experimentalspiritismus begegnen kann*, 3. Aufl., Freiburg 2000.
- 13 Siehe dazu Heinz von Foerster: *Wahrnehmen wahrnehmen*, in: Jean Baudrillard u. a.: *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, S. 27–40.
- 14 Heider: *Ding und Medium* (Anm. 11), S. 130. Von dieser Regel ausgenommen sind »Kollektivgeschehen« im Medium. Vgl. ebd., S. 131.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Louis H. Kauffman/Francisco J. Varela: *Form Dynamics*, in: *Journal of Social and Biological Structure* 3 (1980), S. 171–206, und Hans Jenny: *Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik*, München 1968.
- 17 Siehe vor allem das Beispiel in Heider: *Ding und Medium* (Anm. 11), S. 116, S. 118. Daraus leitet Luhmann seine Unterscheidung zwischen loser Kopplung (Medium) und fester Kopplung (Ding beziehungsweise Form) ab. Siehe die Nachweise in Anm. 10.
- 18 Verbreitungsmedien sind: Sprache, Schrift, Buchdruck, Rundfunk, Film, Fernsehen, Computer; Erfolgsmedien: Geld, Macht, Liebe, Glauben, Kunst. Erstere machen Kommunikation über Wahrnehmung und über den Kreis der Anwesenden hinaus möglich, letztere machen unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlich. Damit soll allerdings nicht ausgeschlossen, sondern gerade zum Gegenstand einer möglichen Fragestellung gemacht werden, inwieweit nicht auch Verbreitungsmedien Erfolgsmedien sind. Vgl. Talcott Parsons: *Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien*, hg. v. Stefan Jensen, Opladen 1980; Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, Kap. 2; und zum Exempel Internet: Dirk Baecker: *Kopien für alle*, in: Reinhard Flender/Elmar Lampson (Hg.): *Copyright. Musik im Internet*, Berlin 2001, S. 51–72.
- 19 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990, S. 181 ff., insbes.

- S. 186 f. Luhmann vernachlässigt hier allerdings, dass die »Einheit« des Mediums, von der Heider spricht, für Heider eine »falsche« Einheit ist. Damit stehen die beiden Medienbegriffe einander näher, als Luhmann unterstellt.
- 20 Vgl. Gotthard Günther: *Cognition and Volition. A Contribution to a Cybernetic Theory of Subjectivity*, in: ders.: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, Bd. 2, Hamburg 1979, S. 203–240 (hier: S. 225 ff.).
- 21 Dies analysiert Howard S. Becker: *Culture: A Sociological View*, in: *Yale Review* 71 (1982), S. 513–527.
- 22 Im Sinne von Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, aus dem Amerikanischen von Philipp Wolff-Windegg und Hermann Feuersee, 6. Aufl., Stuttgart 1985.
- 23 Vgl. Platon: *Politeia*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, übers. v. Friedrich Schleiermacher, neu hg. v. Ursula Wolf, Bd. 2, 2. Aufl., Reinbek 2000, S. 377 ff.
- 24 Vgl. beispielhaft die Beiträge in Dirk Baecker/Peter Krieg/Fritz B. Simon (Hg.): *Terror im System. Der 11. September und die Folgen*, Heidelberg 2002.
- 25 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke V*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1968, § 60. Siehe zur Diskussion der Lage der Humanwissenschaften Walter J. Ong: *Crisis and Understanding in the Humanities*, in: ders.: *Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca 1971, S. 304–336.

Friedrich Balke

**DAS SCHREIBEN SCHREIBEN.  
ZUR MIMIKRY DES MEDIALEN BEI DEN NAMBIKWARA  
UND IN DER DEKONSTRUKTION**

1. ZEUG

Beginnen möchte ich mit einigen Statements und Binsenweisheiten über die Dekonstruktion. Wie über die Dekonstruktion sprechen, wie über die Dekonstruktion schreiben? Man kann so verfahren, wie es von Jonathan Culler bis zu Geoffrey Bennington getan worden ist: Man lässt die Dekonstruktion der Philosophie als Ganzer gegenüberreten, man wiederholt jene Geste, die unzweifelhaft Heideggerscher Herkunft ist, man lässt sie das Erbe jener »*am Leitfaden der Seinsfrage* sich vollziehenden *Destruction* des überlieferten Bestandes«<sup>1</sup> der abendländischen Philosophie antreten. Und beginnt nicht auch Derrida mit Husserl, erprobt sich die Dekonstruktion nicht zunächst im Durchgang durch eine Lektüre des Husserlschen Zeichenbegriffs, dessen Fundierung in *bedeutungsverleihenden Akten* – »[d]ie pneumatische Auffassung des Denkens«<sup>2</sup> (Wittgenstein) – sie zurückweist, um auf diese Weise zur Instanz des *Medialen* zu gelangen, das sie unter dem Titel der Schrift verhandelt, einer Schrift, die nicht einfach die Schrift im buchstäblichen Sinne sein will? Die Dekonstruktion nimmt also, daran besteht kein Zweifel, das Geschäft der Metaphysikkritik wieder auf, wobei ihr die Naivität völlig abgeht, diese Kritik von einem Ort außerhalb oder jenseits der Metaphysik durchführen zu können.

Ich möchte hier allerdings anders ansetzen und kann mich zu diesem Zweck, wie ich glaube, durchaus *ebenfalls* auf Heidegger berufen, der es ja in *Sein und Zeit* nicht bei einer Zurückweisung philosophischer Theoriefixiertheit belässt, sondern selbst einen anderen Zugriff auf die Dinge empfiehlt. Die Dinge, daran erinnert Heidegger fortwährend, sind griechisch »*ta pragmata*«, also »das, womit man es im besorgenden Umgang (*praxis*) zu tun hat.«<sup>3</sup> Um jede Äquivokation mit dem Ding- und Objektbegriff philosophischer Erkenntnistheorien zu vermeiden, nennt Heidegger diese *pragmatische* Dinglichkeit, deren Ontologie er analysieren möchte, fortan »*Zeug*«. Aus zwei Gründen ist diese Wortwahl für den Medienwissenschaftler von Interesse. Einmal ist es symptomatisch, *welches* Zeug Heidegger als Erstes in den Sinn kommt, wenn er den Begriff erläutert. Es handelt

sich nämlich ausgerechnet um *Schreibzeug*: »Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage, Tisch, Lampe, Möbel, Fenster, Türen, Zimmer«,<sup>4</sup> lautet die Reihe von Dingen, deren Besonderheit darin besteht, dass sie in einem Verweisungszusammenhang stehen, der von vornherein die – pragmatisch zu nennende – Rolle festlegt, die sie innerhalb der Gesamtanordnung spielen. Die »Seinsart von Zeug« bestimmt Heidegger bekanntlich als »Zuhandenheit«:<sup>5</sup> Zeug ist eben solches, das *zur Hand* ist, es ist auf eine Weise nahe, dass es den Charakter von »Gegenständigkeit«, die die Erkenntnistheorie den Dingen in der Nachfolge Descartes' so gerne zuspricht, völlig einbüßt. An dieser Stelle bemüht man in der Regel den Topos der handwerksmeisterlichen Denkart des Philosophen Heidegger, in dessen Arbeitszimmer zwar offenbar Schreibzeug, aber eben keine Schreibmaschine stand.

Die Bedeutung von *Zeug* auf eine handwerkliche Zuhandenheit festzulegen, unterschlägt allerdings eine Dimension des Ausdrucks, die Heidegger möglicherweise nicht lieb gewesen ist, die er aber – eben durch die Wahl des Wortes – auch nicht ausschließen konnte: Zeug im Sinne dessen, was wir umgangssprachlich auch als *Zeugs* bezeichnen und wofür die englische Sprache den Ausdruck »stuff« (Rohstoff, Material, *Zeug*, Sache etc.) kennt. Erinnern wir uns daran, dass für Heidegger der »nächste Horizont, der für die Analytik des Daseins bereitgestellt werden muß [...] in seiner durchschnittlichen Alltäglichkeit [liegt]«. <sup>6</sup> Welche Anstrengungen zur philosophischen Nobilitierung oder *Verwesentlichung* dieser Alltäglichkeit – in kritischer Abgrenzung zum so genannten »Man« – Heidegger auch immer unternommen hat: Diese Alltäglichkeit bildet nicht einfach den passiven Bodensatz einer »hochentwickelten und differenzierten Kultur«<sup>7</sup> und ist von ihr auch keineswegs durch einen Abgrund getrennt. Dass Heidegger dieser alltägliche, leicht despektierliche, in gewissem Sinne *populäre* Akzent des Zeugbegriffs nicht völlig entgangen sein kann, erkennt man dort, wo er die selbst gestellte »Aufgabe einer Destruktion der Geschichte der Ontologie«<sup>8</sup> erläutert. Man hat viel über den Zusammenhang dieser Aufgabe einer Destruktion mit dem Derridaschen Verfahren der Dekonstruktion nachgedacht. Indem Heidegger beteuert, dass eine solche Destruktion keineswegs »den *negativen* Sinn einer Abschüttelung der ontologischen Tradition« hat, sondern vielmehr diese Tradition »in ihren *Grenzen* abstecken«<sup>9</sup> soll, scheint er bereits das Programm der Dekonstruktion vorgezeichnet zu haben, die bekanntlich unablässig die Grenzen des abendländischen Logozentrismus betont und *zugleich* jeden Sprung aus ihm heraus in ein ontologisches oder metaphysisches Jenseits für unmöglich erklärt. Die Destruktion, bekräftigt Heidegger gegen ihren Wortsinn, »hat *positive* Absicht«. <sup>10</sup> Sie schreibt, so könnte man sagen, das Programm der Ontologie als »*ontologische Analytik des Daseins*«, <sup>11</sup> der Existenz in ihrer durchschnittlichen Alltäglichkeit,

fort. Sie beerbt damit in der Durchführung dieses Programms den aller Ontologie eigentümlichen schwerfälligen Denkgestus, an den zu erinnern ist, weil Heidegger selbst als Vorbedingung für die Aufgabe der Destruktion eine »Auflockerung der verhärteten Tradition«<sup>12</sup> für unabdingbar hält. Ich glaube nun, dass die Rede von der »Auflockerung« nicht nur mit der eben angesprochenen alltäglichen Bedeutungsdimension des *Zeugs* korrespondiert, sondern dass sie zugleich – mehr als die viel erörterte Verbindung zwischen Heideggerscher Destruktion und Derridascher Dekonstruktion – die spezifische Geste, wir könnten auch sagen: die (kommunikative) Operation, der Dekonstruktion kennzeichnet. Die Dekonstruktion betreibt das Geschäft einer »Auflockerung der verhärteten Tradition« – mehr noch als über bestimmte Themen (Schrift, Differenz, Gabe et cetera) wäre sie als ein spezifisches Verfahren zu beschreiben, das einen anderen Umgang mit dem philosophischen Korpus und eine andere Kontextualisierung dieses Korpus ermöglichen soll.

Derrida gibt auch einen *sprachlichen* Hinweis darauf, dass die dekonstruktive Operation darin bestehen könnte, die »Zeughaftigkeit« philosophischer Theorie auszustellen. Zeug ist ja nach Heidegger »immer *aus* der Zugehörigkeit zu anderem Zeug«.<sup>13</sup> Worum es der Dekonstruktion geht, ist die eingangs bereits zitierte kleine Serie, beginnend mit »Schreibzeug, Feder, Tinte, Papier, Unterlage [...]«, um die Gedanken, Begriffe, Thesen und Propositionen zu ergänzen, die den *diskursiven Apparat* der theoretischen Rede ausmachen. Dass es ganz buchstäblich um diese Zeugwerdung der Theorie, um die Wiederherstellung ihrer verleugneten Zeughaftigkeit geht, bringt Derrida mit folgendem Vergleich zum Ausdruck: »Anführungszeichen funktionieren im allgemeinen wie kleine Wäscheklammern, die die Kleider auf Distanz halten, ohne sie wirklich zu berühren.« Zumindest im Deutschen sind, umgangssprachlich, diese Kleider auch *Zeug*, das man waschen muss, wenn es verschmutzt ist. Die dekonstruktiven Wäscheklammern funktionieren nun aber gewissermaßen invers. Die Wäschestücke werden erst in dem Moment von den Klammern befreit, wenn sie wieder sauber beziehungsweise trocken sind. Umgekehrt markieren die Anführungszeichen, wenn sie dekonstruktiv eingesetzt sind, die Distanz gegenüber der vermeintlichen Reinheit eines Begriffs, »der frei (*pur*) von jeder Ansteckung wäre und erfüllt von einer eigentlichen Bedeutung (*sens propre*), die sich absolut wiederaneignen ließe: die eigentliche Bedeutung des Wortes ›Theorie‹ und ›Theorie‹ als bestimmt durch das *telos* der eigentlichen Bedeutung, die der Zitierbarkeit oder, weiter gefasst, der allgemeinen Iterierbarkeit entgegen würde.« Derrida beschreibt im Weiteren den Effekt der dekonstruktiven Lektüre in Begriffen der Übertragung, der Ansteckung, des Parasitismus und des Monströsen. Immer geht

es darum, auf dem Feld der theoretischen Arbeit das zu vermeiden, was er die »Dialektik des Karussells« nennt: »Pseudo-Identitäten, Labels oder Slogans« werden »wie kleine Holzpferdchen auf einem Karussell«<sup>14</sup> im Kreis herumgejagt, was zwar einen gewissen Grad an Abwechslung garantiert, aber das Bild der »theoria« als einer selbstgenügsamen und selbstreferenziell konstituierten Formation vollkommen in Takt lässt.

## 2. SCHRIFTVERGESSENHEIT, SCHRIFTBESESSENHEIT

Unter dem Gesichtspunkt der grammatologischen Hochachtung vor der Schrift muss der »außergewöhnliche Zwischenfall«, den Lévi-Strauss in den »Schreibstunden« der *Taurigen Tropen* berichtet, dem Philosophen wie ein Sakrileg erscheinen, insofern dort die »Schrift« selbst, oder sagen wir genauer: eine bestimmte Schrift, die sich im Bild der Furche, des durch den Urwald gewaltsam gebahnten Weges, der »picada«,<sup>15</sup> ankündigt, an die Wäscheleine geheftet wird. Statt die Schrift für die philosophische Theorie zu erobern, nämlich als das, von dem sie heimgesucht wird, weil sie es unerbittlich ausschließt, wäre auch an das gar nicht so geheime Bündnis der Philosophie als akademischer Institution mit der Schrift seit den Tagen ihrer griechischen Stiftung zu erinnern, ein Bündnis, das das Konzept einer am Vorrang des (lesenden) Auges (statt der zu hörenden Stimme) orientierten »theoria« überhaupt erst ermöglicht hat.<sup>16</sup> Ähnlich wie es Heidegger mit dem Zeug passiert, neigt auch das grammatologische Unternehmen dazu, DIE SCHRIFT in einen philosophischen Gegenstand zu transformieren und sie auf diese Weise doch wieder dem Logos zuzuführen. Die Ambivalenz der *Grammatologie*, so meine These, liegt darin, dass sie sich zwischen Strategie und Taktik,<sup>17</sup> zwischen der offenen Demonstration ihrer Kräfte und der (operativen) List nicht immer zu entscheiden weiß. Die Schrift, so glaubt Derrida zu wissen, ist nichts geringeres als das »Anathema, welches vom Abendland immer wieder hartnäckig aufgegriffen wurde«, einem Abendland, von dem Derrida weiß, dass es der »Ausschluß der Schrift« war, »durch den es sich vom *Phaidros* bis hin zum *Cours de linguistique générale* konstituiert und erkannt hat.«<sup>18</sup> Mit der Schrift scheint die Dekonstruktion einen Generalschlüssel in der Hand zu haben, der ihr jenen wahrhaft strategisch zu nennenden Überblick über *das Abendland* und damit – aus der Sicht eines gewissen Eurozentrismus – über das Ganze verschafft. Dadurch, dass sich die Grammatologie mit dem vermeintlich Ausgeschlossenen *des Abendlandes* identifiziert, wachsen ihr Kräfte zu, über die sie nicht verfügte, wenn sie ein gemeinsames Terrain mit dem Gegner teilen würde. Die Dekon-

struktion in ihrer grammatologischen Form versucht noch einmal den Verlust der Philosophie, genauer: den Verlust der großen Schlüsselattitüde zu kompensieren. Vergesst die Schrift nicht, ruft Derrida den Philosophen zu, weil sie von allem Anfang an auf den Willen zu ihrem radikalen Ausschluss traf, der sie in die Position des Anderen, des Fremden der eigenen Kultur rückt.

Nun ist allerdings zu fragen, ob die Schrift nicht auch eine angebbare soziale und kulturelle Funktion hat, die in offenbarem Gegensatz zu ihrer metaphysischen Unwürdigkeitserklärung steht. Selbst Valentin Vološinov, der bereits Ende der 1920er Jahre den »Philologismus«, also die Weigerung der Linguistik, sich am gesprochenen, sinnerfüllten und daher a-medialisierten Wort auszurichten, schärfstens kritisierte,<sup>19</sup> erkennt noch im Wunsch nach einem der Schrift radikal entzogenen Wort, das sich einzig im Fluss des Sprechens bewegte und daher nichts als Sprechakt wäre, einen problematischen metaphysischen Utopismus, der das ursprünglich koloniale Verhältnis, dem sich ausnahmslos jede Kultur<sup>20</sup> – keine »cultura« ohne »colonia« – verdankt, durch den Traum einer sich selbst präsenten und transparenten Gemeinschaft zu ersetzen versucht. In einer solchen Gemeinschaft erführen die Menschen die von ihnen gesprochene Sprache ausschließlich in der Intimität einer »Muttersprache«: »Wenn es ein Volk gäbe, das nur seine eigene Muttersprache kennt, wenn für dieses Volk das Wort eins wäre mit den vertrauten Wörtern aus seinem Leben, wenn in seinen Gesichtskreis kein rätselhaftes fremdes Wort träte, dann könnte ein solches Volk derartige Philosopheme<sup>21</sup> nicht hervorbringen.«<sup>22</sup> Nachdem er sein eigenes, konsequent sprechakttheoretisch ausgerichtetes Unternehmen diesen gleich dreifach als unreal markierten Bedingungen unterstellt hat und eben noch das Wort der Muttersprache in argohtafter Vertraulichkeit als seinen »Kumpel« angeredet hat, der empfunden werde »wie die Kleidung, an die man gewöhnt ist, oder besser noch, wie die gewohnte Atmosphäre, in der man lebt und atmet«, sieht sich Vološinov urplötzlich und völlig übergangslos genötigt, das zuvor für tot erklärte »fremdsprachige« oder kurz: »fremde Wort« für seine »gewaltige [...] historische Rolle« zu rühmen, die es »im Prozeß der Entstehung aller historischen Kulturen gespielt hat«. »Diese Rolle«, erläutert Vološinov, »fiel dem fremden Wort in allen ideologischen Sphären ausnahmslos zu, von der sozio-politischen Struktur bis zur Etikette des Alltags. Denn gerade das fremde ausländische Wort brachte Licht, Kultur, Religion und politische Organisation.«<sup>23</sup> Wir können also nicht wirklich davon sprechen, dass das fremde, »geheimnisvolle« Wort, das zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig an Bedeutung changiert, also jener Aspekt am Sprechen, der sich nur im Entzug der Erfahrung, im unaufhebbaren Ausstand der »Bedeutungserfüllung« (Husserl) manifestiert und für den Derrida den Begriff der (Ur-)Schrift oder Dif-

ferenz reserviert – wir können nicht davon sprechen, dass dieser Aspekt, diese Insistenz des Buchstabens im Sprech-Akt die längste Zeit hindurch unbedacht geblieben wäre oder sich der immer gleichen Geste der Exklusion ausgesetzt gesehen hätte. Wenn Vološinov die Linguisten aufruft, sich von der »diktatorischen und kulturschaffenden Rolle«<sup>24</sup> des fremden Wortes zu befreien, dann markieren die beiden Adjektive, zwischen denen er dieses Wort platziert, den Raum der stärksten linguistischen Ambivalenz und versetzen den Adressaten dieser Linguistik zwischen die Pole der unbedingten Bejahung (»kulturschaffend«) und der ebenso unbedingten Verneinung (»diktatorisch«) der durch das fremde Wort bezeichneten kulturellen Wirksamkeit.

Eine Lektion der »Schreibstunden« aus den *Traurigen Tropen*, mit deren Relektüre Derrida die Zugehörigkeit der strukturalen Anthropologie zur »Epoche Rousseaus« belegen will,<sup>25</sup> besteht darin, dass sie eine Erfahrung der Schrift diesseits von kultureller Verdrängung (Phonozentrismus) und philosophischer Nobilitierung (*Grammatologie*) ermöglicht. Diese Erfahrung bestünde in der Freilegung ihres technopolitischen Funktionssinns als eines Kommunikationsmediums und seiner machtvollen Operationen. Die Schrift ist eigentlich *nichts*, sagen die logozentrischen Philosophen, bestenfalls ein Hilfsmittel für die Aufzeichnung von Gedanken, die als aufgezeichnete bereits aus ihrem genuinen Element, dem reinen Denken (Bewusstsein) herausgetreten und einem ihm schädlichen Veräußerlichungsprozess unterworfen sind. Auf der anderen Seite aber lehren uns die Historiker, Soziologen und Ethnologen, dass die Schrift in gewisser Weise *alles* ist, insofern der ungeheure Erfolg des europäischen Zivilisationsprojekts, seine kulturelle Reichweite, eben genau in der Verfügung<sup>26</sup> über das Kommunikationsmedium Schrift begründet liege. Das lehrt insbesondere die »Schreibstunde« der *Grammatologie*: Die – alphabetische – Schrift ist auf intensive Weise mit der kolonialen Universalisierung des europäischen Zivilisationsmodells verknüpft, und zwar auch insofern, als lange nach der Eroberung der Neuen Welt Reiseberichte die wissenschaftsgeschichtlich folgenreiche Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, oralen und literalen Kulturen etablierten, die sich bis in unsere medienwissenschaftliche Gegenwart hinein als eine forschungsorientierende Leitdifferenz erhalten hat. Wenn der metaphysische Phonozentrismus die Schrift zur Ohnmacht verurteilt, um den Gefahren der das Denken von sich selbst trennenden medialen Äußerlichkeit zu begegnen,<sup>27</sup> dann kann dieser Phonozentrismus ebenso wenig wie das Unternehmen einer grammatologischen Rehabilitierung der Schrift verkennen, dass die Schrift zugleich zum globalen Erkennungsmerkmal und Markenzeichen einer Kultur geworden ist, die *in der Theorie* gegen diese selbe Schrift ein »exemplarisches Abwehrsyste-

tem« errichtet. Der phonozentrischen Entmächtigung der Schrift steht die Einsicht desselben Phonozentrismus in die »Gewalt des Buchstabens«<sup>28</sup> gegenüber.

Es ist nicht zufällig ein fester Topos der erwähnten Reiseliteratur, die imponierende Wirkung des Mediums Schrift gebührend herauszustellen – und bei sorgfältiger Lektüre erweisen sich noch heutige kommunikationsgeschichtliche »Überlegungen über den evolutionären Zugewinn, der durch das neuartige Medium der Schrift in die Gesellschaft eingebaut worden ist«, als Transkriptionen solcher Reiseberichte ins Medium der (hier: soziologischen) Theorie.<sup>29</sup> Man kann die von Lévi-Strauss berichtete Schreibszenen in ihrer ganzen Tragweite nur dann richtig abschätzen, wenn man sie mit einer anderen Schreibszenen zusammenhält, die, in unterschiedlichen Varianten berichtet, die Ahnungslosigkeit von Eingeborenen angesichts der Wirksamkeit der Schrift im alltäglichen Nachrichtenverkehr einer sie nutzenden Gesellschaft herausstellt: Zwei Eingeborene werden beauftragt, dem Besitzer des Landguts, auf dem sie arbeiten, je fünf Melonen zu bringen. Der Verwalter des Landguts gibt ihnen einen Brief mit und ermahnt sie, unterwegs keine von den Melonen zu essen, weil der Brief es sonst »sagen« werde. In der Fassung der Anekdote, die Garcilaso de la Vega (»el Inca«), halb indianischer, halb spanischer Abstammung, in seinen *Commentarios Reales de los Incas* erzählt, heißt es: »Da die Indianer in jener ersten Zeit nicht wußten, was eine Schrift war, hielten sie die Briefe, die die Spanier einander schrieben, für Boten, die wörtlich berichteten, was sie unterwegs gesehen« hatten, Boten auf Papier, die man nur hinter eine Mauer legen muss, um ihnen die Sicht auf das Delikt zu versperren, das die beiden Sklaven begehen, als sie erst eine und dann eine weitere Melone verspeisen. Die Indianer dieser Anekdote begehen den Fehler einer Reorientierung der Schrift, sie missverstehen die schriftgebundene Nachricht also als einen lebendigen Sprachträger, weil ihnen die »Vorstellung, daß ein toter Gegenstand, ein Blatt Papier, lebendige Menschen zu kontrollieren vermag« noch fremd ist<sup>30</sup> – was verwundert, wenn man bedenkt, wie selbstverständlich sie ansonsten die Kommunikation mit (toten) Abwesenden oder Geistern herstellen. Noch Niklas Luhmann wird ganz auf der Linie dieser Anekdote in seinem abschließenden Resümee der evolutionären Errungenschaften des Mediums Schrift die Lehre dieser Schreibszenen bekräftigen, indem er feststellt:

Schrift symbolisiert Abwesendes, und ›symbolisiert‹ soll hier heißen, daß Abwesendes wie Anwesendes für Operationen des Systems zugänglich sind. Darauf bauen Möglichkeiten der Beobachtung zweiter Ordnung auf, die von den Beschränkungen der sozialen Kontrolle unter Anwesenden freigestellt sind.<sup>31</sup>

Die Indianer werden in der Anekdote so situiert, dass ihnen die Wahrnehmung ihrer sozialen Kontrolle durch in der Situation nicht Anwesende verwehrt ist. Sie sollen nur Kommunikation (er-)kennen, die unter Anwesenden stattfindet. »Schrift steigert«, so Luhmann weiter, »weil sie interaktionelle Kontrollen ausschaltet, das *Risiko der Selbst- und Fremdtäuschung*«,<sup>32</sup> das den Eingeborenen deshalb auch zum Verhängnis werden muss.

### 3. DAS MEDIUM IST DIE BOTSCHAFT

Anders die Nambikwara, über die Lévi-Strauss in den »Schreibstunden« berichtet: ein zeitweise sesshafter, zeitweise nomadisierender, in äußerst *primitiven*<sup>33</sup> Verhältnissen lebender Stamm, deren Mitglieder ihr Minimum an (materieller) Kultur bezeichnenderweise in der Kiepe tragen,<sup>34</sup> behandelt die Schrift daher konsequent wie anderes *Zeug*, das einzig unter dem Gesichtspunkt interessiert, welche Wirkung von ihm ausgeht: wie man sich die Wirksamkeit dieses Mediums aneignen (Häuptling) oder wie man sich dieser Wirkung entziehen kann (Stamm). Die Nambikwara wollen die Schrift nicht verstehen, sie missverstehen sie daher auch nicht im Sinne des phonozentrischen Fehlschlusses als eine sekundäre Oralität.

Die Schreibszene, die Lévi-Strauss berichtet, zeigt den Häuptling der Nambikwara, der sich gegenüber dem vom Ethnologen eingeführten Aufschreibesystem (Bleistift, Papier, Buchstaben) im Sinne Michel de Certeaus *taktisch* verhält, dem *Zeug* also von vornherein keinen Sinn zuweist, die Schrift nicht zum Anlass von Interpretationen oder Deutungen nimmt, sondern sie als »Ort des Anderen«<sup>35</sup> akzeptiert *und zugleich* besetzt und benutzt. Warum warten, bis ich die Schrift beherrsche? Warum nicht von der Gelegenheit profitieren, die der Besuch des Ethnologen darstellt, und sich die Wirkung der Schrift aneignen? Wenn die List, wie de Certeau schreibt, »eine Möglichkeit für den Schwachen ist«,<sup>36</sup> dann liegt genau darin der Witz jener »Komödie«,<sup>37</sup> die der Nambikwara-Häuptling spielt. Die Eingeborenen halten sich an den *Zeug*-Charakter der Schrift. »Bleistifte« und »Papier« hatte der Ethnologe an die Stammesmitglieder verteilt,

mit denen zuerst niemand etwas anzufangen wusste; doch eines Tages sah ich sie alle damit beschäftigt, horizontale Wellenlinien auf das Papier zu zeichnen. Was hatten sie vor? Schließlich mußte ich mich von den Tatsachen überzeugen lassen: sie schrieben, oder genauer, sie versuchten, ihren Bleistift in derselben Weise zu benutzen wie ich, also der einzigen, die sie sich vorstellen konnten.

Während die meisten es dabei belassen, *die Geste des Schreibens zu schreiben*, sah der Häuptling weiter: »Wahrscheinlich hatte er als einziger die Funktion der Schrift begriffen.«<sup>38</sup> Derrida nimmt bekanntlich Anstoß an Lévi-Strauss' einleitender Bemerkung zur Schriftlosigkeit der Nambikwara, die gewissermaßen den anthropologischen Ur-Gestus wiederholen, der darin besteht, ganze Kulturen und Gesellschaften als mündliche oder schriftliche zu klassifizieren: »Es läßt sich denken, daß die Nambikwara nicht schreiben können«. Und Lévi-Strauss geht sogar noch einen Schritt weiter in seinem Bemühen, die Nambikwara in den Abgrund einer reinen Mündlichkeit zu verstoßen, indem er hinzufügt: »aber sie zeichnen auch nicht«, wobei er den Satz an dieser Stelle nicht beendet, sondern sogleich einen Nebensatz hinzufügt, der den Inhalt des Hauptsatzes revoziert oder ihn als ein bloß ästhetisch motiviertes Urteil erscheinen lässt: »mit Ausnahme einiger punktierter oder Zickzacklinien auf ihren Kürbisbehältern.«<sup>39</sup> Nun ist es gerade dieses rudimentäre Zeichnen, das die Nambikwara in die Lage versetzt, die Schrift von vornherein nicht unter dem Gesichtspunkt einer stellvertretenden Mündlichkeit, sondern in ihrer Funktion als Kommunikationsmedium (als *Graphismus*) und damit: *als Schrift* zu begreifen. Der Unterschied zwischen Nambikwara-Zeichnungen und Ethnologen-Schrift reduziert sich im Akt dieser medialen Gleichsetzung auf die Differenz von Zickzacklinien und Wellenlinien. Wenn Niklas Luhmann in seinen kommunikationsgeschichtlichen Überlegungen zur Schrift daher behauptet, dass »orale Kulturen« kein Bewusstsein für die Zeichenhaftigkeit der Sprache entwickeln können, weil diese erst mit der Erfindung der Schrift erfahrbar werde – »Orale Kulturen konnten, ja mussten das ignorieren, weil sie ihr Medium nicht reflektieren konnten.«<sup>40</sup> –, dann demonstrieren die »Schreibstunden« ganz im Gegenteil, dass es den Nambikwara gerade durch die Gleichstellung der Schrift mit den ihnen geläufigen »optischen Medien« (und nicht: mit ihrer Mündlichkeit) gelingt, den durch Schrift erreichbaren Zugewinn an sozialer Kontrolle zu erkennen.

Wir haben es im Fall der »Schreibstunden« mit zwei Antworten auf die von Erhard Schüttpelz so genannte »Szene der (medien-)technischen Überlegenheit«<sup>41</sup> zu tun. In beiden Fällen spricht Lévi-Strauss von »Komödien«, wobei er nur die zweite Komödie zum Anlass eines schrifttheoretischen Exkurses nimmt, der in der These mündet, dass die Schrift überall dort, wo sie eingeführt wird, »die Ausbeutung der Menschen zu begünstigen« scheint.<sup>42</sup> Derrida nimmt, wie gesagt, an dieser *vulgärmarxistischen* These Anstoß, weil sie im Umkehrschluss die Existenz schrift- und damit gewaltloser Sozialität zu unterstellen erlaube. Man kann die soziale Überlegenheit, die die Schrift verschafft, akzeptieren und sich auf die Position des medientechnisch Unterlegenen zurückziehen, ein Weg,

den der Nambikwara-Häuptling verweigert, um auf diese Weise einen »außergewöhnlichen Zwischenfall«<sup>43</sup> zu provozieren. Statt die Überlegenheit zu akzeptieren, kann man sie jedoch auch weitergeben: Das tut der Häuptling in der zweiten Komödie, die Lévi-Strauss berichtet. Er versucht seinen Stammesgefährten zu imponieren, indem er ihnen im Rahmen eines ökonomischen Tauschvorgangs die *Komödie des Lesens* vorspielt und so den Eindruck erzeugt, »daß er den Austausch der Waren«<sup>44</sup> vermittele. Es ging ihm also nicht darum, kommentiert Lévi-Strauss voller Bewunderung,

etwas zu wissen, zu behalten oder zu verstehen, sondern darum, Prestige und Autorität eines Individuums oder einer Funktion auf Kosten der anderen zu vermehren. Ein Eingeborener, der noch dem Steinzeitalter anzugehören schien, hatte erraten, daß das große Verständigungsmittel, auch wenn er es nicht verstand, anderen Zwecken dienen konnte.<sup>45</sup>

Der Nambikwara-Häuptling behandelt das Schreiben als eine Körpertechnik, deren Erwerb die sorgfältige Nachahmung der Gesten und Verhaltensweisen dessen voraussetzt, der sie bereits beherrscht:

Das Verhalten wird von außen her, von oben vorgegeben [...]. Das Individuum übernimmt den Bewegungsablauf aus dem Verhalten, das von anderen vor ihm oder mit ihm praktiziert wurde.<sup>46</sup>

Aber die Lektion der »Schreibstunden« besteht nicht nur darin, die Asymmetrie weiterzugeben; sie besteht eben auch in einer *Re-Symmetrisierung der medialen Differenz*, die ihren hierarchischen Charakter in dem Moment verliert, als Ethnologe und Informant »gleichartig ausgerüstet«<sup>47</sup> sind (mit Notizblock und Bleistift) und der Ethnologe an eine Schrift erinnert wird, die zu entziffern nötig wäre, die zu entziffern ihm aber nicht gelingt. Der Informant gibt nicht länger etwas zu verstehen, das man allererst dem Reich der Schrift einverleiben muss. Er gibt von vornherein etwas zu *lesen*, nämlich einmal die Unmöglichkeit einer der Schrift entzogenen Kultur, wie sie sich in der bildlichen Nähe von Zickzacklinien und Wellenlinien ausdrückt, also der funktionalen Äquivalenz aller Inskriptionstechniken, zum anderen aber die Einsicht in den *magischen* Charakter aller Medientechnologien, die es gestatten, den Gegenstandsbezug, der auch der *bloßen* Rede innewohnt, unendlich zu intensivieren und auf diese Weise eine fast grenzenlose Gegenstandsmanipulation zu ermöglichen. Notizblock und Bleistift, das ist schon das ganze Geheimnis über den Zusammenhang von Wissen und Macht,

ein Zusammenhang, der bereits besteht, bevor sich mächtige politische oder bürokratische Instanzen das aufgezeichnete und gesammelte Wissen für ihre Zwecke aneignen. Die »Schreibstunden«, das in ihnen berichtete Ereignis (das keineswegs mit dem sich anschließenden gelehrten mediengeschichtlichen Kommentar des Ethnologen zusammenfällt, wie Derrida zu glauben scheint), demonstriert gerade die Unhaltbarkeit einer Unterscheidung, die die Schrift als eine Politik von der Theorie oder den Wissenschaften trennt, weil diese immer schon auf Aufschreibesysteme bzw. Inskriptionstechniken angewiesen sind, die den Raum des erfüllten Wortes und der phonetischen Schrift überschreiten. Der Nambikwarahäuptling hat die »Funktion der Schrift« begriffen, insofern er sie als eine Technik der Inskription erkennt, die den ethnologischen Gegenstand, den ethnologischen Referenten allererst hervorbringt. Insofern alle Ethnologie in *Ethnographie* fundiert ist und alle ethnologische Wissenschaft auf Reiseberichte und Protokolle zurückverweist, ist es nur konsequent, wenn der Nambikwara-Häuptling die ihm strukturell angesonnene Position einer mündlichen Informationsquelle, einem diskursiven »dégéré zéro«, verweigert. Der Häuptling erinnert den Ethnologen daran, dass alles, was dieser je wissen wird, den Operationen der Verschriftung geschuldet ist, die die vorgefundene Wirklichkeit in einen wissenschaftsinternen Referenten verwandelt. Statt sich dem ethnologischen »othering« zu fügen, das einer Szene der (medien-)technischen Überlegenheit entspringt, wirft er dem Ethnographen das Bild seiner Schrift zurück, die ihm alles zu lesen gibt, was er dem außerdiskursiven Referenten jemals zuschreiben wird.<sup>48</sup>

#### 4. DAS »AUFGELOCKERTE« GESETZ DER NAMBIKWARA

Nun könnte man einwenden, dass die »Schreibstunden« zwar demonstrieren, wie wenig sich die Nambikwara von den Speichertechniken der schriftlichen Gesellschaft beeindrucken lassen, dass es ihnen aber verwehrt sei, die gleichen Freiheitsgrade ihrem Stammesgesetz gegenüber zu beanspruchen, das sich – als ein »nomos agraphos« – vielmehr direkt in ihre Körper einschreibe und wegen seiner affektiven Intensität keine kognitive Distanz zulasse, sodass sich die mündliche Gesellschaft als eine tendenziell totalitäre Gesellschaft erweise.<sup>49</sup> Aus dieser Perspektive wären die oralen Gesellschaften im Grunde gar keine schriftlosen Gesellschaften, sondern solche, die es erfolgreich ausschlossen, dass ihr Gesetz in einem »losgelösten Raum« (Pierre Clastres) abgelegt wird. Der kulturelle Code archaischer Gesellschaften schriebe sich nicht in etwas anderes, sondern in *sie selbst* ein, zeichnete und malte sich auf ihrem Körper ab. »Kalte Gesellschaften« wären also dadurch de-

finiert, dass ihnen die vollständige Ablösung ihres Gesetzes von den Körpern und Seelen ihrer Mitglieder noch nicht gelungen ist, und verwandelten sich so in *totale psycho-soziale Fakten* oder *Blöcke*. Entweder, so hat es den Anschein, wird der verpflichtende Sinn einer Kultur von Menschen inkorporiert, oder er wird in einem abgelösten Raum niedergelegt und aufbewahrt, der es den Menschen erspart, ihn laufend – über die Aktivierung sämtlicher körperlicher und geistiger Vermögen – zu aktualisieren. »Heiße Gesellschaften«, also die unsrigen, die sich vollständig der Dynamik historischer Entwicklungen anvertrauen, verdanken aus dieser Sicht ihre soziokulturelle Beweglichkeit und sämtliche damit verbundenen intellektuellen Tugenden (wissenschaftliche Neugier, Kontingenzbewusstsein, Kritik) ihrer systematischen Auslagerung des benötigten kulturellen Wissens an besondere dafür vorgesehene Orte und einer entsprechenden Entlastung der individuellen Gedächtnisse: Gesellschaft und Menschen werden, wie es heute die darauf abstellende soziologische Leittheorie formuliert, wechselseitig füreinander zu Umwelten, was gestatte, »den Menschen als Teil der gesellschaftlichen Umwelt zugleich komplexer und ungebundener zu begreifen, als dies möglich wäre, wenn er als Teil der Gesellschaft aufgefasst werden müßte«. Diese Theorie *der* Gesellschaft empfiehlt sich nicht zuletzt auch mit dem Hinweis auf das moderne Freiheitsbewusstsein, das umso leichter auf die humanistische Vorstellung vom Menschen als Maß der Gesellschaft verzichten könne, als ihm im Gegenzug »insbesondere Freiheiten zu unvernünftigem und unmoralischem Verhalten« konzidiert werden.<sup>50</sup>

Dass diese Freiheit sich allerdings schon im Fall einer elementaren Körperbewegung wie der des Gehens als schimärisch erweist, kam Marcel Mauss zu Bewusstsein, der die elementare Funktion der jeweils neuesten Medien in ihrer körperlichen Formierungsleistung erkannte, über die ein am Selbstbewusstsein orientierter Freiheitsbegriff freilich leicht hinwegsehen kann:

Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Französinen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden.<sup>51</sup>

Aber auch im Prozess der Herausbildung des durch seine soziale Indeterminiertheit definierten Selbst, das die metaphysische Tradition seit Descartes – unbe-

kümmert um die Praktiken seiner Hervorbringung – dann als den Träger der modernen Freiheit betrachtet, entfalten das Medium der Schrift beziehungsweise die Praxis des Schreibens eine Wirksamkeit, die wenig zu seinem Renommee als einer intellektuellen Distanztechnik passen will:

Im hellenistischen Zeitalter verbündete sich die Sorge um sich selbst mit unablässiger Schreibtätigkeit. Das Selbst ist etwas, worüber man schreibt, ein Thema oder Gegenstand des Schreibens. Dies ist durchaus kein moderner Sachverhalt, der in der Reformation oder in der Romantik hervorgetreten wäre; vielmehr handelt es sich um eine der ältesten Traditionen des Westens, und sie war bereits etabliert und tief verwurzelt, als Augustinus seine *Bekenntnisse* zu verfassen begann.<sup>52</sup>

Und in seinen jüngst veröffentlichten Vorlesungen über die *Hermeneutik des Subjekts* spricht Foucault auch terminologisch von der *Inkorporierungsfunktion* der Schrift im Kontext der von ihm untersuchten stoischen Askesepraktiken.<sup>53</sup> Medien verfügen also ausnahmslos über eine Schnittstelle zum Körper und lassen sich daher nicht nach dem Grad der Inkorporierbarkeit ihrer Botschaften differenzieren.

In Wahrheit, so lehrt das Beispiel der Nambikwara, verkörpert sich deren Gesetz durchaus in einer Instanz, die man mit Fug und Recht als (relativ) abgelöst bezeichnen kann. Diese relative Abgelöstheit des im Häuptling verkörperten Gesetzes kann in jedem Augenblick zu einer vollständigen Desavouierung dieses Amtsträgers führen, der sich nur so lange zu halten vermag, wie er der »Zustimmung« und des »Konsenses« – also eines denkbar fragilen, denkbar prekären, fast müsste man sagen: liberalen Einigungsmittels – der Stammesmitglieder sicher sein kann.<sup>54</sup> Ausdrücklich stellt Lévi-Strauss fest, dass der Häuptling »über keinerlei Zwangsmittel«<sup>55</sup> verfügt. Er scheint eher, heißt es in charakteristischer Metaphorik, »um seine Horde herumzuschwirren, als sie zu führen«. Zu seiner »Dynamik« steht »die Passivität der Gruppe in merkwürdigem Gegensatz«.<sup>56</sup> Im Grunde ist der Häuptling mit einem oder zwei weiteren Männern, die ihm zuarbeiten, nichts anderes als eine Art geschäftsführender Ausschuss der Gruppe, die kaum Affekte in ihn investiert, sondern ihn lediglich als ein *Medium* zur Stabilisierung ihrer internen wie externen Beziehungen (zu anderen Gruppen) verwendet. Das Politische ist bei den Nambikwara keine Angelegenheit des Herzens, sondern ein »Kunstgriff«, es funktioniert genau in der Weise, wie David Hume Vertrag und Recht zu erklären unternommen hat. Lévi-Strauss liegt daher zwar richtig, wenn er den Nomos der Nambikwara in den »quasi vertraglichen Bezie-

hungen, die zwischen dem Häuptling und seinen Gefährten bestehen«, lokalisiert; aber er hat Unrecht, wenn er »Rousseau und seine Zeitgenossen« für ihr »feines soziologisches Gespür« lobt, da sie begriffen hätten, »daß kulturelle Haltungen und Elemente wie ›Vertrag‹ und ›Zustimmung‹ keine Sekundärbildungen sind, wie dies ihre Gegner, insbesondere Hume, behaupteten«. Lévi-Strauss ist sich im Hinblick auf Rousseau selbst unsicher, wenn er darauf hinweist, dass sich das »Schema Rousseaus« von der Rolle, die vertragliche Beziehungen in den von ihm untersuchten Gesellschaften spielen, fundamental unterscheidet, da der Vertrag Rousseaus »den Verzicht der Individuen auf ihre eigene Autonomie zugunsten des gemeinsamen Willens«<sup>57</sup> voraussetze. Das »Schema Rousseaus« – ein Vertrag mit dem Ziel der völligen Aufhebung der ihn schließenden Parteien – trifft deshalb nicht auf segmentäre Gesellschaften zu, da diese, wie bereits Marcel Mauss unmissverständlich feststellte, »weit entfernt von jener Einheitlichkeit [sind], die eine unzulängliche Geschichtsschreibung ihnen unterstellt, weil sie sich an unseren Verhältnissen orientiert«.<sup>58</sup>

Lévi-Strauss' ideengeschichtliche Anhänglichkeit an Rousseau verstellt ihm den Blick dafür, dass er ausgerechnet bei Hume jene Logik des Vertrags ausbuchstabiert findet, deren Wirksamkeit er bei den Nambikwara beschreibt. Diese machen nämlich einen Gebrauch vom Vertrag, der ihn – anders als bei dem Etatisten Hobbes und dem Philosophen der totalen Gesellschaft Rousseau – gerade nicht auf die Funktion der Hemmung, Einschränkung oder gar Aufhebung von Partikularinteressen reduziert, sondern ihn im Gegenteil auf die Ausweitung der in diese Interessen investierten Affekte beziehungsweise der sie begleitenden »Sympathien« bezieht. »Die Gesellschaft«, schreibt Gilles Deleuze über die Kultur- und Rechtstheorie David Humes, »wird in keiner Weise mehr als ein System legaler und vertraglicher Begrenzungen gedacht, sondern als eine institutionelle Erfindung: wie kann man *Kunstgriffe erfinden*, wie kann man Institutionen schaffen, welche die Leidenschaften zwingen, ihre Parteilichkeit zu überschreiten«. Hume, so Deleuze, »ist zweifellos der erste, der mit dem limitierenden Modell des Vertrages und des Gesetzes bricht, das noch die Soziologie des XVIII. Jahrhunderts beherrscht, um ihm das positive Modell des Kunstgriffs und der Institution entgegenzusetzen.«<sup>59</sup> Die Ethnographie kann unser Bewusstsein dafür schärfen, dass bei den *einfachen* Gesellschaften der Nomos im Grunde nie mehr als eine »Regel« im Sinne Humes war, also keineswegs mit jenen »Systeme[n] der Grausamkeit« zusammenfällt, die Nietzsche zufolge nötig waren, um den schriftlosen Kulturen »ein Gedächtnis zu machen«.<sup>60</sup> Die Regel legt vom »Einfallsreichtum«, von der »Initiative« und dem »Geschick«<sup>61</sup> eines Häuptlings Zeugnis ab. Sie verkörpert sich in einem fragilen institutionellen Arrangements und zwar genau so lange, wie dieses

Arrangement funktioniert. Die Funktion dieser allein dem politischen Geschick entspringenden Regel besteht darin, einen kollektiven Zusammenhang zu *erweitern* (ein Minimum an Kollektivität besteht immer schon, soziale Ordnung ist daher nicht erst zu schaffen) und zu stabilisieren und zu diesem Zweck nicht einen souveränen »Zwangszusammenhang« zu installieren, sondern »ein positives System aus kunstvoll erfundenen Veranstaltungen.«<sup>62</sup> Die Bedeutung des Rechts und aller kulturellen Codes bei den Nambikwara ist daher, wie Deleuze für Hume feststellt, »ausschließlich topologischer Natur«, die »mystischen Vorstellungen«, so Lévi-Strauss, bleiben bei den Nambikwara »stets im Hintergrund«, heften sich niemals an die politische Funktion: Der Häuptling ist daher keine politisch-theologische Figur. Topologisch ist seine Funktion auch deshalb zu nennen, weil er »eine vollkommene Kenntnis der Territorien besitzen muß« und ständig »unterwegs [ist], um neue Gegenden zu erkunden«,<sup>63</sup> deren Erträge einzig das Überleben der Gruppe sichern können. »Die Gesellschaft«, so fasst Deleuze Humes eigentümliche Vertrags- und Institutionentheorie zusammen, »ist ein auf Nützlichkeitsabwägungen beruhendes Gebilde aus Übereinkünften, nicht ein auf einem Vertrag beruhender Zwangszusammenhang aus Verpflichtungen. Das Gesetz ist somit sozial nicht primär; es setzt eine Institution voraus, die es begrenzt«, die Institution ihrerseits setzt keine Grenzen, »sondern ist im Gegenteil ein Handlungsmodell, eine regelrechte Unternehmung«. Für die Nambikwara gilt exakt, was Deleuze von der Institutionentheorie des Sozialen schreibt, die Hume entwickelt hat:

Was außerhalb des Sozialen liegt, ist das Negative, der Mangel, das Bedürfnis. Das Soziale selbst ist schöpferisch, erfinderisch, positiv.<sup>64</sup>

## 5. DIE »VÖLLIGE UNKULTUR« DER DEKONSTRUKTION

Die Nambikwara kommen der Schrift auf die Spur, weil sie sie einerseits ohne zu zögern Nützlichkeitsabwägungen unterwerfen und andererseits von vornherein, ohne falsche Ehrfurcht, mit ihrer eigenen Praxis des Zeichnens gleichstellen. Im Akt dieser unziemlichen Gleichstellung verliert die Schrift des Ethnologen ihren Charakter als Imponiermedium. Der Häuptling spielt nichts anderes als »Komödie« oder – episches Theater, das ja bekanntlich »gestisch« verfährt. Es heftet Verhaltensformen und Äußerungen *an die Wäscheleine*, um das Vertraute in seiner ganzen Fremdheit auszustellen. »Die Geste ist sein Material, und die zweckmäßige Verwertung dieses Materials seine Aufgabe.«<sup>65</sup> So geht der Häuptling in den »Schreibstunden« vor: Er verwandelt die Schrift in Material oder *Zeug*, dessen

Wirksamkeit beziehungsweise Operativität es zu testen gilt. Um die Wirksamkeit eines Mediums zu erforschen, versteht man es besser nicht, denn es selbst ist ja bekanntlich die Botschaft. Zur Schrift verhält sich der Häuptling wie ein moderner Medienwissenschaftler. Und Derrida wird sich später, nicht in der *Grammatologie*, aber zum Beispiel in einem Aufsatz über »Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs«, genötigt sehen, in der Position des Nambikwara-Häuptlings zur Schrift, die ihm untersagt ist und die er sich dennoch auf gewisse Weise aneignet, ohne ihre Bedeutung zu verstehen (wie Lévi-Strauss schreibt), seine eigene Position zu erkennen, seine Position als jüdischer *Franco-Maghrebiner* im Verhältnis zu der einen Sprache, die er spricht und in der er schreibt, ohne dass er von dieser Sprache sagen könnte, dass es seine *eigene* wäre. Der Aufsatz ist gerade im Hinblick auf seine Problematisierung der Aneignungs- und Identifizierungsleistungen der Sprache als eine neue »Schreibstunde« – die Schreibstunde des unter kolonialen Bedingungen schulisch Sozialisierten, der später die Philosophie als *Homme de Lettres* betreiben wird – zu verstehen, eine Schreibstunde also, die die *ethnographische* Szene, die Lévi-Strauss berichtet, in die *biographische* Szene des Philosophen umschreibt. Schrift definiert Derrida nun bezeichnenderweise als »einen bestimmten Modus der Aneignung einer untersagten Sprache«,<sup>66</sup> im Falle Derridas nicht nur des Arabischen und des Berberischen, sondern – durch die kolonialpolitische Situierung Algeriens – auch des Französischen als der ihm offiziell zugewiesenen Sprache. »Die Sprache der Hauptstadt [Paris] war die Muttersprache als Sprache des Anderen.«<sup>67</sup>

Die Entdeckung der »französischen Literatur, dieses so einmaligen Schreibmodus«,<sup>68</sup> einer Literatur, die ausdrücklich auch die Philosophie umfasst, war das entscheidende Ereignis in dem paradoxen Kulturalisierungsprozess, den Derrida beschreibt. Paradox insofern, als es gerade nicht der kultivierende Umgang mit einem identitätsstiftenden Erbe ist, den er für sich in Anspruch nimmt; viel eher sind es gewaltsame, aus der Perspektive der Sprach- und Kulturhüter barbarische, nicht autorisierte Zugriffe auf das Erbe, die auf die Gewalt, die seiner Institution zugrunde liegt, antworten. Wie ist auf die Gewalt zu antworten – nicht auf die offene politische oder kriegerische, sondern diejenige, die jeder Kultur und ihrer symbolischen Ordnung, ihrem ursprünglichen Kolonialismus zugrunde liegt? Nicht indem man die Kultur zu verstehen versucht oder *abschüttelt*, sondern indem man sie wie »Zeug« behandelt, wie »Dinge«, so Derrida,<sup>69</sup> die durchaus beneidenswert erscheinen, gerade in ihrer Unerreichbarkeit, die es aber eben deshalb anzueignen galt, wobei Aneignung hier gerade nicht nach dem Modell der (partiellen) Horizontverschmelzung zu denken ist, sondern in Kategorien der Umschrift, der Transkription, der »Markierung« und »Remarkierung« sowie der

»Aufpfropfung«. <sup>70</sup> Die Antwort auf die »sprachliche Kolonialpolitik« der Kultur wird von der Praxis der Graphismen (der nicht-phonetischen Schriften, Zeichnungen, Tätowierungen, Markierungen aller Art) heimgesucht, wie sie Philosophen seit längerem schon nicht mehr nur an Stammesgesellschaften auffällt.

»Die Nambikwara schlafen nackt auf dem Boden«, berichtet Lévi-Strauss, sie treiben die Unbehaustheit gewissermaßen auf die Spitze, sie, die noch nicht einmal den durchschnittlichen Zivilisationsstandard der Indianerstämme Südamerikas erreicht haben, denen wir immerhin, wie Lévi-Strauss festhält, die Hängematte verdanken. <sup>71</sup> Derrida kommt in seinem Essay zwar mit keinem Wort auf die Schreibstunde und die Nambikwara zurück, aber dort, wo der Text mit einem überraschenden, vielleicht sogar skandalösen Bekenntnis aufwartet, tauscht der hochkultivierte Philosoph für einen Augenblick seinen Platz mit dem Nambikwara-Häuptling, wenn es heißt:

Den Wurzeln der französischen Kultur, die ihre einzige erworbene Kultur und ihre einzige Sprache war, fremd, den arabischen oder Berberkulturen meistens noch fremder, war den meisten dieser »eingeborenen Juden« auch die jüdische Kultur fremd: bodenlose kulturelle Entfremdung, mein Unglück, andere würden sagen meine radikale Chance – das war diese völlige Unkultur, aus der ich niemals herausgekommen bin. <sup>72</sup>

Aber nur diese »völlige Unkultur« erlaubt die Einsicht in die ursprüngliche Gewalt der Kultur, in ihre Fremdheit und Prothetik, die übersieht, wer sich von ihren Errungenschaften und ihrem Glanz blenden lässt oder wer sie gar verstehen will, statt sie auf die Probe zu stellen oder zu testen. Auf ein solches Verständnis will ja jede Kultur die Menschen, die sie als die ihre betrachten sollen, verpflichten. Nach allem, was ausgeführt wurde, wird man es nicht für despektierlich halten, wenn ich im »Genie ihres Häuptlings«, von dem Lévi-Strauss in den »Schreibstunden« bewundernd spricht, das Genie Derridas wiedererkenne: »Das Genie ihres Häuptlings, der sofort verstanden hatte, wie hilfreich ihm die Schrift für den Ausbau seiner Macht sein konnte, und damit die Grundlage dieser Institution begriff, ohne ihre Verwendung zu beherrschen, flößte mir trotz allem Bewunderung ein.« <sup>73</sup> Die Grundlage der Kultur konnte Derrida nur begreifen, von der Freilegung ihrer Inskriptionsmacht konnte er als Philosoph nur profitieren, so kann man diesen Satz variieren, weil er ihre Verwendung nicht – oder allzu perfekt – als Habitus (im Sinne Bourdieus) beherrscht und gerade deshalb in der Durchsetzung einer »Sprache des Herren« <sup>74</sup> zwar den Akt der Instituierung von Kultur erkennt, diesen aber nicht mit dem Modus ihrer Reproduktion verwechselt.

- 1 Martin Heidegger: Sein und Zeit [1926], 5. Aufl., Tübingen 1979, S. 22.
- 2 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M. 1980, S. 78 (Nr. 109).
- 3 Heidegger: Sein und Zeit (Anm. 1), S. 68.
- 4 Ebd., S. 68.
- 5 Ebd., S. 69.
- 6 Ebd., S. 50.
- 7 Ebd., S. 50 f.
- 8 Ebd., S. 19.
- 9 Ebd., S. 22.
- 10 Ebd., S. 23.
- 11 Ebd., S. 15.
- 12 Ebd., S. 22.
- 13 Ebd., S. 68.
- 14 Jacques Derrida: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin 1997, S. 30.
- 15 Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen [1955], Frankfurt/M. 1978, S. 263. Links und rechts der *picada* liegt die »völlig unberührte Landschaft«, die so »eintönig« ist, »daß ihre Wildheit jeden signifikanten Wert verloren hat«, die also einen – »dem Menschen« verschlossenen – Raum diesseits des Signifikanten und damit eine Ebene der reinen Bedeutungslosigkeit oder der absoluten Immanenz eröffnet. Ebd., S. 264.
- 16 Vgl. dazu Eric A. Havelock: Preface to Plato, Cambridge, MA 1994.
- 17 Vgl. zu dieser Unterscheidung Michel de Certeau: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 85–92.
- 18 Jacques Derrida: Grammatologie [1967], Frankfurt/M. 1983, S. 181.
- 19 »Über den Kadavern geschriebener Sprachen ist dieses Denken entstanden und gereift; alle seine grundlegenden Kategorien, Ansätze und Verfahrensweisen wurden durch die Wiederbelebung dieser Kadaver herausgearbeitet.« Valentin N. Vološinov: Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft, hg. v. Samuel M. Weber, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1975, S. 127.
- 20 Vgl. auch Dirk Baecker, Derrida zitierend: »Jede Kultur ist ursprünglich kolonial«. Dirk Baecker: Wozu Kultur?, Berlin 2000, S. 28.
- 21 Vološinov nennt beispielhaft »die Vedenlehre vom Wort, die Logoslehre der frühen griechischen Denker und die biblische Wortphilosophie«, die allesamt den systematischen *Fehler* begehen, die »isolierte, abgeschlossene, monologische Äußerung, losgelöst von ihrem verbalen und realen Kontext und nicht einer möglichen aktiven Antwort entgegengestellt« als Ausgangspunkt des linguistischen Denkens zu behandeln. Vološinov: Marxismus und Sprachphilosophie (Anm. 19), S. 130.
- 22 Ebd., S. 131.
- 23 Ebd., S. 132.
- 24 Ebd., S. 133.
- 25 Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 15), S. 173.
- 26 und Ausnutzung, wie man hinzufügen muss, weil sie sich keineswegs von selbst versteht: Für die griechische Kultur zeigt Havelock, wie es nach der Erfindung des Alphabets über Jahrhunderte gelang, die Codierungspotenziale dieses Mediums nur äußerst selektiv zu nutzen: »Alle vernünftigen Überlegungen deuten darauf hin, daß das Alphabet nicht auf bereitwillige Empfänglichkeit, sondern auf Widerstand stieß.« Eric A. Havelock: Als die Muse schreiben lernte, Frankfurt/M. 1992, S. 143. Auch Lévi-Strauss stellt fest: »Schließlich gibt es die Schrift als Institution seit Jahrtausenden und selbst heute noch in einem großen Teil der Welt in Gesellschaften, in denen sich die wenigsten Menschen ihrer bedienen können« – zum Beispiel weil sie auf Schreiber zurückgreifen können, die die Schrift im Auftrag verwenden. Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 15), S. 293.
- 27 Derrida: Grammatologie (Anm. 18), S. 124.
- 28 Ebd., S. 178.
- 29 Vgl. dazu Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 249–290 (hier: S. 288 f.).
- 30 Horst Wenzel: Das Verstummen der alten Götter oder: die Einführung der Alphabet-Schrift in der Neuen Welt, in: ders. (Hg.): Gutenberg und die Neue Welt, München 1994, S. 270.
- 31 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 29), S. 290.
- 32 Ebd.
- 33 »Trotz ihrer Armseligkeit ist es fraglich, ob Eingeborene, deren physischer Typus an die ältesten

- Bewohner Mexikos und deren sprachliche Struktur an das Königreich der Chibcha erinnert, tatsächlich echte Primitive sind.« Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Anm. 15), S. 273.
- 34 »Das gesamte Hab und Gut der Nambikwara findet bequem in der Kiepe Platz, welche die Frauen während der Zeit des Nomadenlebens auf dem Rücken tragen.« Ebd., S. 269.
- 35 »Im Gegensatz zu den Strategien [...] bezeichne ich als Taktik ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. [...] Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muss mit dem Terrain fertig werden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert. Sie ist nicht in der Lage, sich bei sich selbst aufzuhalten, also auf Distanz, in einer Rückzugsposition, wo sie Vorschau üben und sich sammeln kann: sie ist eine Bewegung ›innerhalb des Sichtfeldes des Feindes‹, wie von Bülow sagte, die sich in einem von ihm kontrollierten Raum abspielt.« De Certeau: *Kunst des Handelns* (Anm. 17), S. 89.
- 36 Ebd., S. 90.
- 37 Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Anm. 15), S. 291.
- 38 Ebd., S. 290 f.
- 39 Ebd.
- 40 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 29), S. 256.
- 41 Erhard Schüttpelz: »The bushmen's letters are in their bodies.« Kabbo, Wilhelm Bleek und die Unterscheidung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Mit einem Exkurs (zu Forschungen Michael Harbsmeiers), Ms. Köln 2000.
- 42 Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Anm. 15), S. 294.
- 43 Ebd., S. 290.
- 44 Ebd., S. 291.
- 45 Ebd., S. 292 f.
- 46 Marcel Mauss: *Die Techniken des Körpers*, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie 2*, Frankfurt/M. 1989, S. 203.
- 47 Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Anm. 15), S. 291.
- 48 Die Mündlichkeit des Informanten bildet nicht länger die *Quelle* der Aufzeichnungen des Ethnographen; vielmehr erlangen die mündlichen Erklärungen des Häuptlings nun den Status eines »Kommentars« zu den von ihm aufgezeichneten Wellenlinien. Die Mündlichkeit ist ganz im Sinne Derridas im Verhältnis zur Schrift in ein Verhältnis der Nachträglichkeit geraten. Dem Ethnographen bleibt nichts anderes übrig, als sich auf die – nun supplementären – mündlichen Auskünfte seiner Informanten zu verlassen, weil er ihre »Kritzeleien« nicht zu lesen versteht, die zu entziffern er daher vortäuschen muss.
- 49 Vgl. zur ethnologischen Problematik und geistesgeschichtlichen Vorläuferschaft einer *Schrift vor der Schrift*, einer ursprünglichen Einschreibung oder Verkörperung des Gesetzes, den Beitrag von Erhard Schüttpelz in diesem Band.
- 50 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1984, S. 289.
- 51 Mauss: *Techniken des Körpers* (Anm. 46), S. 202.
- 52 Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin/Huck Gutman/Patrick H. Hutton (Hg.): *Technologien des Selbst*, Frankfurt/M. 1993, S. 38.
- 53 »Donc, on écrit à la suite de la lecture pour pouvoir relire, relire à soi-même et ainsi s'incorporer le discours vrai que l'on a entendu de la bouche d'un autre ou que l'on a lu sous le nom d'un autre.« Michel Foucault: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981–1982)*, Paris 2001, S. 343. Der Einsatz der Schrift in den abendländischen Techniken der Selbstproblematik und Selbstformierung unterläuft die Differenz zwischen ungeschriebenem und geschriebenem (die Körper freigebendem) Gesetz: Die von Foucault untersuchten Praktiken zielen auf das *zu schreibende Gesetz*, das weder in den Herzen der Menschen *eingeschrieben* ist, noch auch in einem abgelösten Raum ausgelagert werden kann und einzig der Auslegung von Schriftgelehrten zugänglich ist. Die Analysen des Mediums Schrift, heißt das, müssen durch entsprechende Untersuchungen der Praktiken ergänzt werden, innerhalb derer die Schrift eingesetzt wird und eine bestimmte – zum Beispiel »ethopoetische« – Funktion erfüllt, die als solche nicht aus der *Schrifttechnik* abgeleitet werden kann: Vgl. dazu auch Michel Foucault: *L'écriture de soi*, in: ders.: *Dits et écrits 1954–1988*, Paris 1994, Bd. IV, S. 415–430 (hier: S. 417 f.).
- 54 »Wir müssen sogleich hinzufügen, daß sich der Häuptling bei seinen vielfachen Funktionen weder auf eine präzise Macht noch auf eine öffentlich anerkannte Autorität stützen kann. Die Macht beruht einzig auf der Zustimmung, und aus der Zustimmung bezieht er auch seine Legitimation.« Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Anm. 15), S. 306.

- 55 Ebd., S. 306 f.
- 56 Ebd., S. 308.
- 57 Ebd., S. 312.
- 58 Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, in: ders.: Soziologie und Anthropologie 2, Frankfurt/M. 1989, S. 140.
- 59 Gilles Deleuze: Hume, in: François Châtelet (Hg.): Geschichte der Philosophie, Bd. IV, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1975, S. 68.
- 60 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders.: Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München 1977, S. 802. »Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, wehzutun, bleibt im Gedächtnis« – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden.« In Wahrheit macht Nietzsches »*Mnemotechnik*« deutlich, dass er keinen *Urmenschen*, sondern den medial zerstreuten Zeitungsleser seiner Tage vor Augen hat, der alles, was er heute liest, bereits am nächsten Tag wieder vergessen haben wird: »Wie prägt man diesem teils stumpfen, teils faseligen Augenblicks-Verstande, dieser leibhaften Vergeßlichkeit etwas so ein, daß es gegenwärtig bleibt?« Ebd.
- 61 Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 15), S. 308.
- 62 Gilles Deleuze: David Hume [1953], Frankfurt/M./New York 1997, S. 33. Im Fall der Nambikwara handelt es sich bei diesem »positiven System« um das von Lévi-Strauss beschriebene »Spiel von Leistungen und Gegenleistungen zwischen dem Häuptling und seinen Gefährten«, einem Spiel, so Lévi-Strauss weiter, »das den Begriff der Gegenseitigkeit zu einem weiteren grundlegenden Attribut der Macht erhebt.« Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 15), S. 312.
- 63 Ebd., S. 308.
- 64 Deleuze: David Hume (Anm. 59), S. 43.
- 65 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater ? (1). Eine Studie zu Brecht, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt/M. 1991, S. 521.
- 66 Jacques Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs, in: Anselm Haverkamp (Hg.): Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen, Frankfurt/M. 1997, S. 26. Vgl. auch den Beitrag von Samuel Weber in diesem Band.
- 67 Ebd., S. 29.
- 68 Ebd., S. 30.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd.
- 71 Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 15), S. 270.
- 72 Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen (Anm. 66), S. 31.
- 73 Lévi-Strauss: Traurige Tropen (Anm. 19), S. 295 f.
- 74 Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen (Anm. 66), S. 22.

## I. KOMMUNIKATION/KODIERUNG



Irmela Schneider

## EINLEITUNG: KOMMUNIKATION / KODIERUNG

»Kommunikation: das ist ein Wort mit einer großen Zahl von Bedeutungen« – mit diesen Worten beginnt Denis Diderot seinen Artikel *Kommunikation* in der *Encyclopédie* von 1753, und es wird ihm bis heute darin jeder zustimmen. Das Bemühen, Definitionen von Kommunikation zusammenzustellen, scheitert lange schon, wenn man von dem Ehrgeiz besetzt ist, vollständig zu sein: Die Zahl der Definitionsversuche ist Legion. Kommunikation ist mittlerweile zu einer Leitkategorie gesellschaftlicher Diskurse geworden.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bis weit in die 50er und 60er Jahre hinein, dominierte die Vorstellung, dass Kommunikation etwas mit Transport, mit Übertragung, mit einer Röhre, durch die etwas fließt, zu tun habe. Solche anschaulichen Metaphern verdanken ihre Attraktivität und Brauchbarkeit einer unmittelbaren Evidenz. Denn es scheint einzuleuchten, dass dann, wenn es um Kommunikation geht, etwas, das mitgeteilt wird, eine Botschaft oder eine Information, von einem zum anderen, von einem Sender zu einem Empfänger, transportiert wird. Doch was im Bild selbstevident erscheint, beruht auf einer groben Vereinfachung. Die entscheidende erste Frage nämlich, wie sich Kommunikation überhaupt beobachten lässt, wird in einer solchen Technisierung der Kommunikation ausgeblendet. Stellt man diese Frage an den Anfang, so stellt sich heraus: Kommunikation lässt sich nicht wie ein Ding, wie ein technisches Artefakt, wie eine Anordnung von Kabeln, Drähten oder Röhren beobachten, sondern: Kommunikation kann nur *als Kommunikation* beobachtet werden, also nur mit den *Mitteln* der Kommunikation, mit Medien in Medien. Wenn über Kommunikation kommuniziert wird, wird immer zugleich kommuniziert. Weniger kompliziert ist es nicht.

Damit ist bereits deutlich, dass man sich leicht in Aporien verstricken kann, wenn es darum geht zu erklären, wie Kommunikation funktioniert. Daraus ergibt sich eine zweite Beobachtung: Wie lässt sich das eher Unwahrscheinliche, dass Kommunikation funktioniert, begreifen? Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage trifft man relativ rasch auf das Problem der Kodierung, und zwar genauer: der binären Kodierung. Sie macht das Unwahrscheinliche von gelingender Kommunikation wahrscheinlich, da sie die unbegrenzten Möglichkeiten limitiert. Etwas ist wahr oder falsch, schön oder hässlich, gut oder schlecht, etwas ist oder ist nicht. Der Einsatz solcher binärer Schematismen verteilt das, was vorkommt, und konstituiert eine fundamental zweiwertige Welt. Und erst ein Beob-

achter, der einen anderen Kode benutzt, sieht jene Tertia, einige der blinden Flecken, die mit dem binären Kode ausgeschlossen werden. Und ein solcher Beobachter produziert zugleich andere, neue blinde Flecken. Was Kommunikation leistet und nicht leistet, lässt sich knapp so zusammenfassen: »Kommunikation teilt die Welt nicht mit, sie teilt sie ein.«<sup>1</sup> Wenn man die Vereinfachungen des Augenscheins verlässt, dann markiert das Nachdenken über Kommunikation und Kodierung vor allem Grenzen und Begrenzungen. »Einmal in Kommunikation verstrickt, kommt man nie wieder ins Paradies der einfachen Seelen zurück.«<sup>2</sup> Kommunikation – das ist nicht nur ein Wort mit einer großen Zahl von Bedeutungen, es ist auch eines jener Wörter, von denen sich mit Alexander Kluge sagen lässt: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.«<sup>3</sup>

Das »Paradies der einfachen Seelen« ist zwar verschlossen, aber Sehnsucht und Suche nach dem Paradies bleiben jederzeit möglich. Wie lässt sich das Paradies mit Kommunikation finden und gewinnen? Ein Versuch lautet: Kommunikation wird die eine – und zwar die positive – Seite einer wertenden Opposition, die andere Seite heißt Information. In einer solchen Differenzsetzung wird Kommunikation häufig weniger reflektiert, dafür aber umso emphatischer als das eigentlich Wertvolle aufgeladen. In einer solch emphatischen Kommunikation über Kommunikation koppeln sich an die Differenz von Information und Kommunikation weitere traditionsreiche Differenzen wie kalt und warm, Materie und Geist, Tod und Leben. Kommunikation wird – in einer Formulierung von Vilém Flusser – zu »ein[em] Kunstgriff, dessen Absicht es ist, uns die brutale Sinnlosigkeit eines zum Tode verurteilten Lebens vergessen zu lassen.«<sup>4</sup> Kommunikation wird hier zu einem utopischen Super-Medium aufgeblasen.

In Abgrenzung von solchen emphatischen Definitionsversuchen behandeln die folgenden Beiträge Fragen danach, wie sich die Beziehungen zwischen Medien, Kommunikation und Kodierung im Näheren bestimmen lassen. Es geht nicht darum, die Fülle von Definitionsversuchen zu steigern. Denn es hat sich deutlich gezeigt: wenn es um Medien, Kommunikation und Kodierung geht, dann enden Definitionen, die versuchen zu sagen, was Medien oder Kodes *sind* und was Kommunikation *ist*, bald in einer Sackgasse.

Kodes, so habe ich oben angemerkt, machen das Unwahrscheinliche, dass Kommunikation gelingt, wahrscheinlich, und zwar, da sie mit ihren Binarismen ordnen, Schemabildungen ermöglichen. Diese Ordnungsfunktion bezeichnet aber nur die eine Seite. Die andere Seite und die andere Leistung der Kodes lautet: Sie ermöglichen auch, bekannte Schemata durch geheime zu ersetzen und auf diese Weise Kommunikation zu verschlüsseln. Anstatt auf Verstehen zu setzen, potenzieren Kodes dann die primäre Unwahrscheinlichkeit allen Verstehens. Die

Geschichte der Kodes verweist also auch auf die lange, seit der Antike bestehende Geschichte der geheimen Kommunikation. In dieser Geschichte wird der Klartext der Nachricht durch Chiffren ersetzt, und auf diese Weise gerät der Kommunikationsakt unter Verdacht. Aber nicht nur Kommunikation gerät unter Verdacht, sondern dieser trifft auch die – unsichtbar bleibenden – Medien. Wenn Medien derart mit Verdacht belegt werden, dann ist die primäre Agentur des Wissens kontaminiert. Und damit ist ein Raum für Intrigen eröffnet, den *Torsten Hahn* mit seinem Beitrag *Medium und Intrige. Über den absichtlichen Missbrauch von Kommunikation* erkundet. Seine Ausführungen umreißen das spannungsvolle Feld einer »Geschichte der Medien im Zeichen des Verdachts«, die auf der Tagesordnung zu stehen hat, wenn es um Kommunikation und Kodierung geht.

Kommunikation und Geheimnis bestimmen auch die Überlegungen von *Albert Kimmel*, allerdings aus einer ganz anderen Perspektive. Unter dem Titel *Marskanäle* zeichnet er die lange Geschichte der Bemühungen nach, zu den Bewohnern des Mars Kontakt aufzunehmen. Er erzählt diese Geschichte als Teil einer medientheoretischen Reflexion, die »Interferenz« als Konzept einer »Medien-in-Medien-Beziehung« vorschlägt. Die Aktualität seiner Geschichte wie seiner Reflexionen zeigt sich dann, wenn man der Frage nachgeht, wie die offene Gesellschaft mit ihren Feinden kommuniziert – eine Frage, die mittlerweile wichtiger ist als jene, wie sie gegen ihre Feinde agiert.

Nahezu zur Legende geworden sind die Hoffnungen, die sich in den 40er und 50er Jahren auf die Kybernetik gerichtet haben. Einen wichtigen Part jener Legende spielen die »Macy-Konferenzen«, die von 1946 bis 1953 stattgefunden haben. *Claus Pias* entwirft in seinem Beitrag *Die kybernetische Illusion* ein Bild dieser Konferenzen. Zu diesen Konferenzen versammelten sich keineswegs nur Kybernetiker, hier trafen sich vielmehr Wissenschaftler aus ganz unterschiedlichen Disziplinen – Pias charakterisiert sie als »Aus- und Quereinsteiger«. Die Debatten auf diesen Konferenzen zeichnen einen in der Geschichte seltenen Prozess des »Theorie-Werdens« auf, in dessen Verlauf die Kybernetik als eine Universalwissenschaft projiziert wurde. Ins Zentrum rückte ein Begriff von Kommunikation, an dem sich zentrale epistemische Kontroversen entzündeten. Die »Macy-Konferenzen« waren keine Experten-Runden, die Experten-Wissen austauschten, sondern sie zeigen auf besonders prägnante Weise einen zentralen Bruch anthropologischen Denkens. Der Mensch wurde nicht länger als das erziehbare und lernfähige Wesen, sondern als programmierbar betrachtet. Er wurde zu einem besonderen Fall der Informationsmaschine. Auf diese Weise fand eine (nochmalige) Abrechnung mit der traditionsreichen anthropologischen Illusion statt, dass der Mensch im Zentrum des Universums stehe. Der Beitrag von Claus

Pias bietet einen Einblick in Fragen danach, was an ihre Stelle trat. Wie, so lautet seine Frage, ist die kybernetische Illusion zu denken – vorausgesetzt, das Denken bleibt weiterhin in Illusionen fundiert.

Im Zentrum aktueller öffentlicher Diskurse stehen Fragen nach den Effekten der Globalisierung, Fragen danach, welche Konsequenzen sich daraus ergeben, wenn die Welt sich nur noch als Weltgesellschaft beschreiben lässt. Theorien der Globalisierung haben ebenso Konjunktur wie Theorien der Weltgesellschaft. *Niels Werber* nimmt dies zum Anlass, um solche theoretischen Reflexionen genauer unter die Lupe zu nehmen. Er fragt in seinem Beitrag *Medien in Medien der Weltgesellschaft. Programmatische Tendenzen im Medien- und Kommunikationsbegriff der Systemtheorie* danach, warum es in solchen Theorien der Weltgesellschaft beziehungsweise im Nachdenken über die Globalisierung zu einer Bagatellisierung des Raums kommt; wie es möglich ist, dass in solchen theoretischen Ansätzen der Raum gewissermaßen zum blinden Fleck wird. Als den wichtigsten Kandidaten, der dafür verantwortlich zu machen ist, nennt er Kommunikation. Indem diese Theorien allesamt in Kommunikation fundiert sind, Gesellschaft als Kommunikation definieren, Kommunikation aber unabhängig vom Raum funktioniert, könnten sie solche Normalfall-Theorien entwickeln, in denen der Raum mit all seinen Konkretionen und Unwägbarkeiten keine Rolle spielt. Werber zitiert Saskia Sassen, die gerade in den letzten Jahren mit Nachdruck darauf verwiesen hat, dass Tendenzen zur Immaterialisierung fälschlicherweise davon ablenken, dass alle Zugangsfragen zu neuen Kommunikationstechnologien nach wie vor an Materialitäten – an Glasfaserkabel – gebunden sind.<sup>5</sup>

Kommunikation war lange vielleicht eine zu selbstverständliche Angelegenheit, um große Aufmerksamkeit vonseiten der Wissenschaft zu finden. Mittlerweile ist Kommunikation – quer durch verschiedene Disziplinen – in den Fokus der Forschungen gerückt. Zum Problem geworden ist Kommunikation vor allem im Zusammenhang mit der für die Reflexion über die Entwicklung der Gesellschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts zentralen Frage nach der Rolle der Medien. Kommunikation und Medien – beide Fragen finden einen gemeinsam Fluchtpunkt im Nachdenken über Prozesse der Kodierung.

1 Niklas Luhmann/Peter Fuchs: *Reden und Schweigen*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1997, S. 7.

2 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1989, S. 207.

3 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1980, S. 165.

4 Vilém Flusser: *Kommunikologie*, hg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser, Frankfurt/M. 1998, S. 10.

5 Vgl. Saskia Sassen: *Cyber-Segmentierungen. Elektronischer Raum und Macht*, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt/M. 1997, S. 215–235.

Claus Pias

## DIE KYBERNETISCHE ILLUSION

### ZEIT DER KYBERNETIK

Mein Beitrag zur Frage nach »Medien in Medien« beansprucht in keiner Weise *fertig* oder *schlüssig* zu sein. Vielmehr handelt es sich um ein Projekt im mehrfachen Sinne: *Erstens* ist es, ganz schlicht, ein laufendes Editionsprojekt, dem das Wort »Kybernetik« im Titel geschuldet ist.<sup>1</sup> *Zweitens* ist jener spezielle, historische Abschnitt der Kybernetik, um den es mir gehen soll, selbst ein Projekt, insofern er nicht von Kybernetikern bestimmt wird, sondern von disziplinar allesamt woanders verorteten Aus- und Quereinsteigern, die sich um 1950 regelmäßig im Beekman Hotel, 575 Park Avenue, NYC, einfanden, um dort ein Jahrhundertprojekt zu entwerfen (Abb.1). *Drittens* ist mein Versuch, dieses Wagnis irgendwie näher zu bestimmen – nicht in seinen historischen oder diskursiven Emergenzbedingungen,<sup>2</sup> wohl aber in seinen theoretischen Implikationen und wissenshistorischen Ansprüchen – selbst nur ein Projekt, ein Forschungsprojekt, dessen sich die Medienwissenschaft und -geschichte annehmen könnte und sollte, nachdem die Kybernetik in ihrem eigenen Bild verschwunden ist.

Mir scheint, dass wir, wenn wir über »Medien in Medien«, über Kommunikation und Information der Medien untereinander, über Hybridbildungen, Rekursionen und verschachtelte Adressierungen reden wollen, nicht vermeiden können, auch über jene Theoriegenese zu sprechen, die das vielleicht folgenreichste wissenshistorische Ereignis der Nachkriegsgeschichte ist: die Kybernetik. Wir müssen dabei wahrscheinlich jene Gefühle der Peinlichkeit überwinden, die sich anmelden, sobald man einerseits die hoffnungsvollen Automationsphantasmen und andererseits die unendlich scharfsinnigen, filigran formalisierten und doch in ihren Voraussetzungen oft so naiven Theorien der 60er- und 70er-Jahre-Kybernetik liest, deren Titel wohl in die Tausende gehen. Zugleich müssen wir wahrscheinlich die (womöglich schlimmere) Scham überwinden, mit einem extrem modischen Kleidungsstück von gestern auf die Straße zu gehen, wenn wir das 80er-Jahre-Wort »Cyber« zu historisieren beginnen – jenen postmodernen Sammelbegriff für die *Gespenster* oder Wiedergänger der Kybernetik. Nicht zuletzt deshalb möchte ich mich heute jener Zeit der Kybernetik widmen, in der sie noch ein junges und schillerndes, ambitioniertes und grandioses Projekt war.

Es soll also um jene zehn Tagungen gehen, die später als *Macy Conferences* berühmt geworden sind. Sie fanden zwischen 1946 und 1953 statt, hießen bis

1953, April 22nd, 23rd and 24th / J. Macy Found'n  
Plaza 7-7705  
#

+ Bateson — Telegrams  
 + Bavelas  
 + Bigelow → Von Neuman → Probably  
 + Brosin  
 - Lorente not coming  
 + L.K. Frank  
 + Gerard — part.  
 + Hutchinson.  
 + Kluver.  
 + Kubie  
 + McCulloch  
 + Mead ← ast.  
 + Northrup ← Marino & co  
 + Pitts  
 + Rosenblueth — ? Telegrams  
 + Savage ← Sullivan  
 + Fremont-Smith  
 + Teuber.  
 + von Bonin  
 + von Foerster

---

+ Bowman  
 + Quastler, Dr. H. Henry  
 + Wiesner, Physiology Assoc. Prof. of  
Univ. of Illinois  
252 Engineering Hall  
Urbana, Illinois

---

+ Bar-Hillel  
 + Carnap Instit. for Advanced Study

---

10 Turing Dr. Alan Turing  
Dept. of Applied Math Manchester 13, England  
Univ. of Manchester

10 Piaget Faculte des Sciences Geneve, Switzerland  
Universite de Geneve

---

Alternates  
 + Shannon Bell Tel. Dr. Claude Shannon  
IBM Bell Tel. Murray Hill, N.J.  
Poughkeepsie

+ Nathan Chao Univ. of Cal.  
Y.R. Berkeley  
Manila Hills

Murray Hill  
 Bell Labs —  
 Summit 66000

Abb. 1

Tagungsplanung von Warren McCulloch

1948 noch umständlich *Circular Casual, and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems* und anschließend, nach dem Erscheinen von Norbert Wiens programmatisch-popularisierendem Buch, schlicht *Cybernetics*.<sup>3</sup> Als Sponsor zeichnete die *Josiah Macy, Jr. Foundation*, vertreten durch ihren Tagungskoordinator Frank Fremont-Smith, der in jener Zeit der Umwidmung von kriegs- in friedenswissenschaftliche Forschungsteams nicht zu Unrecht den Spitznamen »Mr. Interdisciplinary Conference« trug. Diese Konferenzen, deren Titel und Bedeutung seitdem unermüdlich zitiert werden, gehören wahrscheinlich zu den am wenigsten gelesenen Werken des 20. Jahrhunderts. Dank des verspätet hinzugekommenen Heinz von Foerster (und seinem damals verbesserungsbedürftigen Englisch) sind immerhin fünf Tagungen (viereinhalb, um genau zu sein) publiziert. In deutschen Bibliotheken existieren jedoch (trotz des hohen Emigrantenanteils) allenfalls eine Hand voll Exemplare. Schon deswegen seien einige einführende Erläuterungen erlaubt.

Auf den *Macy-Konferenzen* versammelten sich führende Wissenschaftler aus so heterogenen Wissensbereichen wie Anthropologie und Sprachwissenschaft, Elektrotechnik und Soziologie, Neurobiologie und Psychoanalyse, Wahrnehmungslehre und Mathematik. Die Treffen dauerten jeweils nur ein Wochenende, und die Zahl der Teilnehmer war auf zwanzig beschränkt, zu denen einige wenige Gäste persönlich hinzugeladen wurden. Um nur grob das Spektrum zu markieren, nenne ich Namen wie Warren McCulloch, Norbert Wiener, Gregory Bateson, Paul Lazarsfeld, Margaret Mead, John von Neumann, Heinz von Foerster, Claude Shannon, Heinrich Klüver, Kurt Lewin, Ross Ashby, Joseph C. R. Licklider, Max Delbrück, Roman Jacobson oder Charles Morris.<sup>4</sup>

Es fällt nicht schwer sich vorzustellen, welche Konflikte heraufziehen, wenn solche Konfigurationen zusammengestellt werden, um ein Projekt von universalem Anspruch zu machen, dessen Entwurf am Ende noch eine absolute Mehrheit erheischen soll. Gestandene Gestaltpsychologen streiten mit maschinennahen Informationstheoretikern, freudianische Psychologen stellen sich nüchternen Elektrotechnikern, Emigranten, die mit dem gesamten Wissensschatz europäischer Experimentalpsychologie angereist sind, stehen fassungslos vor Youngster-Ingenieuren der US-Rüstungsindustrie. Obwohl die letzte Tagung derart disparat und idiosynkratisch gewesen sein muss, dass Hans-Lukas Teuber sich erfolgreich weigerte, die Tonbandprotokolle zu edieren, umfasst der letzte Aufsatz des letzten Bandes, betitelt als »Summary of the points of agreement reached in the previous nine conferences on cybernetics«, immerhin noch zwölf Druckseiten.<sup>5</sup>

Die *Macy-Konferenzen* sollten zugleich schon deshalb von herausragendem

wissenschaftshistorischem Interesse sein, weil an ihnen ein Theorie-Werden im Vollzug beobachtet werden kann. Denn obwohl die gedruckten Transkriptionen der Tonbandmitschnitte nur eine magere »Spur«<sup>6</sup> sind, bleiben sie unabgeschlossene Texte, interdisziplinäre Unterhandlungen, in denen sich erst entscheidet, was theoriefähig sein könnte, und in denen noch anverwandelt und ausgeschlossen, aufgehoben und verworfen wird.<sup>7</sup> Diese diskursanalytische Arbeit, die Registratur der zahllosen heterogenen Wissens Elemente, aus denen zuletzt das emergieren wird, was fortan »Kybernetik« heißen soll, steht noch aus, und ich werde sie hier nicht leisten können. Stattdessen seien nur drei entscheidende Bausteine benannt, die allesamt aus den 40er Jahren stammen und Aufsätze sind: Warren McCullochs *A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity*,<sup>8</sup> Norbert Wieners *Behavior, Purpose, and Teleology*<sup>9</sup> und Claude Shannons *Mathematical Theory of Communication*.<sup>10</sup> Sie liefern die drei theoretischen Anstöße, aus denen die Konferenzen eine universale Theorie der Regulation, Steuerung und Kontrolle zu entwickeln suchen, die für Lebewesen ebenso wie für Maschinen, für ökonomische ebenso wie für psychische Prozesse, für soziologische ebenso wie für ästhetische Phänomene zu gelten beansprucht: erstens also eine universale Theorie digitaler Maschinen, zweitens eine nicht-deterministische und trotzdem teleologische Theorie der Rückkopplung und drittens eine stochastische Theorie des Symbolischen. Die epochale Schwellensituation, die die Verschränkung dieser drei Theoreme heraufführt, ist seitdem in verschiedene Begriffspaare gefasst worden: sei es als »Thermodynamik« versus »Information« bei Wiener, als »Disziplinär-« versus »Kontrollgesellschaft« bei Deleuze oder als »Industrie-« versus »Informationsgesellschaft« bei Lyotard.<sup>11</sup>

#### EXPERIMENTELLE EPISTEMOLOGIE

Warren McCulloch ist hierzulande sicherlich die unbekannteste, als Tagungsleiter der *Macy-Konferenzen* aber eine ihrer einflussreichsten Figuren.<sup>12</sup> Anders als bei Shannons und Wieners Texten benötigte beispielsweise die erste deutsche Übersetzung ausgewählter Schriften imposante 47 Jahre.<sup>13</sup> Ich möchte daher – jenseits aller berücksichtigenden biografischen Details – nur auf einige Aspekte des Aufsatzes über den *Logical Calculus* hinweisen. Dieser nicht einmal zwanzig Seiten lange Text tritt mit der Geste auf, lieber mit einer vollständig neuen Theorie grandios zu scheitern, als sich ein weiteres winziges Stückchen an eine vermeintliche Wahrheit anzunähern. »A theory in terms so general that the creations of God and men almost exemplify it«, nennt McCulloch diese Vergessensleistung an anderer Stel-

le. Schon deshalb enthält der Text keinerlei Fußnoten, sondern lediglich eine ebenso spärliche wie programmatische Literaturliste von drei Büchern, die im Textverlauf nicht einmal zitiert werden: Carnaps *Logische Syntax der Sprache*, Hilberts *Grundzüge der Theoretischen Logik* und Russell/Whiteheads *Principia Mathematica*. Knapp 150 Jahre Wissenschaftsgeschichte (von Magendies Nervenfasern als Leitern elektrischer Signale über die Erkundungen des Körpers als

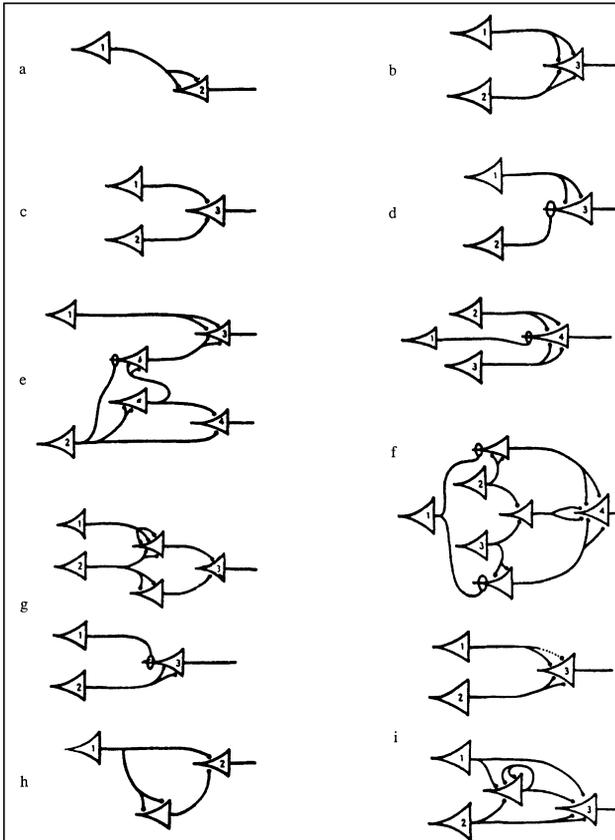


Abb. 2  
Neuronale Schaltdiagramme und ihre Transkriptionen bei Warren McCulloch

- Abb. 1a  $N_2(t) \equiv \cdot N_1(t-1)$
- Abb. 1b  $N_3(t) \equiv \cdot N_1(t-1) \vee N_2(t-1)$
- Abb. 1c  $N_3(t) \equiv \cdot N_1(t-1) \cdot N_2(t-1)$
- Abb. 1d  $N_3(t) \equiv \cdot N_1(t-1) \cdot \sim N_2(t-1)$
- Abb. 1e  $N_3(t) \equiv \cdot N_1(t-1) \cdot \vee \cdot N_2(t-3) \cdot \sim N_2(t-2)$   
 $N_4(t) \equiv \cdot N_2(t-2) \cdot N_2(t-1)$
- Abb. 1f  $N_4(t) \equiv \cdot \sim N_1(t-1) \cdot N_2(t-1) \vee N_3(t-1) \cdot \vee \cdot N_1(t-1) \cdot N_2(t-1) \cdot N_3(t-1)$   
 $N_4(t) \equiv \cdot \sim N_1(t-2) \cdot N_2(t-2) \vee N_3(t-2) \cdot \vee \cdot N_1(t-2) \cdot N_2(t-2) \cdot N_3(t-2)$
- Abb. 1g  $N_3(t) \equiv \cdot N_2(t-2) \cdot N_1(t-3)$
- Abb. 1h  $N_2(t) \equiv \cdot N_1(t-1) \cdot N_1(t-2)$
- Abb. 1i  $N_3(t) \equiv \cdot N_2(t-1) \cdot \vee \cdot N_1(t-1) \cdot (Ex)t-1 \cdot N_1(x) \cdot N_2(x)$

Telegrafensystem, die Erforschung der Erregungs- und Hemmungsmechanismen um 1900 bis zu David Lloyds Studien monosynaptischer Vorgänge um 1940) verschwinden gewissermaßen im Pathos des Anfangens.

Stattdessen entwirft McCulloch, in einer Mischnotation aus Carnap, Russell und eigenen Zeichen, eine Art logisches Kalkül der Immanenz, und schon dieses Aufschreibesystem wäre eine eigene Untersuchung wert. Neuronale Interaktion wird transkribiert in Aussagefunktionen, und umgekehrt können Aussagefunktionen in neuronale Interaktion transkribiert werden (Abb.2). Seine Lösung ist aus mehreren Gründen hochgradig elegant und rein und in gewissem Sinne platonisch.<sup>14</sup> Diese Reinheit ist Effekt des Modells und zugleich Grund für die Effektivität des Modells. *Erstens* nämlich bedeutet sie, dass es zum Verständnis eines beliebigen Stücks Nervengewebe ausreicht, es als Verkörperung Bool'scher Algebra zu begreifen. Die materielle Realität glibberiger Gehirnmasse ist allenfalls eine schlampige Instantiation der wahren Ideen einer reinen und schönen Schaltlogik, Verpflanzungen auf (platonisch gesprochen) die *Instrumente der Zeit*, auf Körper also, in denen jede logische Operation eine (Schalt-)Zeit braucht.

Deshalb hat *zweitens* der von McCulloch benutzte Begriff der »Verkörperung« (*embodiment*) den erheblichen Vorteil, dass er nicht von phänomenalen Einmaligkeiten handelt, von denen erst einmal abstrahiert werden müsste, sondern dass er, gewissermaßen umgekehrt, von Gesetzen ausgeht und alle Verkörperungen als Aufführungen oder Instanzen logischer Notationen bestimmt. Und einer solchen Notation ist (solange sie vollständig aufgeführt wird) egal, *worauf* sie ausgeführt wird – ob von Synapsen oder von Röhren, ob von Schaltern oder von Tintenstrichen.<sup>15</sup> Deshalb können McCullochs Begriffe zugleich *neurophysiologische* Begriffe, *philosophische* Begriffe und *computertechnische* Begriffe sein. Es sind Begriffe, die arbeiten und funktionieren, die zugleich theoretische wie praktische Entitäten begründen, die neuronale Strukturen modellieren und zugleich Artefakte konstruieren.

*Drittens* kommt es daher bei McCulloch nicht darauf an, ob es das Beschriebene *wirklich* gibt, sondern dass sich eine Maschine aufgrund der Beschreibung oder Spezifizierung konstruieren lässt. Es geht nicht um phänomenologische, sondern um mathematische Existenzbeweise. Schon die Neurobiologie wäre daher eine Verunreinigung seines Konzepts des Wissens, und erst recht solche Disziplinen wie Soziologie oder Anthropologie. Denn alles, was gewusst werden kann, wird (so McCulloch) *in* einem und *durch* ein neuronales Netz, das heißt ein logisches Kalkül, gewusst. Man könnte dies auch als Variation des Satzes lesen, dass wir alles, was wir wissen, durch Medien wissen. Umgekehrt gibt es aber zu

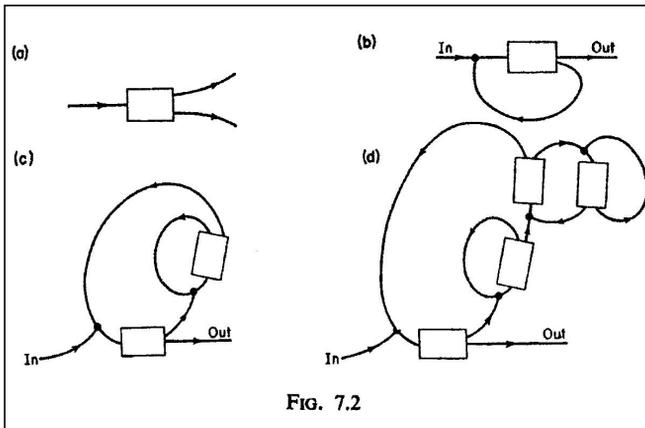


FIG. 7.2

Abb. 3

Entwurf einer diagrammatischen Computerprogrammierung bei John von Neumann

jedem logischen Ausdruck ein neuronales Netz, das ihn verhält. Was Turing zuvor anhand der Papiermaschine für das Entscheidungsproblem nachgewiesen hatte, nämlich dass sich zu jedem entscheidbaren Problem eine Maschine konstruieren lässt, die nach einer endlichen Anzahl von symbolischen Operationen an einen Haltepunkt kommt, verlegt McCulloch ins Nervensystem selbst. Zu jedem denkbaren Gedanken lässt sich ein Netz konstruieren, das ihn denkt. Allenfalls der *Denkungs-gedanke* selbst lässt sich, aufgrund des Unvollständigkeitstheorems, nicht denken oder führt in Schrebersche Schleifen. Der Verstand hat damit eine irreduzible *symbolische* Ebene, die gleichwohl implementiert werden muss. McCulloch fordert daher nicht nur eine »Physik der Kommunikation«, sondern vor allem eine »experimentelle Epistemologie«: »Epistemische Fragen [...] lassen sich, wenn man in den Begriffen der Kommunikation denkt, theoretisch mit Hilfe der kleinsten Signale beantworten, die in Rechenmaschinen Aussagen in Bewegung darstellen.«<sup>16</sup>

Mit anderen Worten: Das menschliche Selbst ist »computationally constituted« (McCulloch), der Mensch ein besonderer Fall der Informationsmaschine, und die Informationsmaschine ein besonderer Fall des Menschen. Denn dieses Selbst verleiht nicht nur seinen Erfahrungen Sinn durch (bewusste) Symbolmanipulation, sondern es macht auch alle Erfahrung erst durch (unbewusste) Symbolmanipulation möglich. Lacan wird hier in gewisser Weise anschließen können, wenn er konstatiert, dass jenes Symbolische, das das Unbewusste strukturiert und zugleich Subjekte mit Subjekten kommunizieren lässt, weder Sinn noch Bedeutung hat. Es schreibt sich in Form von Algorithmen und macht aus dem psychischen Apparat eine Informationsmaschine, die symbolische Prozesse durch Schaltungen und Schaltkreise realisiert. »Die symbolische Welt, das ist die Welt der Maschine.«<sup>17</sup>

McCullochs Theorie hat die Eleganz eines gewissermaßen mikro- wie makroskopisch funktionierenden Modells universaler Symbolmanipulation, das passgenau durch Shannons Informationstheorie ergänzt werden kann. Denn diese operiert ebenso mit binären Operationen zur Bestimmung des Informationsgehalts, wie McCullochs Synapsen nur »Alles-oder-nichts«-Zustände kennen. Und sie begreift Information als etwas, das unabhängig von der Materialität ihrer Medien verlustfrei übertragbar ist, ebenso wie McCullochs Schaltungen verlustfrei in Fleisch oder Metall oder Silizium implementierbar sind. Und sie operiert zuletzt mit jenen statistischen Erscheinungswahrscheinlichkeiten, die McCulloch neurologisch für die Erkenntnismöglichkeit von Universalien im aristotelischen Sinne verantwortlich macht. Mindestens genauso gut harmoniert der »logische Calculus« der Nervenaktivität mit den Wienerschen Feedback-Konzepten. Nicht nur als Black-Boxen mit rückgekoppelten Inputs und Outputs einer Außenwelt funktionieren Menschen und datenverarbeitende Maschinen, sondern auch in geöffneten und gar nicht mehr schwarzen Boxen geht es nunmehr um nichts anderes. Gedächtnis und Phantomschmerz, Stottern und Neurosen, Lachen und reine Verstandesbegriffe sind in aufgeklappten Boxen als Schaltungen mit Kreisen zu beobachten, in denen unentwegt die eigenen Signale prozessiert werden und in denen das Netz selbst ein neues oder zusätzliches Wissen erzeugt, das keiner weiteren Inputs von außen bedarf, sondern nur seine eigenen Outputs zurückbiegt. Folglich kann es auch Fragen nach lachenden oder neurotischen Maschinen geben.<sup>18</sup>

#### DIE ENDEN DES NARZISSMUS

Man könnte angesichts des anschließenden Ausschwärmens der Kybernetik in alle möglichen Wissensgebiete, angesichts des Versuchs, alle möglichen Prozesse von Leben, von Ökonomie, von Sprache, von Computern usw. als Vorgänge von Information und Feedback zu verstehen, angesichts des Versuchs zuletzt, diese Vorgänge in einer Lingua Franca<sup>19</sup> der Informationstheorie zu beschreiben und miteinander zu verschalten, von einer Medientheorie sprechen – einer Medientheorie, die mit dem Anspruch auftritt, alle anderen Medien zu umfassen und zu begründen. Und damit komme ich zu McLuhans berühmtem Diktum, dass das »Medium die Botschaft« sei, das offensichtlich den Titel »Medien in Medien« angeregt hat. Es besagt, wenn man die Begriffe auflöst, ja nichts anderes, als dass die Auswirkungen der Ausweitung unserer eigenen Person sich aus dem Maßstab ergeben, der durch die Ausweitung unserer eigenen Person erst geschaffen wird.

Und bekanntlich ist die Ausweitung notorisch mit einer Amputation verbunden, deren Schmerz durch Narzissmus und »Verliebtsein in die Apparate« anästhesiert werden kann.

Ich möchte, gerade angesichts der Kybernetik, vorsichtige Zweifel an dieser These anmelden. Im Vergleich zu den Anfangskapiteln von *Understanding Media* erscheint mir das letzte, 33. Kapitel namens »Automation« eher unscharf und in gewisser Weise dilettantisch. Zwar ist dreimal von »Kybernation« die Rede<sup>20</sup> und sogar von einer »kybernetischen Welt, in der wir leben«,<sup>21</sup> einmal auch von »Biologen«, die »sagen«, dass das Zentralnervensystem ein elektrisches Netz sei. Das Wort »Rückkopplung« fällt zweimal<sup>22</sup> und soll das Ende des Alphabets markieren, und ebenfalls zweimal ist vom Computer die Rede,<sup>23</sup> der eine Ausweitung unseres Bewusstseins sei. Doch dies alles bleibt inkohärent, und zwar in einer anderen Weise inkohärent, als es McLuhans fragmentarischer und assoziativer Stil sonst ist. »Kybernation«, »Rückkopplung« und »Computer« markieren keine wirklich neue Situation, sondern werden ausschließlich im Rahmen einer Echtzeit von Elektrizität verhandelt, die kaum hinreicht, eine Distinktion zu technischen Medien wie Radios, Fernsehern oder Telefonen zu ziehen. Dies mag zum einen daran liegen, dass McLuhan die Besonderheiten des Konzepts von Information nicht stark macht, zum anderen (und grundsätzlicher) aber daran, dass die »Ausweitungen« materiell-apparativ und letztlich vom Menschen ausgehend gedacht werden.

Joseph C. R. Licklider, Psychoakustiker im Zweiten Weltkrieg, Teilnehmer der *Macy-Konferenzen*, in den 50er Jahren Interfacedesigner von Frühwarnsystemen und zu McLuhans Zeiten maßgeblich verantwortlich für die Entstehung des *ARPAnet*, sprach beispielsweise schon einige Jahre vor McLuhans Veröffentlichung vom Menschen als einer »humanly extended machine«.<sup>24</sup> Nicht Apparate sind also (nach Licklider) Extensionen von Menschen, sondern ebenso Menschen Extensionen von Apparaten, um deren Narzissmus es – trotz gleichzeitiger Entdeckung einer »prometheischen Scham« – fragwürdig bestellt ist. Es ist aber nicht diese einfache, vielleicht zynisch klingende Umkehrung (die im »human engineering« gar nichts Besonderes, dafür aber medientheoretisch klug ist), auf die es mir ankommt, sondern das kybernetische Anliegen, diese Unterscheidung selbst zu dekonstruieren. Mit anderen Worten: Es geht gar nicht darum, wer nun Extension oder Supplement von wem ist, wer also dadurch, dass er ursprünglicher ist, auch mächtiger ist oder legitimerweise narzisstisch sein dürfte. Es geht nicht um eine mögliche Hierarchie der beiden Begriffe, sondern um das Wissen, die Operation oder das Medium, das sie beide erzeugt und erhält. Es geht um das kybernetische Kollabieren der Ausweitungshypothese selbst, wenn Mensch und Ex-

tension oder Apparat und Extension nicht mehr zu unterscheiden *sind*, weil sie nicht mehr unterschieden werden *müssen*.

Es scheint mir, anders gesagt, nicht besonders glücklich, die Kybernetik mit Derivaten Kappscher oder Freudscher Projektions- und Prothesenbegriffe verstehen zu wollen. Denn die Kybernetik spricht nicht von Apparaten, sondern von *Epistemologien*. Es geht dabei um Konzepte mit einem ganz besonderen Status: nicht verstehende Theorien »von« etwas oder erklärende Theorien »über« etwas – auch wenn solche sich ergeben mögen; auch nicht um Hardware oder um Baupläne für etwas – auch wenn solche sich ergeben mögen. Vielmehr besteht der besondere Anspruch »experimenteller Epistemologie« darin, *beides zugleich* zu sein: keine Theorie und kein Konstruktionsplan von Einzelmedien, sondern der Versuch einer epistemischen Ordnung, innerhalb derer beide erscheinen. Es geht bei der Kybernetik in diesem Sinne um eine Universalwissenschaft, weil sie alle möglichen Medien im Medium von Information, Boolescher Logik und Feedback erst zu denken gibt und denken lässt und weil sie versucht, in allen Wissensbereichen die gleichen Phänomene zu erden. Sie versteht sich deshalb zugleich selbst als Universalmedium, weil sie kein »Dahinter« mehr bemühen will, in dem ein anderes Medium zu entdecken wäre, das ihr Wissen trägt, organisiert und erhält. Kybernetik eskamotiert den »Raum des Verdachts«, <sup>25</sup> auf dass kein noch so distanter Blick mehr den Inhaltismus der Oberflächen wird durchdringen können, um darin oder dahinter das Medium selbst zu sehen, wie McLuhan es im Kubismus vorführen will.

Kybernetik handelt, wie Max Bense treffend sagte, von der »Metatechnik einer Maschine« <sup>26</sup> und nicht von Werkzeugen, Prothesen oder Extensionen des Menschen. Eine Maschine aber ist, Deleuze/Guattari folgend, »die Art und Weise, wie beliebige Elemente durch Rekursion und Kommunikation dazu gebracht werden, Maschine zu sein.« <sup>27</sup> Eine Maschine ist kein Kontaktträger, sondern ein Kommunikationsfaktor; nicht projektiv, sondern rekursiv; sie bezieht sich nicht auf die Differenz von möglich und unmöglich, sondern auf die Wahrscheinlichkeit des weniger Wahrscheinlichen; sie verlängert nichts, sondern stellt Einheiten aus Verschiedenheiten her. Kybernetik ist (immer noch Deleuze/Guattari folgend) eine Maschinen erzeugende Instanz, in Bezug auf die heterogene Dinge zu Maschinenteilen werden. Die Apparate der Kybernetik, in die man sich vielleicht verlieben kann, sind in diesem Sinne keine Projektionen des Menschen, sondern von solchen Maschinen selbst erst abgeleitete Projektionen. »Maschinen werden nicht benutzt, sondern organisieren selbst die Grenzen oder Schnittstellen zwischen jenen Einheiten, die man Mensch und Natur, Mensch und Apparat, Subjekt und Objekt, ›psyche‹ und ›techne‹ nennen mag.« <sup>28</sup>

## EINE NEUORDNUNG DER DINGE

Warren McCulloch war, bevor er Biophysiker wurde, erst einmal Philosoph und darin ein ebenso professioneller wie intimer Kenner Kants. Nur so konnte er beispielsweise (ganz nebenbei) am seziierten Frosch den physiologischen Beweis für das synthetische Apriori nachliefern.<sup>29</sup> Allein dies mag einen abschließenden Umweg über Kant rechtfertigen.

Das Kapitel »Transzendente Dialektik« in Kants *Kritik der reinen Vernunft* beginnt mit der Feststellung, dass Wahrheit und Schein nicht im Gegenstand, sondern im Urteil liegen. Weil der reine *Verstand* einerseits gar keine Fehler machen kann, da er bloß nach seinen eigenen Gesetzen handelt und notwendig mit sich übereinstimmen muss, und weil andererseits die reinen *Sinne* weder wahre noch falsche, sondern schlicht gar keine Urteile haben, ergeben sich falsche Urteile erst aus einem Diagramm, das beide zusammen bilden. Zwischen Verstand und Sinnlichkeit, Abszisse und Ordinate aufgespannt, erfordert die »Diagonale« jeder »Vorstellung« eine Verrechnung durch reine Urteile a priori, die ihr die Position ihrer »Erkenntniskraft« anweist.<sup>30</sup> Wir haben also dauernd mit unreinen und durch Schein verrauchten Dingen zu tun. Allerdings gibt es mindestens zwei Arten von Schein. Einerseits einen »logischen Schein«, der bloß dadurch verschuldet wird, dass man ein »Stümper« (Kant) ist und nicht ordentlich nachgedacht hat. Andererseits aber einen »transzendentalen Schein«, der auch nach seiner Aufdeckung mittels transzendentaler Kritik nicht verschwindet. Das Problem mit dieser Art Schein ist, dass eine transzendente Logik zwar den Schein transzendenter Urteile aufdecken, aber nie beseitigen kann. Und genau diese Art des Scheins, eines Scheins, der unvermeidlich und »natürlich« ist, der notwendig ist, damit die Vernunft überhaupt arbeitsfähig ist, nennt Kant »Illusion«.

Und dies ist das zweite Stichwort meines Titels, das mehr Fragen als Antworten produziert. Dieses Stichwort kommt weniger von Kant als vielmehr von Michel Foucault, der von einer »anthropologischen Illusion« spricht.<sup>31</sup> Es bedeutet nichts anderes, als eben seit und nach Kant »den Menschen« zu denken, damit aber letztlich nur eine Illusion gegen eine andere einzutauschen. Denn mit Kant und der »Analytik der Endlichkeit«, so schreibt ja Foucault in der *Ordnung der Dinge*, wird die Frage nach absolutem Wissen beendet und zugleich die Frage »Was ist der Mensch?« eröffnet – wird die transzendente Illusion durch das kritische Projekt aufgelöst und zugleich die anthropologische Illusion durch die Menschenwissenschaften installiert. Wo die transzendente Illusion notwendig war, damit die Vernunft arbeiten konnte, ist nun gewissermaßen die anthropologische Illusion notwendig, damit die Humanwissenschaften arbeiten können.

Fortan (und in einer Art Neubeschriftung der Achsen des Kantschen Diagramms) ist der so genannte »Mensch« eine »empirisch-transzendente Dublette«;<sup>32</sup> er ist empirisches Objekt eines möglichen Wissens und zugleich ursprüngliches Konstitutionszentrum eines jeden möglichen Wissens; er ist etwas, in dem man von dem Kenntnis nimmt, was zugleich jede Erkenntnis erst möglich macht; er ist das, was man denken muss, und zugleich das, was zu wissen ist.

In dieser Wendung bedeckt die transzendente Funktion mit ihrem gebieterischen Raster den untätigen und grauen Raum der Empirizität. Umgekehrt beleben sich die empirischen Inhalte, richten sich allmählich auf, stehen und werden sogleich in einen Diskurs aufgenommen, der ihre transzendente Anmaßung in die Ferne rückt. Und plötzlich hat die Philosophie in dieser Wendung einen neuen Schlaf gefunden [...], den der Anthropologie.<sup>33</sup>

Denn während die Phänomenzusammenhänge von Leben, Ökonomie oder Sprache einen funktionierenden, wünschenden oder bezeichnenden Menschen als Begründung aller Positivitäten und Objekt eines möglichen Wissens konstituieren, steht die Frage nach dem Irreduziblen, dem Spezifischen und einformig Gültigen am Menschen still.

Um das Denken aus eben diesem Schlaf wachzurütteln – ich erinnere hier nur an Foucaults Vorschläge – könnte eine »Entwurzelung der Anthropologie« hilfreich sein, das »Wiederfinden einer gereinigten Ontologie oder eines radikalen Denkens des Seins«.<sup>34</sup> Bedingung für die Wiederkehr eines solchen Anfangs der Philosophie ist jedenfalls das Ende »des Menschen«. Und das hieße, nicht mehr vom Menschen aus zur Wahrheit gelangen zu wollen und nicht mehr von seiner Herrschaft oder Befreiung zu sprechen, dafür aber »Gegenwissenschaften« zu betreiben, die die Humanwissenschaften in Frage stellen, Positivitäten in den Blick zu nehmen, hieße zu formalisieren statt zu anthropologisieren, zu demystifizieren statt zu mythologisieren und hieße zuletzt zu denken, ohne dabei sogleich zu denken, dass es der Mensch ist, der denkt.<sup>35</sup>

Dies aber ist nichts anderes als der Fluchtpunkt, auf den eine wissenshistorische Analyse des (programmatischen) Anspruchs der Kybernetik hinausläuft. Mit der Kybernetik nämlich wurden genau diese Wecker einer Gegenwissenschaft in Betrieb gesetzt, und zwar gerade *nicht* von einem radikalen Denken der Philosophie, sondern von einem radikalen Denken der Technik her – dem, was Max Bense (eben als »Metatechnik«) mit den Worten umschrieben hat: Die »Sphäre des technischen Seins ist umfassender als die Sphäre dessen, was man

Natur oder was man Geist nennt. Technisches Sein umfaßt beides.«<sup>36</sup> McCullochs Entwurf neuronaler Netze jenseits der Unterscheidung von Menschen, Maschinen und Zeichen, Wiensers gemeinsamer Raum der »Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine« oder Shannons statistisch gesteuertes Sprechen der Sprache selbst sind nur die prominentesten Beispiele von Formalisierung, Demystifizierung oder eben Szenarien, in denen man nicht mehr gezwungen ist, den Menschen zu denken.

Die Kybernetik ist jedoch zugleich keine Rückkehr der klassischen »episteme«, sondern beansprucht das Großformat einer weiteren Epochenschwelle, die die Ordnung des Wissens so umfassend verändert und das Archiv derart tiefgreifend restrukturiert, dass wiederum ein ganzes Ensemble von Aussagen im gleichen Formationssystem erscheinen kann und dass verschiedenste Diskurse systematisch Gegenstände bilden können, von denen sie dann reden. Mit anderen, einfacheren Worten: Wo zuvor das Leben, die Sprache oder die Reichtümer ihre Einheit im Menschen fanden, treffen sie sich nun in Regelkreisen von Information, Schaltalgebra und Feedback. Wie die *Macy-Konferenzen* sich anfangs aus Psychologen und Elektrotechnikern, Soziologen und Physikern, Anthropologen und Mathematikern, Philosophen und Neurologen rekrutierten, so sollte die Kybernetik anschließend in diese und andere Disziplinen ausschwärmen und dort das Feld diskursiver Ereignisse neu ordnen. Diese prekäre Situation der Ablösung der Humanwissenschaften ist jedoch der zitierten Schlüsselszene strukturell verwandt, in der die transzendente Illusion der anthropologischen Illusion Platz machte. Welcher Art – so gälte es also zu fragen – ist die *kybernetische Illusion*, die nun an die Stelle der anthropologischen tritt? Welche Fragen stellt sie still? Und worin bestünde möglicherweise ein kybernetischer Schlaf?

## DIE KYBERNETISCHE ILLUSION

Ich gestehe, auf diese Fragen keine Antworten zu wissen, möchte aber wenigstens einige Punkte andeuten.

*Erstens* beharrt das Konzept der Information darauf, dass es sich bei ihr um eine dritte Größe handelt, die weder Materie noch Energie ist und die damit die Dichotomien von Form und Inhalt, von Vorgängen und Folgen, von Subjekt und Prädikat unterläuft. Sie ist konkret und zugleich abstrakt, physisch und zugleich logisch, sie existiert im Feld realer und zugleich idealer Seinsverhältnisse. Dies ist das Besondere an der Kybernetik, das sie an einer ganz anderen Stelle im dreidimensionalen Raum der Wissenschaften situiert als die »Wolke«<sup>37</sup> der Humanwissen-

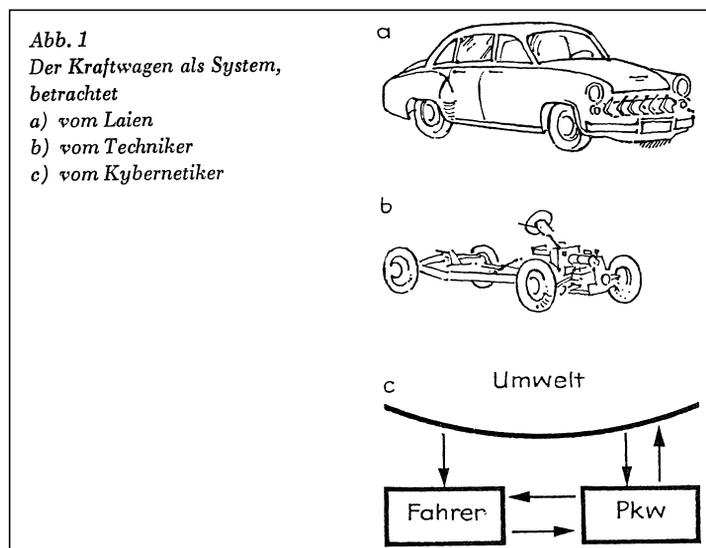
schaften. Sie ist eine Theorie, die zugleich *arbeitet*, die in Menschen und Tieren, in Gehirngeweben und Digitalcomputern, in Flugabwehrgeschützen und Fernsehsendern, zeitlos logisch und zugleich in Instrumenten der Zeit, in physischen Artefakten *funktioniert*. Warren McCulloch konnte deswegen von einer »experimentellen Epistemologie« sprechen. Information hat in gewisser Weise eine ähnlich ambige Gestalt wie jene transzendental-empirische Dublette namens »Mensch«.

Dies würde *zweitens* bedeuten, dass die Fundierung der Kybernetik auf Information und Feedback, der nach McCulloch fortan »all understanding of our world«<sup>38</sup> zugrunde liegen sollte, genauso paradox ist wie die universale Erzeugung des Menschen an allen Stellen, an denen es einen Un-Grund aufzufüllen gilt. Die Frage könnte also lauten: Wenn der Mensch dazu diente, disparaten Geschichten Einheit zu verleihen, welche Geschichten sind es dann, bei denen der anthropologisch konstruierte Mensch nicht mehr weiterhilft? Und wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen »der« Kybernetik und den je singulären kybernetischen Ensembles, das nicht weniger ungerecht ist als das zwischen »dem« Menschen und jedem einzelnen menschlichen Lebewesen?

Dies schließt einen *dritten* Punkt an, denn die anthropologische Illusion bestand ja nach Foucaults scharfsichtiger Analyse darin, den Macht-Wissen-Komplex der Erzeugung »des Menschen« selbst zu übersehen und in einer Form der Selbstnaturalisierung zu überdecken, dass dieser »Mensch« ein Erzeugnis von Machttechnologien ist. Die Frage wäre also, ob es bei der Kybernetik einen ähnlichen theoretischen »shift« gibt – einen »shift«, der darin bestünde, nicht mehr

#### Abb. 4

Kybernetische Abstraktion  
der 60er Jahre



»experimentelle Epistemologie« zu betreiben und (gewissermaßen pataphysische) Baupläne zu entwerfen, sondern bestehende Phänomene erklären zu wollen, nicht mehr Experiment, sondern Instrument zu sein, und darin ebenfalls den Zusammenhang von Macht und Wissen übersehen zu machen (Abb. 4). Es ging anfangs, und das verbindet die frühe Kybernetik beispielsweise mit der Maschinenphilosophie von Deleuze, um ein Dazwischen, darum, heterogene und differente Dinge zu verschalten. Dieses Denken des Dazwischen scheint mir zunehmend zugunsten einer trivialisierenden oder naturalisierenden Gewissheit universaler Erklärungsmuster verschwunden zu sein.<sup>39</sup>

Und das würde *viertens* noch einmal die Frage nach jenem Wissen aufwerfen, das sich als Kybernetik anschickt, eine Universalwissenschaft zu begründen. Wenn bei Kants Versuch, die Einheit der Vernunft zu denken, die Widerspruchsfreiheit Illusionen erzeugte, wenn im darauffolgenden Versuch, die Einheit des Menschen zu denken, die Widerspruchsfreiheit Illusionen erzeugte, dann wird auch die Kybernetik in ihrem Versuch, die Einheit der Technik (oder wie immer man es nennen mag) zu denken, Illusionen erzeugen, sobald es nicht mehr um eine intermediäre und experimentelle Wissenschaft des Dazwischen geht, sondern um die Gewissheiten einer Einheitswissenschaft.

- 1 Claus Pias (Hg.): *Cybernetics – Kybernetik. Die Macy-Konferenzen 1946–1953*, 2 Bände, erscheint Weimar 2002. Die Edition beinhaltet die fünf durch Heinz von Foerster edierten Bände der Jahre 1949–1953, ausgewählte Quellen aus dem Nachlass Warren McCullochs und eine Reihe von Aufsätzen zur Geschichte der Kybernetik.
- 2 Dazu Steve J. Heims: *Constructing a Social Science for Postwar America. The Cybernetics Group 1946–1953*, Cambridge, MA 1991; David A. Mindell: »Datum for its Own Annihilation«. *Feedback, Control, and Computing 1916–1945*, Cambridge, MA 1996; Paul N. Edwards: *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge, MA 1996.
- 3 Heinz von Foerster (Hg.): *Cybernetics. Circular Causal, and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems. Transactions of the Sixth Conference*, New York 1949; ders./Margaret Mead/Hans Lukas Teuber (Hg.): *Cybernetics. Transactions of the Seventh Conference*, New York 1950; dies. (Hg.): *Cybernetics. Transactions of the Eighth Conference*, New York 1951; dies. (Hg.): *Cybernetics. Transactions of the Ninth Conference*, New York 1953; dies. (Hg.): *Cybernetics. Transactions of the Tenth Conference*, New York 1955; Norbert Wiener: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine* [1948], Düsseldorf 1992.
- 4 Der Nachlass Warren McCullochs (American Philosophical Society, Philadelphia) enthält zudem zahlreiche Absagebriefe, die den Anspruch des Unternehmens markieren, beispielsweise von Jean Piaget, Albert Einstein, Bertrand Russell oder Rudolf Carnap.
- 5 von Foerster/Mead/Teuber: *Cybernetics. Tenth Conference* (Anm. 3), S. 69–80. Die zahlreichen Überarbeitungsstufen dieser Zusammenfassung sind im McCulloch-Nachlass erhalten und lassen ihre Problematik gut erkennen.
- 6 Ebd., S. 71.
- 7 Ausgeschlossen bleibt beispielsweise der größte Teil des (ingenieurs-)technischen Regelungswissens (Lee, Watt, Wischnegradski, Lincke, Herrmann, Tirrill, Meissner, Wagner, Black, Stein, Nyquist, Schmidt usw.), aber auch jene kybernetisch kaum formulierbare zweite Erschütterung des Wissens: die Quantentheorie.

- 8 Warren McCulloch: A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity, in: *Bulletin of Mathematical Biophysics* 5 (1943), S. 115–133.
- 9 Norbert Wiener: Behavior, Purpose, and Teleology, in: *Philosophy of Science* 10 (1943), S. 18–24.
- 10 Claude Shannon: Mathematical Theory of Communication, in: *Bell System Technical Journal* 27 (1948), S. 379–423, S. 623–656.
- 11 Wiener: *Kybernetik* (Anm. 3), S. 63–81; Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M. 1993, S. 254–262; Jean François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz/Wien 1986.
- 12 Unterhaltsam rekapituliert bei Stewart Brand: ›For God's Sake, Margaret‹. Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead, in: *CoEvolutionary Quarterly* 10 (1976), S. 32–44.
- 13 Warren McCulloch: *Verkörperungen des Geistes*, Wien/New York 2001.
- 14 Dazu Lily Kay: From Logical Neurons to Poetic Embodiments of Mind: Warren S. McCulloch's Project in Neuroscience (unveröffentlichtes Manuskript, 1999; erscheint englisch in der Zeitschrift *Science in Context*, deutsch in Pias: *Cybernetics* (Anm.1)).
- 15 Vgl. Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.
- 16 McCulloch: *Verkörperungen des Geistes* (Anm.13), S. 67.
- 17 Jacques Lacan: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Seminar 2, 2. Aufl., Weinheim/Berlin 1991, S. 64; Friedrich Kittler: Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 58–80; Henning Schmidgen: Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan, München 1997; Annette Bitsch: »always crashing in the same car«. Jacques Lacans Mathematik des Unbewußten, Weimar 2001.
- 18 Vgl. zum Beispiel zu lachenden Maschinen: von Foerster/Mead/Teuber: *Cybernetics. Ninth Conference* (Anm. 3), S. 1–47; zu neurotischen Maschinen: von Foerster/Mead/Teuber: *Cybernetics. Eighth Conference* (Anm. 3), S. 173–181.
- 19 von Foerster/Mead/Teuber: *Cybernetics. Ninth Conference* (Anm. 3), S.xii.
- 20 Marshal McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964], Düsseldorf/Wien 1968, S. 376, 378 f.
- 21 Ebd., 379.
- 22 Ebd., S. 380, 384.
- 23 Vgl. ebd., S. 381, 387.
- 24 Joseph C. R. Licklider: The Computer as a Communication Device, in: *Science and Technology*, April 1968 (Reprint bei digital, Systems Research Center, Palo Alto 1990); J. D. North: *The Rational Behavior of Mechanically Extended Man*, Boulton Paul Aircraft, Wolverhampton 1954.
- 25 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000.
- 26 Max Bense: *Kybernetik oder Die Metatechnik einer Maschine*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: *Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaft und Technik*, Stuttgart 1998, S. 429–446.
- 27 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, Frankfurt/M. 1974, S. 498.
- 28 Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, S. 275.
- 29 Vgl. J. Y. Lettvin/H. R. Maturana/W. S. McCulloch/W. H. Pitts: What the frog's eye tells the frog's brain, in: *Proceedings of the IRE*, 47/11 (1959), S. 1940–1959.
- 30 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. v. R. Schmidt, 3. Aufl., Hamburg 1990, S. 334–338.
- 31 Michel Foucault: *Thèse complémentaire pour le doctorat des lettres: Introduction à l'anthropologie de Kant*, Université de Paris (Faculté des Lettres et des Sciences Humaines) 1961 (Fundort: Universitätsbibliothek der Sorbonne). Zur anthropologischen Illusion vgl. S. 124 ff.
- 32 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 8. Aufl., Frankfurt/M. 1989, S. 384.
- 33 Ebd., S. 411.
- 34 Ebd.
- 35 Vgl. ebd., S. 412, 461.
- 36 Bense: *Kybernetik* (Anm. 26), S. 446.
- 37 Foucault: *Ordnung der Dinge* (Anm. 32), S. 416.
- 38 von Foerster/Mead/Teuber: *Cybernetics. Tenth Conference* (Anm. 3), S. 70.
- 39 Lily Kays Re- (und De-)konstruktion einer »Schrift des Lebens« zeichnet diesen Prozess beispielhaft nach (dies.: *Who Wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code*, Stanford 1999).

Albert Kümmerl  
MARSKANÄLE

*für Jana, die mich die Marssprache lehrte*

Im leisen Raunen und schaffenden Weben der Natur hat die lauschende Volksphantasie seit ältesten Zeiten viel mehr gehört als nur sinnlose Geräusche und bedeutungsleere Töne; man empfand darin vielmehr die vernehmlichen Stimmen übermenschlicher Mächte und Wesen, die in einer geheimnisdunklen Rätselsprache lispeln und wispern [...].<sup>1</sup>

Wenn der Fortschritt der Wissenschaft ein Multiplikationsvorgang, ein Prozeß der Komplikation und Applikation (im Sinne der Herstellung von Korrespondenz) ist, dann verliert die *ars inveniendi* ihr Geheimnis – und das Genie seine Aura des Heiligen; sie wird zur *ars interveniendi*: Multiplikation der Interferenzen und Herstellung von Kurzschlüssen. Erfinden heißt dann nicht mehr produzieren, sondern übersetzen.<sup>2</sup>

1.

*Medien in Medien* – das ist der Vorschlag einer Inklusion, Rahmung oder Schachtelung. Mise en abîme, McLuhans Babuschkas. *Medien in Medien* kann aber auch als Modell einer Konkurrenz, einer Störung begriffen werden. Diesen Versuch möchte ich im Folgenden machen. Ich schlage *Interferenz* als theoretisches Konzept einer *Medien in Medien*-Beziehung vor. Vor seinem Einsatz als Epistemologem möchte ich an die Herkunft des Begriffs aus der Physik erinnern.

*Interferenz*, abgeleitet von lateinisch »inter ferire« = zwischen schlagen, nennt man in der Physik die Überlagerung zweier oder mehrerer Wellen, seien es Oberflächenwellen (Wasser), elastische und elektromagnetische Wellen (Licht, Schall) oder Materiewellen (Beugung von Elektronen oder Neutronen). Bei Phasengleichheit verstärken die Wellen einander, bei Phasenunterschieden minimieren sie sich oder löschen einander aus: Die Stärke der durch die Interferenz entstehenden Welle ergibt sich aus der *Summe* der einander überlagernden Einzelwellen, zwischen denen jedoch – und das ist entscheidend – *keinerlei Wechselwirkung* stattfindet. Die interferierenden Wellen befinden sich lediglich an ein und demselben Punkt im Raum. Und, wie das Meyersche Lexikon unnachahmlich schlussfolgert: »Nach Verlassen des I.gebietes weisen die Einzelwellen kei-

nerlei Spuren des Zusammentreffens auf.«<sup>3</sup> Trotzdem ist die Erscheinung keinesfalls illusionär: Für einen Moment lang gab es ein neues Muster.<sup>4</sup>

Diese sehr knappe lexikalische Definition dürfte ausreichen, um die folgende Verwendung des Interferenzbegriffs hinreichend trennscharf zu gestalten. Einigt man sich darauf, dass *Welle* sehr allgemein als *Signal* transkribiert werden darf, kann man festhalten:

1. Interferenz ist die *Störung* eines *Signals* durch ein anderes; Interferenz ist also kein Rauschen.
2. Interferenz bringt neue Muster hervor.
3. Interferenz belässt die sich überlagernden Signale in ihrer ursprünglichen Form.
4. Das neue Muster lässt allenfalls begrenzte Rückschlüsse auf die an seiner Entstehung beteiligten Einzelsignale zu.
5. Interferenz ist zeitlich begrenzt.

Gerade die Aspekte 3 und 5 markieren ein ebenso deutliches wie problematisches Differenzkriterium, wie das folgende Beispiel einer zweifelhaften Verwendung des Interferenzbegriffes zeigt. In ihrer berühmten Studie über menschliche Kommunikation verwenden Beavin/Jackson/Watzlawick das Verb »interferieren«, um den Zusammenhang der Populationsgrößen von Jäger und Beute – Fuchs und Kaninchen – zu benennen: Die Populationszyklen würden einander *überlagern*, »[...] eine Interferenzerscheinung des Zusammenlebens dieser beiden Gattungen [...]«<sup>5</sup> Da es sich hier jedoch um ein zyklisches Kausalverhältnis handelt, wäre es erhellender, von *Rekursion* zu sprechen. Oder lässt sich der durch negative Rückkopplung bestimmte Jäger-Beute-Zyklus als *ein durch Interferenz zustande gekommenes neues Muster* begreifen? In dem Fall müsste man definieren, wie sich diese besondere Form der Interferenz zu den allgemeinen Bestimmungen der Punkte 3 und 5 verhält. Was bedeutet im Kontext Jäger – Beute die Konstanz eines Signals und die zeitliche Begrenztheit der Wechselwirkung? Interferierende Signale bringen neue Muster durch Addition hervor. Das lässt sich für rekurrente Verhältnisse nicht behaupten: Immer wieder verändert der zum Input gewordene Output das Muster, sei es positiv durch stetige Verstärkung oder negativ im Sinne der Herstellung von Gleichgewichtszuständen. Man kann also an dieser Stelle die allgemeine, vom physikalischen Begriff abgeleitete Interferenzdefinition zumindest nicht *vollständig* zur Anwendung bringen. Es stellt sich deshalb die Frage, ob an dem Verhältnis von Jäger und Beute vermittels eines *veränderten* Interferenzbegriffs etwas zur Sichtbarkeit kommt, das sonst unbeobachtbar bliebe. Michel

Serres etwa – ich komme später noch einmal darauf zurück – schärft seinen Interferenzbegriff<sup>6</sup> gerade anhand eines Merkmals, das einer allgemeinen, von der physikalischen Erklärung abgeleiteten Definition *nicht* entspricht. Serres denkt Interferenz vom Text, von Palimpsest und Wachstäfelchen her und setzt deshalb auf den Effekt dauerhafter Speicherung, der gerade Wellenphänomenen *nicht* eignet!

In allen Fällen war die Tafel Empfänger, Speicher und Sender von Information, in jeder erdenklichen Reihenfolge, in allen nur vorstellbaren Zeitspannen [...] Die Form informiert die Materie, ich präge dem Wachs meine Zeichen ein,<sup>7</sup> die Welt prägt mir als dem Wachs ihre Zeichen ein [...] Damit ist die Tafel das objektive Paradigma *par excellence*.<sup>8</sup>

Diese Bindung eines kommunikationstheoretischen Konzepts an eine texttheoretische Metaphorik ermöglicht Serres zwar die Plausibilisierung eines Inferenzbegriffs mit Speicherfunktion sowie dessen griffige Visualisierung, erzeugt aber eine nur schwer noch zu umgehende Statik auf Seiten der Kommunikation, obwohl Serres alle anderen Merkmale obiger allgemeiner Interferenzdefinition (Überlagerung zweier Signale, Musterbildung, Konstanz der Ursprungssignale, mangelhafte Analysierbarkeit des Musters in seine Bestandteile) bewahrt. Die Spezifik der Störung, die durch Interferenz im Unterschied zu anderen Störphänomenen hervorgerufen wird, bleibt bei Serres also unangetastet: Die Signale bilden Muster *ohne* Wechselwirkung. Gestände man Wechselwirkung zu, würde der Interferenzbegriff randunscharf. Das Verbot der Rückkopplung ist demnach das Herzstück eines hinreichend trennscharfen Interferenzkonzepts. Bleibt die Frage, ob Übergänge vorstellbar wären: Aus einer Überlagerung entwickelte sich eine Wechselwirkung. Physikalisch lässt sich ein solcher Übergang nicht denken, vielleicht aber kommunikationstheoretisch. Geht man vom einfachsten kommunikationstheoretischen Modell aus Sender, gestörtem Kanal und Empfänger aus, lässt sich der Ort, an dem der Übergang statt haben könnte, näher bestimmen: Es kann nur der Empfänger sein. Im Empfang kann eine Uminterpretation des gesendeten Signals vorgenommen werden. Interferenz kann sich zwar genauso gut im Kanal ereignen. Was der Empfänger dann empfängt, ist jedoch nur *ein* Signal, als Effekt einer Interferenz nicht mehr unmittelbar erkenntlich. Im Empfänger kann sich dann eine vom Empfänger eventuell bewusst herbeigeführte Interferenz mit anderen Signalen ereignen, die dann wieder ausgesandt werden können. In diesem Moment wird freilich aus dem tetradischen linearen Kommunikationsmodell ein zirkuläres,<sup>9</sup> die Andeutung eines multidimensionalen Raumes zirku-

lierender Nachrichten, die an jeder Stelle miteinander interferieren können. Aus Interferenz wird nur durch Umschaltung der Input in rekursive Schleifen. Rekursion ist also nicht, wie Beavin/Jackson/Watzlawicks Formulierung es nahe legt, das Ergebnis einer Interferenz, sondern allenfalls das, was aus dieser folgt oder ihr vorausgeht. Et vice versa. Zur Interpretation eines massenkommunikativen Systems – dazu könnte man durchaus auch ein Ökosystem zählen – sind folglich, ich komme gleich darauf zurück, beide Begriffe vonnöten.

## 2.

Um anzudeuten, welcher Gewinn aus der Aufnahme des Begriffs *Interferenz* in eine *Theorie der Medien oder des Medialen* zu ziehen wäre, werde ich im Folgenden Episoden aus der langen Geschichte, Kontakt aufzunehmen zu den Bewohnern des Mars, auslegen.

Das Datum ist eigentlich nicht so wichtig. Die folgende Geschichte beginnt vielleicht am 24. März 1899 morgens um halb sieben, vielleicht wird sie erst beginnen an einem 4. Juli irgendwann in naher oder ferner Zukunft. Vielleicht ist sie gerade unsere eigene Geschichte.

In einem Text über den kosmopolitischen Staat nennt Ulrich Beck das terroristische Attentat auf das World Trade Center einen »Angriff vom inneren Mars«. <sup>10</sup> Er benennt damit ein Motiv, dessen doppelte Bedeutung von dem englischen Wort »alien« aufbewahrt wird: Aliens, das sind die Fremden und die Außerirdischen. Die Grenze zum Fremden ist auch immer die Grenzziehung zwischen Mensch und UnMensch, Zivilisation und Barbarei, Gesellschaft und Natur, Freund und Feind. Deswegen ist die Fiktion eines Angriffs kleiner grüner Männchen nicht nur die Probe auf einen *Weltstaat*, wie Beck meint, sondern stellt vielmehr in gleichem Maße die Frage nach den Möglichkeiten einer *Weltgesellschaft*. Vielleicht ist die drängendere Frage heute nicht, wie die offene Gesellschaft gegen ihre Feinde agiert, als wie sie Möglichkeiten findet, mit ihnen zu *kommunizieren*. <sup>11</sup>

1790 genügt Carl Ignaz Geigers Erdbewohner noch ein sprachliches »Mischmasch [...], das meist aus korruptem Latein bestand [...],<sup>12</sup> um sich mit Marsmenschen, die irdischen Katholiken zum Verwechseln ähnlich sehen, zu verständigen. 1897, in H. G. Wells' *War of the Worlds*, gelingt die Kommunikation nicht einmal im Ansatz. Signale vom Mars werden als solche nicht erkannt; irdische Kommunikationsversuche unter Mitführung weißer Fahnen entweder als Aggression missdeutet oder als kommunikatives Angebot nicht einmal ignoriert.

Aufschlussreich ist die Plausibilisierungsstrategie, mittels derer Wells den Lesern von *Pearson's Magazine*, der Zeitschrift, in der sein Text als Fortsetzungsroman erscheint, die Möglichkeit eines extraterrestrischen Angriffs wahrscheinlich macht. Welcher Kommunikationsprozess holt die Marsianer in den Text? Stellt sich Marskommunikation einerseits als das unidirektionale Ansinnen innerhalb der Erzählung dar, kann die Strategie der Diegese selbst als Marskommunikation rekonstruiert werden. Menschen und Marsianer, so zeigt sich in dieser Sichtweise, kommen durch einen *zirkulären massenkommunikativen* Vorgang in Kontakt. Innerhalb des massenkommunikativen Kontexts *Zeitschriftenlektüre* wird zunächst in unterschiedlicher Form an die Ungläubigkeit appelliert<sup>13</sup> und das zirkulierende Wissen über mögliches Leben auf dem Mars mobilisiert.<sup>14</sup> Geschickt wird an die wild nomadisierenden Marsdiskurse im Anschluss an die Entdeckung der Marsmonde durch Asaph Hall im August 1877 sowie vor allem die phantasieanregende Beobachtung der so genannten »Marskanäle«, »geradlinig verlaufender Streifen oder Rinnen auf der Marsoberfläche«,<sup>15</sup> durch den italienischen Astronomen Giovanni Schiaparelli im September desselben Jahres angeknüpft.

Men like Schiaparelli watched the red planet – it is odd, by-the-by, that for countless centuries Mars has been the star of war – but failed to interpret the fluctuating appearances of the markings they mapped so well. All that time the Martians must have been getting ready. During the opposition of 1894, a great light was seen on the illuminated part of the disc, first at the Lick Observatory, then by Perrotin of Nice, and then by other observers. English readers heard of it first in the issue of *Nature* dated August 2. I am inclined to think that the appearance may have been the casting of the huge gun, the vast pit sunk into their planet, from which their shots were fired at us. Peculiar markings, as yet unexplained were seen near the site of that outbreak during the next two oppositions.<sup>16</sup>

Wells beklagt, dass der mythische Wissensschatz nicht aktiviert wurde, um den wissenschaftlichen Beobachtungen eine Richtung zu geben, und verknüpft »res et verba« in einer seine Narration stützenden Weise: Was man beobachtet habe, seien Kriegsvorbereitungen gewesen. Sobald man andere Diskurse einander überlagern lässt, als es sonst (in diesem Fall: im astronomischen Diskurs) geschieht, erhält man ein neues Muster, eine neue Interpretation: Das Beobachtete ist in diesem Zusammenhang kein *Datum*, kein Gegebenes, sondern ein Gemachtes, ein *Faktum* oder, wie Bruno Latour sagt: ein »sublatum«, ein »Erhobenes«.<sup>17</sup> Als Ort des Zusammentreffens – und somit des Herstellens der relevanten

Fakten: der regelgeleiteten Transformation eines Dings in ein Zeichen – bestimmt Wells die Massenkommunikation in Form der Presse. Massenkommunikation ist mit anderen Worten der paradigmatische Ort, an dem sich diskursive Interferenzen jeder Art ereignen können. Folgt man Michel Serres, könnte Interferenz geradezu ein anderer Name für Massenkommunikation sein:

Interferenz kann man auch als Inter-Referenz lesen. Nichts existiert, nichts wird gedacht, nichts wird wahrgenommen oder erfunden ohne einen mobilen Empfänger, der in einen Kommunikationsraum mit zahlreichen Sendern eingetaucht ist – einen Raum, in dem Nachrichten zirkulieren, der von Rauschen erfüllt ist, in dem Informationen dauerhaft gespeichert werden.<sup>18</sup>

Freilich kann Serres die Zirkulation selbst nicht als Interferenz bestimmen. Für sie müsste er – siehe oben – den Begriff der *Rekursion* mobilisieren. Gerade diesen Weg versperrt er sich jedoch durch die Relektüre von Interferenz als Inter-Referenz. Interferenz wird so zu einem universalen Verweissystem, eingeführt als Kampfbegriff gegen ein naives Referenzkonzept, mit der Folge, ein seinerseits naives Kommunikationskonzept zu etablieren, das neben blinden Überlagerungen keine Verarbeitung von Signalen kennt. Serres' System verfügt über aktive Signale und aktive Sender; seine Empfänger bleiben passive Einschreibflächen, die niemand liest.

Jeder [...] Festkörper ist ein Informationsspeicher, ein Gedächtnis, eine dauerhafte Gravierung; die Flüssigkeiten und Gase, in die sie getaucht sind, bilden das Medium für den *stummen Transport* einer Information, die auf den Festkörpern eingraviert wird *und bleibt*. Eben darum ist die Welt, wie man in der Antike sagte, ein riesiges Kryptogramm.<sup>19</sup>

Serres Definition einer neuen Epistemologie jenseits disziplinärer Bornierungen ist jedoch in den Aspekten, wo sie die Anonymität, Vielfalt und Grundlosigkeit von Botschaften in Sendung und Empfang betont, mit einer möglichen Definition von Massenkommunikation homolog.<sup>20</sup> Bateson/Ruesch etwa definieren Massenkommunikation als die Zirkulation von Botschaften vieler abwesender Sender an viele abwesende Empfänger. Massenkommunikation operiert mit den Effekten hochkomplexer Interferenzen, die sich nur um den Preis ihres Abbruchs nach ihren Teilen analysieren lassen. Da Massenkommunikation aber nie anfängt, sondern immer schon überall läuft, ist ihre Analyse nichts weiter als die Induk-

tion weiterer Signale, die, so lehrt die Epistemologie, selbst eben nie rein sind, sondern genealogisch und archäologisch sich immer als Diskurs – ein anderer Name für Massenkommunikation – entpuppen werden.

In Wells' Erzählung ist die Vernachlässigung des Themas durch die Presse zunächst der Grund, warum dem drohenden Unheil keine größere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dann liest in autoreferenzieller Anordnung der Zeitschriftenlesende Wells-Leser die Zeitungslektüre des Erzählers, die berichtet, wie der Astronom Ogilvy niemand anderen als den Londoner Journalisten Henderson von seiner bahnbrechenden Beobachtung überzeugen kann. Danach erst kommt es – gewissermaßen als Ergebnis der Zusammenarbeit oder Überlagerung des Wissens von Astronom und Journalist – zum Massenauflauf.

Der deutsche Astronom Joseph Platzmann schreibt 1901 die positive Antwort auf die Frage, ob der Mars bewohnt sei, genau dieser für ihn unheiligen Allianz zu, innerhalb derer die Stimme bedächtiger Wissenschaftler ungehört verhallt:

War es ein Schalk oder ein Phantast, der zuerst die Tagespresse mit der Wiedergabe der Nachricht beglückte? Sie stand auf einmal als Drahtmeldung, gewöhnlich aus Amerika selbst datiert, in einer Reihe großer Zeitungen, deren Mitarbeiter zu verstehen gaben, daß die Marsbürger sich endlich herbeigelassen hätten, uns ein Lichtsignal zu geben.<sup>21</sup>

Der Schalk oder Phantast ist für Platzmann niemand anders als der Medienstar, Astronom und Okkultist Percival Lowell, der ab 1894 eine einheitliche Theorie des 1877 von Schiaparelli beschriebenen Netzwerks von Kanälen, die die Marsoberfläche angeblich überziehen, vorlegt und mit breiter Presseunterstützung propagiert. Demzufolge sind die Kanäle eine von intelligenten Wesen erbaute komplexe Anlage zur Bewässerung eines weitgehend ausgetrockneten, dem entropischen Maximum nahe stehenden Planeten. Die Kanäle leiten das Wasser der abschmelzenden marsianischen Polkappen in die unfruchtbaren Wüsten.

Was aber hatte Schiaparelli 1877 eigentlich gesehen? Oder anders gefragt: Wie hat er gesehen? Als farbenblinder, extrem kurzsichtiger Vierjähriger (interferierend blitzt für den Bruchteil einer Sekunde das Bild des ebenfalls kurzsichtigen Johannes Kepler auf) sieht Schiaparelli Sternschnuppen, deren Geheimnis ihm sein Vater nicht erklären kann. »[...] my father answered that this was something the Creator alone knew. Thus arose a secret and confused feeling of immense and awesome things«, erinnert er später diese Urszene.<sup>22</sup> Schiaparellis Schwächen scheinen seine Beobachtergaben nicht eingeschränkt – »did not

interfere with his work at the eyepiece«, schreibt William Sheehan –<sup>23</sup> zu haben, im Gegenteil: Schiaparelli war berühmt für seine Fähigkeit, sehr genau hinzugucken. Angeschlossen an den Apparat leistet der Astronom Beträchtliches auf der Suche nach dem, was nur der Schöpfer weiß. Schiaparelli selbst taucht seine wissenschaftliche Karriere im Rückblick in das Licht der Neugier eines Vierjährigen. »Im leisen Raunen und schaffenden Weben der Natur hat die lauschende Volkphantasie seit ältesten Zeiten viel mehr gehört als nur sinnlose Geräusche und bedeutungsleere Töne«, schreibt der Linguist Hermann Güntert 1921.<sup>24</sup> Mit Hilfe des Interferenzbegriffs lässt sich dieses Diktum wie folgt reformulieren: *Jedes Rauschen kann dann und nur dann als Signal rekonstruiert werden, wenn man seine Entstehung einer Interferenz zuschreibt.*

Als Gott aus dem fallenden Stern sprach, empfing ein vierjähriger, farbenblinder, kurzsichtiger Junge, der an der Hand seines Vaters in die Sterne sah, die Botschaft. Ungefähr ein Vierteljahrhundert später erkennt ein älterer Herr in Genf in einem zwei-, vielleicht auch dreijährigen Mädchen, das »mit dem Dienstmädchen spazieren«<sup>25</sup> geht, eine Außerirdische.

Als die kleine, 2–3jährige Helene eben sprechen konnte, ging sie mit dem Dienstmädchen spazieren; es begegnete ihnen ein unbekannter Herr, der erstaunt vor der Kleinen stehen blieb und zur Wärterin sagte: ›Wem gehört dies prächtige Kind?‹ Dann erkundigte er sich nach dem Stand der Eltern Helenes und fragte, ob es etwa Kreolen seien. Als das Mädchen dies verneinte, näherte er sich Helenen mit den Worten: ›Aber liebes Kind, deine Mutter hat ja vergessen, dir Menschengen zu geben; er wollte damit sagen, sie habe vielmehr die Augen eines Engels.<sup>26</sup>

Viele Jahre später wird auch der Psychologe Théodore Flournoy dem Mädchen, dem er den Namen Hélène Smith gibt, eine Fremdartigkeit innerhalb der Familie bescheinigen: »Obwohl sie sich gegen Eltern und Brüder stets liebevoll zeigte, verband sie doch nur eine geringe geistige Verwandtschaft mit ihnen. Helene fühlte sich in ihrer eigenen Familie fremd und vereinsamt.«<sup>27</sup> Nicht erst in Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* ist die Fremdheit unter den scheinbar Nächsten das beste (und hier auch das einzige) Erkennungsmerkmal für »aliens«. Ein anderes Merkmal der Außerirdischen sind ihre Augen: Die großen mandelförmigen, blauschwarzen Augen sind klassische Bestandteile der Alienikonographie, und wenn die Fenster zur Seele matt und tot erscheinen, kann sich im Körper eines Menschen nur ein fremdartiges, maschinengleiches Wesen verstecken.<sup>28</sup> Der farbenblinde Junge und das Mädchen mit den Engelsaugen sind ein-

ander nie begegnet. Eine Interferenz ihrer Geschichten ereignet sich nur, aber auch: allerdings in der Beobachtung der Besonderheit ihrer Augen, die ihnen ermöglichen, Kontakt aufzunehmen mit den Sternen und ihren Bewohnern. Wie das Mädchen mit den Engelsaugen einem mächtigen Magier vom Planeten Mars begegnet und mit diesem spricht, wird der zweite Teil dieses Textes erzählen. Die überscharfe Kontrastwahrnehmung der Farbenblinden trug wahrscheinlich zu Schiaparellis durch besonders scharfe Konturierungen gekennzeichnete Marskanäle und vor allem den darin verzeichneten »canali« bei. »Color-blind people perceive any modification of the intensity of light as a change of color, and they are more sensitive to contrast effects than those with normal color vision.«<sup>29</sup> Nicht nur dem Astronomen, auch seinem Werkzeug war genealogisch ein Problem mit Farblosigkeit eingeschrieben. Teleskope unterscheidet man nach der Art der Bilderzeugung. Refraktoren (Keplersche oder Linsenfernrohre) erzeugen ein Bild mittels einer konkaven Linse, der eine weitere zur Vergrößerung des Bildes nachgeschaltet ist. Diese zweite Linse ist beim Galileischen Fernrohr konvex, beim Keplerschen konkav. Reflektoren (Spiegelteleskope) erzeugen das Bild in einem Spiegel und werfen es mittels eines weiteren Spiegels in ein Okular zum Hindurchsehen. Im Falle des Refraktors wird beim Durchgang durch die Linse Licht unterschiedlicher Wellenlänge unterschiedlich gebrochen. Das Bild splittet sich in verschiedenfarbige Bilder auf, die über-, jedoch nicht exakt aufeinander zu liegen kommen. Dieser Effekt tritt bei Reflektoren nicht auf. Da es aber bis zur Erfindung des silberbelegten Glasspiegels Mitte des 19. Jahrhunderts nicht möglich war, auch nur mittelfristig klare Spiegelflächen zu erzeugen, die nicht ständig nachpoliert werden mussten, kam es erst spät zu einer Verdrängung des Refraktors durch den Reflektor. Schiaparelli beobachtete den Mars wie die meisten anderen Astronomen seiner Zeit deshalb durch einen Refraktor. Obwohl die achromatische Linse (Kombination einer konkaven Flintsteinlinse und einer konvexen Glaslinse, die ihre Brechungseffekte wechselseitig neutralisierten) bereits Mitte des 18. Jahrhunderts durch Chester Moor Hall und John Dollond erfunden war – und damit das Farbproblem der Refraktoren prinzipiell gelöst –, blieben diese doch störanfällig. Wie auch andere gelangte der Astronom Cerulli in einer Serie von Experimenten zu der Ansicht, Störungen der Repräsentation durch das verwendete Medium hätten die Marskanäle zur Sichtbarkeit gebracht:

Sehr beachtenswert ist die Ansicht von [Vincenzo] Cerulli in Teramo. Er fand auf dem Vollmonde mit einem schwach vergrößernden Opernglase schwarze Linien, die natürlich weder mit den hellen Streifen noch mit den kleinen engen Rillen zu verwechseln sind, vielmehr bei stärkerer Ver-

größerung wieder verschwinden. ›Sie sind also entschieden Truglinien, welche allein daher rühren mögen, dass unser Auge unwillkürlich danach strebt, eine möglichst einfache Anordnung in die hie und da verteilten und durch die Unvollkommenheit der optischen Hilfsmittel schlecht von einander trennbaren Hauptflecke des Mondes zu bringen.‹ Da uns nun das Opernglas den Mond ebenso nahe bringt, wie ein starkes Teleskop den der Sonne opponierten Mars, so seien auch die Marskanäle Truglinien, die durch die Schwäche unserer Instrumente hinreichend erklärt würden. Den größten Linienreichtum auf dem Mars hat Cerulli im Februar 1897 beobachtet, wo der Planet, mit 9" Durchmesser, nur uns etwa ebenso nahe stand, wie die Sonne und durch 50fache Vergrößerung nur so nahe gerückt wurde wie der Mond durch eine 1,2 mal vergrößernde Brille.<sup>30</sup>

Optische Täuschungen, die auf die Größe des verwendeten Teleskops zurückgehen, lassen sich durch den atmosphärischen Staub erklären, der bei kleineren Teleskopen kaum sichtbar wird, während er bei größeren Teleskopen das Bild vollständig verzerren kann.

Auch von wahrnehmungspsychologischer Seite wurde Kritik an Schiaparellis »canali« laut. Vielen Beobachtern gelingt es einfach nicht, die Kanäle zu sehen. Die meisten aber trauen der Autorität Schiaparellis mehr als ihren eigenen Augen.

For many observers the challenge of seeing the canals was irresistible; to fail to do so was to admit observational obtuseness. Under the circumstances, it is hardly surprising that more and more observers saw – or thought they saw – the canals, the whole process bearing a distinct analogy to the story of the emperor's new clothes.<sup>31</sup>

Statt durch das Teleskop blicken diese Beobachter durch die Brille ihrer Erwartungen und ihres Vorwissens. Die wenigen Opponenten der Kanäle leugnen nicht, dass dort *etwas* zu sehen war, sehen aber durchbrochene Strukturen und machen die Musterergänzungsfähigkeit des Auges für die Zusammenfügung der Fragmente zu gleichmäßigen Linien verantwortlich.

Die Marskanäle sind also Effekt der Interferenzereignisse eines doppelt gestörten Mensch-Maschine-Verbunds: ein unzureichendes Teleskop und ein durch Farbfehlsichtigkeit überscharfes Auge. Die gewissermaßen *objektive* Interferenz von Apparat und Physis – sowie die wechselseitige Verstärkung von deren Störungen – hätte allerdings kaum den massenkommunikativen Effekt eines

»canal furor«, wie Sheehan es nennt, gezeitigt ohne Schiaparellis Entscheidung für eine neue Nomenclatura. Schiaparelli fügt der Marslandkarte nicht nur neue Beobachtungen hinzu, sondern erfindet einen völlig neuen Mars. Hatten sich die alten Namen an Entdeckern und großen Astronomen orientiert, ist der neue Mars eine antik-biblische Landschaft. Vor allem aber die Bezeichnung des dunklen Liniengeflechts, das sich über die Marsoberfläche zieht, als »canali« bereitet die Möglichkeit, gänzlich neue, alte Geschichten vom intelligenten Leben außerhalb der Erde zu erfinden. Das Genre wird gewechselt: Aus Mythos wird Science-Fiction. Diesen Punkt, an dem eine Geschichte sich mit einer anderen so verknüpft, dass sie einander überlagern – eine bleibt für die andere transparent, aber in ihrer Interferenz zeigen sie ein völlig neues Bild – könnte man den Transkriptionspunkt nennen. Aus der Perspektive der Interferenz ergäbe sich dann ein neuer Aspekt für eine Theorie der Transkription. Wo Signale einander überkreuzen, für einen Moment lang ununterscheidbar werden, kann eines in das andere übersetzt werden, und umgekehrt ist es denkbar, von den Stellen lokaler Transkriptionen beziehungsweise Überschneidungen ein globales Interferenzbild zu zeichnen. Vom Transkriptionspunkt aus wird der Wechsel des Modus der Signalverarbeitung von Interferenz zu Rekursion möglich.

Aber nicht nur das Ergebnis, auch die Vorgehensweise ändert sich, dreht sich geradezu um. Lowell benötigt teleskopische Beobachtungen nur noch, um sich von ihnen seine Theorie bestätigen zu lassen.

Bis hierher ist uns Interferenz, sieht man von der Eingangsdefinition ab, ausschließlich als Epistemologem begegnet: Diskurse und Beobachtungstechniken überlagern einander, interferieren, geraten in rekursive Schleifen und interferieren erneut an anderer Stelle. Es sei wenigstens kurz angedeutet, dass auch das physikalische Phänomen einen wichtigen Platz in der Geschichte der Marskommunikation einnimmt, jedoch weniger im optischen als im akustischen Bereich. Interferenz war eines der wichtigsten Probleme der Funktechnologie von Anfang an: Aus dem Rauschen überhaupt Signale zu vernehmen, bedurfte es vor allem in der Schiffstelegraphie zunächst speziell ausgebildeter Abhörer.

Es wird nicht gesprochen in den Sendern Marconis, auf den Kreuzern und Zerstörern, im kaiserlichen Norddeich-Radio oder im Sender Nauen, aber es wird, vor allem auf See: gehört. [...] Nun muß das geschulte Ohr des Funkoffiziers das Signal, um das es geht, aus dem Gebirge von Rauschen noch weitgehend unabstimmbarer Frequenzen herausfiltern. Das Ohr als Frequenzweiche und Passfilter [...] ist das erste Ohr des Radios.<sup>32</sup>

Und hin und wieder erscheinen Signale ohne erkennbare Quelle. Der Erfinder der drahtlosen Telegrafie, Guglielmo Marconi, »versichert zwischen 1919 und 1922 mehrfach, Signale empfangen zu haben, die nur vom Mars kommen könnten.«<sup>33</sup> Reine Interferenzeffekte. Und wie bei H. G. Wells interferiert die unbewiesene Beobachtung eines Spezialisten mit der Sensationslust der Presse:

Obwohl sich diese Hypothese nicht bestätigt, befördert Marconis pressewirksames Engagement die Signalsuche so stark, daß ein Astronom 1924 eine großzügige Unterstützung der U. S. Army und Navy für sein »listening in« erreicht: Die zwanzig leistungsfähigsten Funkstationen im Dreieck Philippinen/Alaska/Puerto Rico werden angewiesen, unnötige Nachrichtenübermittlungen zu vermeiden und nach ungewöhnlichen Signalen zu lauschen.<sup>34</sup>

Das Medium, das wie kein anderes Massenkommunikation auf den Begriff bringen wird, ermöglicht deren Praxis weit vor ihrer Institutionalisierung im so genannten *Unterhaltungsrundfunk*: Kommunikation mit Abwesenden, das Erlauschen von Signalen ohne erkennbare Quelle. Freilich wäre es zu kurz gegriffen, »mass communication« nun zum schieren Effekt eines technischen Mediums zu erklären. Dazu kann es erst kommen, wenn die physikalische Interferenz von Signalen, wie sie mittels der drahtlosen Telegrafie vernehmbar wird, mit einem kulturellen Wissen von der Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit unbekanntem, vielleicht gar außerirdischen Sendern interferiert. Diese dispositionelle Struktur, die Interferenz von apparativer Technik und kulturellem Wissen, nennt Bruno Latour ein »Quasi-Objekt« und bestimmt in ihm den Ort des Mediums, das als Hybrid vermittelt zwischen *Natur* und *Gesellschaft*. Das technische Medium wäre nichts weiter als ein Sonderfall dieser Definition. Technik und Diskurs verschränken sich in der Theorie des Quasi-Objekts. Interferenz, das ließe sich daraus folgern, wäre damit der Ort des Medialen schlechthin. Eine solche Definition hätte den enormen Vorteil, die unterschiedlichen Elemente eines solchen Ereignisses, das man ein Medium nennen könnte, in einer Figur zusammenzuführen, ohne sie aufeinander abbilden zu müssen oder ineinander aufgehen zu lassen. Oder umgekehrt: Medialität ließe sich als das Ereignis einer Interferenz definieren.

Technische Apparate besetzen jedoch im 19. Jahrhundert nicht den Begriff des Mediums (das wird bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein so bleiben); dieser war vielmehr im breiten Verständnis spiritistisch-okkultistischen Trancemedien vorbehalten. Hier könnte man nun vermuten, dass der Fall anders

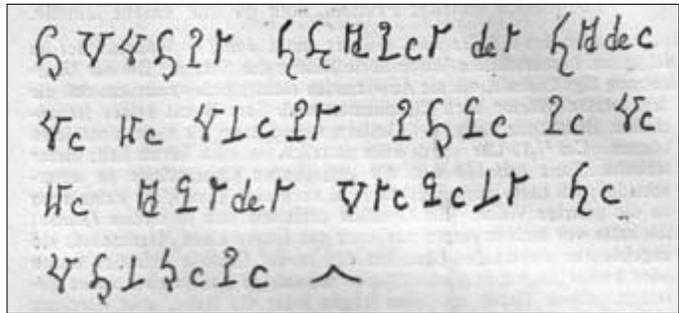
liegt: 1. dass – trotz des Kittlerschen Diktums, ein Medium sei ein Medium sei ein Medium, technisch oder spiritistisch, gleichviel – sich nichts lernen ließe für eine globale Theorie des Medialen aus dem lokalen Fall von Halluzinationen, Visionen und Verkörperungen im engen Umfeld spiritistischer Zirkel; 2. dass der bisher herausgearbeitete Zusammenhang von Massenkommunikation, Interferenz und Medialität im Falle der Trance an eine Grenze käme. Die Beantwortung der ersten Frage verlangt ein wenig mehr Raum – ich komme also gleich darauf zurück. Die zweite Frage lässt sich hingegen schnell klären. Es hat in der Tat den Anschein, als handele es sich bei der Kommunikation mit Außerirdischen in Trance um das strikte Gegenteil von Massenkommunikation: sie ist geheim, wenigen verständlich, muss übersetzt werden. Sie scheint also alle Qualitäten einer exklusiven Kommunikationssituation zu erfüllen. Trotzdem würde ich trancehaftem Hören, Sehen, Sprechen und Gebärden einen engen Bezug zur Massenkommunikation zusprechen. Entscheidend ist zunächst die Abwesenheit der Signalquelle, nicht die Verständlichkeit des Signals. Entscheidend ist weiterhin die Möglichkeit, diesem Signal und den Umständen seines Empfangs einen Ort im Wissen einer Zeit beziehungsweise einer Kultur zu geben. Dies war für die spiritistischen Medien im 19. Jahrhundert durchaus der Fall. So kann man im Falle der Héléne Smith sehen, dass der den Fall beschreibende Flournoy immer wieder auf die Interferenzen und die daraus resultierenden Rückkopplungen zwischen Medium und Umgebung zu sprechen kommt. So glaubt Flournoy selbst zum Beispiel »an der Umwandlung von Helenes Halbsomnambulismus in einen Vollsomnambulismus schuld zu sein.«<sup>35</sup> Genauso interferieren die spiritistischen Zirkel, reiche Klientinnen, ihr Unbewusstes genauso wie ihr Bewusstsein, das über sie publizierte Buch und, last not least, die unterschiedlichen Geister, die sich in ihr inkarnieren, miteinander. Aufgehoben in einem Netzwerk kulturellen Wissens über Außerirdisches und Jenseitiges bleibt Héléne Smith die Pathologisierung erspart. Das wird sich nicht nur durch die nosologische Vereinheitlichung der Paranoia um 1900<sup>36</sup> ändern, sondern auch durch die zunehmende Verbreitung der Funktechnologie, vor allem ihre Institutionalisierung als Radio. Einerseits materialisieren sich in ihm die geheimnisvollen Stimmen aus dem Äther und tragen so zu seiner Entmystifizierung bei. Andererseits liefern sie das Modell für alle Formen von Radiopsychosen. Diese entstehen, so könnte eine vorsichtige Hypothese lauten, mit dem zunehmenden Wegfall einer spiritistisch-okkultistischen Praxis beziehungsweise deren Legitimität am Anfang des 20. Jahrhunderts. Sich vom Radio oder sonstigen Stimmen aus dem Äther persönlich angesprochen, gemeint zu fühlen, ist nicht mehr eine akzeptierte kulturelle Praxis, sondern schlicht krankhaft. Was sich hier an unheimlichen Gegenwelten zur Alltäglichkeit massenkommunikati-

ver Technologien bildet, spricht vielleicht eine Wahrheit über diesen Alltag aus, muss jedoch außerhalb ihrer Episteme bleiben. Die Interferenz mit dem kulturellen Wissen der Zeit wird diesem Wissen verweigert. In gottlosen Zeiten, so ließe sich schlussfolgern, ist das Rauschen zur reinen Störung geworden.

3.

Abb. 1

»37. Astané bounié zé buzi ti di  
triné nâmi ni ti di umêzé séimîré  
bi tarvini.«<sup>37</sup>



Diese Botschaft diktiert der marsianische Magier Astané am 24.3.1899 dem Schweizer Medium, das unter dem Pseudonym Hélène Smith bekannt wurde.

Morgens  $\frac{1}{2}$  7 Uhr Vision Astanés. Ich stehe aufrecht im Begriff, meine Pantoffeln anzuziehen; er spricht zu mir, aber ich kann ihn nicht verstehen. Ich nehme Bleistift und dieses Papier; er spricht nicht mehr zu mir, bemächtigt sich aber meiner rechten Hand, die den Bleistift hält. Unter diesem Drucke schreibe ich, habe nichts verstanden, für mich ist's Hebräisch. Meine Hand erholt sich, ich hebe den Kopf wieder, um Astané zu sehen, aber er ist fort.<sup>38</sup>

Über zwei Monate später, am 4. Juni desselben Jahres, folgt die Übersetzung ins Französische: »Astané cherche le moyen de te parler beaucoup et de te faire comprendre son langage.«<sup>39</sup> Der Schweizer Arzt Théodore Flournoy sammelt diese Botschaften, um sie in einem Buch einer genauen psychologischen Analyse zu unterziehen. Der Titel dieses Buches – *Des Indes à la planète Mars* – klingt ganz wie ein phantastischer Reiseroman, erinnert in der deutschen Übersetzung (*Die Seherin von Genf*) aber an Justus Kerners *Seherin von Prävorst*. Im Untertitel des Originals wird dementsprechend aus einem Stück phantastischer Literatur eine »étude sur un cas de somnambulisme avec glossalalie« – der Text schreibt sich da-

mit einer in Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreiteten diskursiven Obsession an hypnotischen bzw. tranceartigen Zuständen ein.

Wie Flournoy selbst im Vorwort betont, bringt schon der Titel zwei ganz unterschiedliche literarische Genres zur Überlagerung:

Der Doppeltitel dieses Werkes bezeichnet seinen gemischten und mangelhaften Charakter. Ursprünglich sollte es [...] eine kurze Monographie [sein], einzig auf Exaktheit bedacht und beschränkt auf einige solcher Tatsachen, die Psychologen und Physiologen interessieren möchten. [...] Wenn ich wenigstens ehrlich meinen Weg festgehalten hätte [...]! Wenn ich mich doch bemüht hätte, aus einem komplexen Fall, wo man unaufhörlich von Indien zum Planeten Mars und anderen ebenso unvorhergesehenen Dingen fährt, alles herauszunehmen, was dabei an anekdotenhaftem Interesse, moralischen Reflexionen, historischen Vergleichen, literarischen Quellen vorlag! Aber ich vermochte es nicht. [...] Ich habe zwei Hasen auf einmal verfolgt, und weiß nun nicht, was daraus wird.<sup>40</sup>

So selbstquälerisch Théodore Flournoy hier Rechenschaft über einen Text ablegt, der als »Zitatenteich« (R. Musil) einfach das tut, was die literarische Moderne offensiv als Qualitätsmerkmal ausstellen wird, so genau verzeichnet er auch andere *Störungen*: »Infolge eines Klischéefehlers blieb ein Punkt auf dem ersten Buchstaben weg.«<sup>41</sup> Wir haben es also mit einem der seltenen Fälle zu tun, dass ein Text auf die Materialität seines Druckes zurückgefaltet wird. *Errata* bezeichnen für gewöhnlich Fehler von Orthographie und/oder Interpunktion. Flournoy ist so genau, selbst über Buchstäblichkeit noch hinauszugehen. »Das leichte Zittern einiger Striche steht nicht im Original, sondern rührt daher, daß der Text eines zu blassen Bleistifts mit Tinte behufs Reproduktion überzogen ist.«<sup>42</sup>

Obwohl an dieser Stelle die Materialität der Kommunikation scheinbar offen zutage tritt, gibt es Gründe zu zweifeln, dass Flournoy hier wirklich die schwarze Kunst selbst thematisiert. Hätte er etwa auf unsauber abgebildete lateinische Buchstaben hingewiesen? Wohl kaum. *Errata*, hier: »Verbesserungen«,<sup>43</sup> beziehen sich auf Fehler in Orthographie und Interpunktion, nicht aber auf das Druckbild. Geübte Leser der lateinischen Schrift können die Semantik des Gedruckten rekonstruieren, auch wenn nicht jeder Buchstabe einwandfrei zu lesen ist. Im Falle der Marsschrift ist jedoch *alles Information* – von der Form der Zeichen bis zu ihrer individuellen Realisierung. Weder das eine noch das andere kann in ein Feld wahrscheinlicher Erwartungen eingeschrieben werden. Deshalb ist jeder noch so kleine Fehler der Reproduktion oder ihrer Bedingungen bedeutsam.

Damit fallen die marsianischen Zeichen eher unter *Graphik* als unter *Schrift*, sind eher *Bild* als *Buchstabe*. Auf diese Weise wird ihre Irregularität im Verlauf des Buches eingeebnet: sie sind *Belegmaterial*, Objekt wissenschaftlicher Analyse. Von ihrer Position aus, mit ihrer Hilfe als Aussagesubjekt zu agieren – etwa Thesen in Marsschrift zu verfassen –, ist nicht möglich. Der wissenschaftliche Text rahmt sie als Untersuchungsgegenstände, legt sie nicht auf denselben Tisch, auf dem er selbst liegt. Nähmaschine und Regenschirm treffen sich, scheint's, nicht.<sup>44</sup> Oder doch? Gelingt die Operation der Aufteilung in Subjekt und Objekt der Forschung oder finden sich *beide* im *nämlichen* epistemologischen Raum wieder? Das ist wohl die entscheidende Frage, die Flournoys Text immer wieder stellt, und zwar nicht nur im Hinblick auf marsianische Buchstaben. Der Mediziner möchte eigentlich einen klaren wissenschaftlichen Text schreiben und muss als Erstes das Scheitern seiner Bemühungen konzedieren: Es will ihm nicht gelingen. Immer wieder wird der psychologische Diskurs unterbrochen von Mitteilungen von bloß »anekdotenhaftem Interesse«, mit anderen Worten: aus Wissenschaft wird Literatur: »Es liest sich wie ein psychologischer Roman, dem es weder an Spannung noch an wirkungsvollen Höhepunkten fehlt. Auch die Darstellung hat ihren Anteil daran, denn sie ist von entzückender Leichtigkeit und Natürlichkeit«, schreibt Max Dessoir in seinem Vorwort, nicht ohne deutlich zu betonen, dass »im Innern [...] der Geist strenger Wissenschaftlichkeit«<sup>45</sup> herrsche. Auch die untersuchten mediumistischen Visionen werden als Literatur gekennzeichnet:

Wenn ich das Ensemble der Marsmitteilungen einen *Roman* nenne, so meine ich damit, daß sie das Werk reiner Phantasie sind, nicht aber, daß man darin einheitlich und innerlich zusammenhängend durchgeführten Charakteren oder einer festgehaltenen, bis zur Knotenlösung immer spannenderen Handlung begegnet, wie es die als Romane geltenden Kompositionen auszeichnet. Der Marsroman ist nur eine Folgenreihe loser Szenen und Bilder, ohne Ordnung oder inneren Zusammenhang, welche keine anderen gemeinsamen Punkte darbieten als die unbekannte Sprache, die sich hier kundgibt, die ziemlich häufige Anwesenheit derselben Personen und eine gewisse Art Originalität, eine schlecht definierbare Abtönung oder Qualität von Exotismus und Bizarrerie in Landschaften, Gebäuden, Kostümen usw. Von einem verfolgten Faden oder eigentlicher Verknüpfung keine Spur.<sup>46</sup>

Anders ausgedrückt: Hélène Smiths *Roman* ist zu disparat, um *richtige* Literatur zu sein, wie Théodore Flournoys *Untersuchungen* zu inhomogen sind, um *echte*

Wissenschaft zu sein. »Zu sehr gespickt mit Termini technici und barbarischen Interpretationen, um dem großen Publikum etwas zu sagen, zu angefüllt mit elementaren und banalen Erklärungen, um die Aufmerksamkeit der Fachmänner zu verdienen, hat es weder die Form, die für die ersteren nötig ist, noch den Inhalt, den zu fordern die letzteren ein Recht haben.«<sup>47</sup> Subjekt und Objekt dieses Textes nähern sich einander an, überschneiden sich. Lässt sich aus dem Umstand, dass Flournoys Text sich infizieren lässt vom Diskurstyp seines Untersuchungsgegenstands, umgekehrt auch folgern, dass Hélènes Visionen wissenschaftsförmig sind? Diese Frage lässt sich nicht ohne weiteres bejahen. Festhalten kann man jedoch, dass Flournoy sich nicht durchgängig an die übliche Rollenverteilung – Untersucher/Probant – hält. Hélène Smith wird nicht nur gestattet, den Text, den Flournoy über sie schreibt, zu lesen, sondern auch ihre eigene Interpretation ihrer Visionen vorzulegen. Flournoy tilgt die Spur dieser Gespräche nicht gänzlich.

Ohne Zweifel hat Fr. Smith mehr als einmal ein gewisses Erstaunen über meine Interpretationsweise der sonderbarsten Phänomene ihrer Mediu-  
mität kundgegeben [...] Aber [...] sie hat gar keine Gelegenheit bei diesen unvermeidlichen Beurteilungsdifferenzen genommen, um meine Untersuchung im geringsten zu hindern [...] Sogar in den Fällen, wo unser Gegensatz ihr am empfindlichsten werden sollte, hat sie wissenschaftliche Toleranz [...] bewiesen [...].<sup>48</sup>

In Fußnoten informiert Flournoy seine Leser über die entscheidenden Interpretationsdifferenzen – »Nach Ansicht von Frau Smith übertreibe ich [...]«<sup>49</sup> »Ich brauche kaum zu sagen, daß Fr. Smith nicht dieser Meinung ist: [...]«<sup>50</sup> und gibt ihnen so die Möglichkeit, eine andere als die von ihm vorgeschlagene Sichtweise zumindest in Betracht zu ziehen. Was Flournoy als Schwäche einzugestehen versucht, erweist sich als eigentliche Stärke seines Textes: Er belässt die diskursiven Grenzen durchlässig. Auf diese Weise agitiert Flournoys Buch gegen die Errichtung disziplinärer Barrieren samt der sie schützenden Diskurspolitiken um 1900. Er bekennt sich dazu, ein »Buch für Alle und Keinen« zu schreiben – eine Formulierung, die Nietzsche fünfzehn Jahre zuvor wählt, um die wortwörtlich unmögliche Diskursadresse seines *Zarathustra* anzugeben. »Nichtsdestoweniger veröffentliche ich es [...] mit dem Trost, den ich in dem Gedanken finde, daß schließlich niemand verpflichtet ist, es zu kaufen oder zu lesen.«<sup>51</sup> In aller Aufrichtigkeit kaschiert Flournoy seine Unsicherheiten und Ängste nicht, mit diesem Buch gewissermaßen ein intermediäres Theorieobjekt geschaffen zu haben, wie man es im Anklang an Winnicotts Konzept der zur Ausdifferenzierung von

Welt und Ich in der kindlichen Subjektgenese benötigten Zwischendinge (Medien im eigentlichen Wortsinn!) nennen könnte.<sup>52</sup> In seinem »Geleitwort« anerkennt Dessoir genau diese Leistung und stellt sie weit über die konkrete Fallanalyse: »Die methodologische Leistung Flournoys bleibt dauernd wertvoll.«<sup>53</sup> Gleichzeitig bettet er dieses Lob in eine aufwendige Legitimationsrhetorik ein, die etwas von der Ungeheuerlichkeit des Flournoyschen Vorgehens spüren lässt. Aus deutschem Wissenschaftskontext kommend, kann er jedoch das methodische Monstrum zähmen, indem er es zu einem mustergültigen hermeneutischen Akt erklärt und damit zu Geisteswissenschaft par excellence macht: »Vor allem hat Flournoy die Fähigkeit, sich in halbbewußte, schnell verflatternde Seelenzustände einzuleben und sie durch Einfühlung unmittelbar zu verstehen.«<sup>54</sup> Wenngleich der Flournoyschen Exegese der Smithschen Visionen durchaus hermeneutische Aspekte eignen, lässt sich doch der Text als Ganzer nicht gut auf den Nenner ›Einfühlung und Verstehen‹ bringen. Wie kann also Flournoys Vorgehen genauer beschrieben werden bzw. was ist und was leistet ein intermediäres Theorieobjekt, also eine Theorie, die nicht nur von Medien handelt, sondern selbst ein Medium ist?

Die ersten Objekte, die im intermediären Feld zur Bewältigung des allmählichen Verzichts auf Symbiose, also der Ausdifferenzierung von Ich und Nicht-Ich geschaffen und mit imaginären Besetzungen ausgestattet werden, sind die sogenannten ›Übergangsobjekte‹. Ihre primäre Funktion besteht darin, den Raum imaginär auszufüllen, der sich in der Ablösung von der Symbiose zwischen Ich und Nicht-Ich auszudehnen beginnt.<sup>55</sup>

Das intermediäre Theorieobjekt arbeitet in entgegengesetzter Richtung: Statt Ausdifferenzierung strebt es Entdifferenzierung, Durchlöcherung der unterscheidenden Grenzen an. Diese Arbeit führt an die Grenze der Möglichkeit von Theorie und damit vielleicht an ihren Ursprung als *Schau* oder eben *Vision*: »logos« und »mythos« noch ungetrennt. Das intermediäre Theorieobjekt ist vom gleichen Typus wie die Quasi-Objekte, Quasi-Subjekte Latours; es könnte als eine Unterklasse dieser Hybriden aufgefasst werden. Indem eine Theorie sich als ein Mittel- und Zwischending ausstellt, hat sie nämlich nicht mehr Teil an jenem von Latour als *modern* geradezu diffamierten Diskurs,<sup>56</sup> der die Trennung von Subjekt und Objekt, von Gesellschaft und Natur, nur um den Preis der Etablierung eines breiten Niemandslands, in dem die zwischen den getrennten Bereichen vermittelnden Hybriden hausen, vollziehen kann. Dabei beansprucht Flournoys Text durchaus jene Analyseposition, die traditionell der Theorie eig-

net. Diese Position ist jedoch intermediär, weil sie sich zu all jenen Halbheiten bekennt, die die klassische, in Latours Diktion: moderne, Theorie mühsam ausgrenzen muss. Welche Art von Erkenntnis wird auf diese Weise produziert? Man wird solchen Texten nur gerecht, wenn man ihnen keine gesäuberte Erkenntnis mehr abverlangt, sondern sie nur noch als Produzenten dessen betrachtet, was die Diskursanalyse *Wissen* nennt. Solche Texte bringen neues Wissen hervor, indem sie als Sammelplätze und Verschiebebahnhöfe von »to-whom-it-may-concern-messages« agieren. Wie oben angedeutet, könnte man hier einwenden, das eben sei genau die Funktion moderner Literatur und dabei solle man es belassen. Auch moderne Literatur ist jedoch, darauf hat Heinrich Bosse hingewiesen, »ein Diskurs mit einem Zaun drumherum«. Literatur darf in der Moderne deshalb Wissen vermengen, weil man sie als privilegierten Ort der Vermengung braucht, um alle Theorie, alle Wissenschaft zu Orten der Entmischung stilisieren zu können. Wird Theorie selbst porös und agiert sie im Bewusstsein dieser Löchrigkeit auf einem intermediären Feld, verändert sie ihren Status radikal; sie beobachtet nicht Objekte von außen, sondern experimentiert mit ihnen auf Augenhöhe. Um dieses Ziel zu erreichen, kann es genügen, wie Flournoy's Text zeigt, die Kriterien wissenschaftlicher Aufrichtigkeit so radikal auszulegen, dass aus dem Panzer, der das Sprachspiel der Wissenschaft ausmacht, eine permeable Membran wird. In aller Radikalität zu Ende gedacht bedeutete ein Mittler, der nicht mehr vermitteln will und kann, weil die Positionen von Sender und Empfänger in einem in den Modi von Interferenz und Rekursion prozessierenden Netzwerk nicht länger stabil sind – etwa als Natur und Gesellschaft, um in Latours Begriffen zu reden –, das Ende von Mittelbarkeit, das heißt Medialität schlechthin,<sup>57</sup> da es nichts mehr gäbe, das sich ausschließen könnte von der Arbeit der Vermittlung. Das Stichwort dieses Bandes, *Medien in Medien*, ließe sich dann als *Medien unter Medien* bzw. *Medialität jenseits der Medien* übersetzen.

#### 4.

Latour zufolge bricht die moderne Welt, die es nie gegeben hat, gerade deshalb zusammen, weil das Zwischenreich der Hybriden, der Quasisub-, Quasiobjekte sich immer mehr vergrößert. Vielleicht ist ein Anzeichen dieser Ausbreitung die Verbreitung von Kultur- und beziehungsweise als Medienwissenschaft an den deutschen Universitäten. Die disziplinäre Einhegung der Monstren ist dabei vielleicht nur das letzte Aufbäumen einer untergehenden Welt. Eine Medienwissenschaft, die sich wirklich einließe auf Fragen der Interferenz und/oder Rekursion,

müsste ihren eigenen vorläufigen Status als Hybrid erkennen. Ihre Allegorie könnte das hochbegabte Supermedium Hélène Smith sein, ihre einzige Zukunft Ärzte wie Théodore Flournoy und ihr Kommunikationsmodus, schlicht und einfach: Marsianisch.

- 1 Hermann Güntert: Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache, Halle 1921, S. 1.
- 2 Michel Serres: Hermes II. Interferenz [1972], Berlin 1992, S. 84.
- 3 Lemma »Interferenz«, in: Meyers Großes Taschenlexikon, Bd. 14, Mannheim 1983, S. 268, Sp. 2.
- 4 – und möglicherweise irreversible Effekte dieser Muster, etwa bei jenen seltenen, aber höchst zerstörerischen Superwellen, die sich auf der Oberfläche des Ozeans zu bilden vermögen und noch im letzten Jahr zur Havarie des Kreuzfahrtschiffes *Bremen* führte.
- 5 Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien [1967], Bern 1985.
- 6 Vgl. Serres: Hermes II (Anm. 2).
- 7 Hier ereignet sich die Katachrese: Wie soll die Wachstafel, die ich bin (»Die Tafel bin ich.« Ebd., S. 140), andere Wachstafeln informieren? Konsistenz bewahrt sich Serres' Text nur im Medium jener rhetorischen Strategie, die Jürgen Link Katachresenmäander genannt hat.
- 8 Serres: Hermes II (Anm. 2), S. 140 f.
- 9 Vgl. dazu Erhard Schüttpelz: Eine Ikonographie der Störung. Shannons Flußdiagramm der Kommunikation in ihrem kybernetischen Verlauf, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 233–280.
- 10 Ulrich Beck: Der kosmopolitische Staat, in: Der Spiegel 42/2001, S. 54.
- 11 Vgl. auch Bert Fagner: Der Westen und die Weltgeschichte. Vorschlag zum Perspektivenwechsel. Was aus einer nicht-europazentrischen Historie zu lernen wäre, in: Süddeutsche Zeitung 20./21.10.2001.
- 12 Carl Ignaz Geiger: Reise eines Erdbewohners in den Mars. Faksimiledruck der Ausgabe von 1790, Stuttgart 1967, S. 12.
- 13 Der Text beginnt mit dem Satz: »No one would have believed, in the last years of the nineteenth century, that human affairs were being watched [...]«. H. G. Wells: The War of the Worlds [1898]. Oxford 1951, S. 1.
- 14 »The planet Mars, I scarcely need remind the reader [...]« Ebd., S. 1.
- 15 Rudi Schweikert: Von Martiern und Menschen oder Die Welt, durch Vernunft dividiert, geht nicht auf, in: Kurd Laßwitz: Auf zwei Planeten [1897], München 1998, S. 847–912 (hier: 867).
- 16 Wells: War of the Worlds (Anm. 13), S. 3.
- 17 Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt/M. 2000, S. 55. Wörtlich übersetzt wird der hier verhandelte Sachverhalt noch besser beschrieben: Es handelt sich um ein *Unterlegtes*.
- 18 Serres: Hermes II (Anm. 2), Waschzettel.
- 19 Ebd., S. 103. Hervorhebungen. Albert Kümmel.
- 20 Von hier aus ließe sich in ganz ungewohnter Weise die Tönnissche Terminologie der Aggregatzustände der Öffentlichen Meinung fruchtbar machen.
- 21 Joseph Platzmann: Ist der Mars ein bewohnter Planet? Kosmologische Betrachtungen, in: Frankfurter Zeitgemäße Broschüren Bd. XX, Hamm 1901, S. 286.
- 22 Zitiert in William Sheehan: The Planet Mars: A History of Observation and Discovery, Arizona 1996; zitiert nach der Online-Ausgabe: <http://www.uapress.arizona.edu/online.bks/mars/chap05.htm> (22.01.2002).
- 23 Ebd.
- 24 Güntert (Anm. 1), S. 1.
- 25 Theodor Flournoy: Die Seherin von Genf [1899], Leipzig 1914, S. 15.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 23.
- 28 Vgl. auch Raimar Zons: Absolute Feindschaft, in: Raimar Zons: Zeit des Menschen, Frankfurt/M. 2001, S. 82–101; sowie Albert Kümmel: Millionen kleiner, wechselnder Gesichter. Die Rechtferti-

- gung der Oberfläche vor ihren Verächtern, in: Ernst Kieninger/Armin Loacker/Ines Steiner (Hg.): *Antike made in Austria. Die österreichischen Monumentalfilme von Michael Kertész, Alexander Korda, Pierre Marodon, Wien 2002, S. 389–415.*
- 29 Sheehan: *The Planet Mars* (Anm. 22).
- 30 Platzmann: *Ist der Mars ein bewohnter Planet?* (Anm. 21), S. 311.
- 31 Sheehan: *The Planet Mars* (Anm. 22).
- 32 Wolfgang Hagen: *Der Radioruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks*, in: Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): *HardWar/SoftWar*, München 1991, S. 243–274 (hier: S. 251 f.).
- 33 Justus Fetscher/Robert Stockhammer: *Nachwort*, in: Justus Fetscher/Robert Stockhammer (Hg.): *Marsmenschen*, Leipzig 1997, S. 263–293 (hier: 284).
- 34 Ebd.
- 35 Flournoy: *Die Seherin von Genf* (Anm. 25), S. 11.
- 36 Vgl. dazu Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns*, München 1995.
- 37 Flournoy: *Die Seherin von Genf* (Anm. 25), S. 240.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd., S. XVI.
- 41 Ebd., S. 240.
- 42 Ebd., S. 235.
- 43 Ebd. auf S. VII eingeklebt. »Ebenda bei Thompson 531 statt 530.« Et cetera.
- 44 »Und indem ich Roussel einen schwachen Teil dessen gebe, was ihm geschuldet wird, verwende ich dieses Wort ›Tisch‹ in zwei übereinanderliegenden [i. e.: interferierenden, A. K.] Bedeutungen: als vernickelten, gummiüberzogenen, weiß eingehüllten und unter der gläsernen Sonne, die den Schatten verschlingt, glänzenden Tisch, dort wo für einen Augenblick, vielleicht für immer, der Regenschirm die Nähmaschine trifft; und als Tableau, das dem Denken gestattet, eine Ordnungsarbeit mit den Lebewesen vorzunehmen, eine Aufteilung [...], durch die ihre Ähnlichkeiten und ihre Unterschiede bezeichnet werden, dort, wo seit fernsten Zeiten die Sprache sich mit dem Raum kreuzt.« Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1991, S. 19.
- 45 Beide Zitate in: Max Dessoir: *Geleitwort*, in: Flournoy: *Die Seherin von Genf* (Anm. 25), S. IX–XI (hier: S. IX).
- 46 Flournoy: *Die Seherin von Genf* (Anm. 25), S. 184.
- 47 Ebd., S. XVI.
- 48 Ebd., S. XX f.
- 49 Ebd., S. 132.
- 50 Ebd., S. 135.
- 51 Ebd., S. XVII.
- 52 »Bei der Erforschung des Spielraums, den sich das Kind dabei erwirbt, entwirft Winnicott seine Konzeption des ›intermediären Feldes‹. Dies ist ein Ort, der mit Hilfe des Imaginären geschaffen wird und an dem das Imaginäre in besonderer Weise wirksam ist. Die Grenzen dieses Spielraums bleiben zunächst noch ausgesprochen plastisch und werden je nach Außenanforderungen, aber auch wechselnden Abhängigkeits- und Autonomiebestrebungen neu gezogen. Allmählich entwickelt sich das intermediäre Feld zu einem Ort imaginärer Aktivitäten und Neuinszenierungen, mit denen Probleme der Ablösung und Selbstwerdung kreativ bearbeitet werden. Psychogenetisch betrachtet könnte man dieses intermediäre Feld als Raum imaginärer Bearbeitung, als Erprobung und Bewältigung von Anforderungen und Aufgaben auffassen, welche die Subjektwerdung unter Bedingungen von Intersubjektivität stellt. Winnicott macht die Entwicklung der imaginären Funktionen im intermediären Feld zur Grundlage einer Spiel- und einer Kulturtheorie. Wesentlich ist dabei, daß die primäre Funktion des Imaginären in der Individuierung und relativen Autonomisierung des Subjekts liegt. Die ersten Objekte, die im intermediären Feld zur Bewältigung des allmählichen Verzichts auf Symbiose, also der Ausdifferenzierung von Ich und Nicht-Ich geschaffen und mit imaginären Besetzungen ausgestattet werden, sind die sogenannten ›Übergangsobjekte‹. Ihre primäre Funktion besteht darin, den Raum imaginär auszufüllen, der sich in der Ablösung von der Symbiose zwischen Ich und Nicht-Ich auszudehnen beginnt. Schmusetiere oder -tücher eignen sich vorzüglich als Übergangsobjekte; klassisches Beispiel ist die Fadenrolle des Freudschen Enkels. In der Bildung solcher Objekte liegen die Anfänge der Symbolbildung. Die Ausbildung der Symbolisierungsfähigkeit gehört entsprechend zu den entscheidendsten Leistungen, die im intermediären Feld erworben werden.« Gabriele Schwab: *Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen. Zur Subjektivität im modernen Roman.*

Daniel Defoe. Hermann Melville. Virginia Woolf. Samuel Beckett. Thomas Pynchon, Stuttgart 1987, S. 42.

53 Dessoir: Geleitwort (Anm. 45), S. X.

54 Ebd., S. IX.

55 Schwab: Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen (Anm. 52), S. 42.

56 Auch die so genannte Postmoderne fällt unter dieses Verdikt, da sie sich weiterhin an den Leitunterscheidungen der Moderne, insbesondere der radikalen Trennung von Natur und Gesellschaft, orientiert, ja, den Graben der Moderne durch Radikalisierung noch vertieft.

57 Latours Konzept der *science studies* als Wissenschaft von den Hybriden zielt in aller Polemik genau auf dieses Ergebnis: »Kann man die Aufklärung ohne die Moderne wollen? Die letzte Hypothese [...] lautet, daß die Vermehrung der Monstren verlangsamt, umgelenkt und reguliert werden muß, indem ihre Existenz offiziell anerkannt wird.« Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991], Frankfurt 1998, S. 21.

**Torsten Hahn**

**MEDIUM UND INTRIGE.**

**ÜBER DEN ABSICHTLICHEN MISSBRAUCH VON KOMMUNIKATION**

Die Verwendung des Paares Kommunikation/Kodierung verweist, trotz der verschiedenen Theoriearchitekturen, in denen es inzwischen fest installiert ist, unweigerlich auf die Geschichte der geheimen Kommunikation, die sich als Evolution der Systeme von Kodes und Chiffren gibt. Diese Geschichte zeigt zwei grundsätzlich verschiedene Weisen im Umgang mit Kommunikation auf: Die erste ersetzt den Klartext der Nachricht durch Chiffren und Kodes, sie macht die Zeichenfolge, die sich jedem Verstehen sperrt, per se verdächtig. Die zweite Möglichkeit lenkt allen Verdacht von dem Kommunikationsakt ab; was den Lektüertechniken des Beobachters als potenzieller Gegenstand angeboten wird, ist entweder profan und ephemere oder von sich aus so stimmig, dass es zunächst nichts weniger als den Verdacht der Manipulation auf sich zieht. Dadurch, dass gerade unauffällige Kommunikation eine Erscheinungsweise geheimen, verschwörerischen Treibens sein kann, werden in dieser Variante die Medien selbst zum Objekt des Verdachts. Nicht die einzelne Nachricht verfängt sich hier in den Rastern des Verdachts, dieser wird vielmehr noch eine Stufe zurückgesetzt: Der Hintergrund aller Formbildungen, das selbst unbeobachtbare Medium, wird als Agentur der Intrige/des Intriganten eingestuft, indem immer unsicher bleibt, ob es nicht ebenso viele Tiefendimensionen, verborgene Absichten wie eindeutige Aussagen produziert.<sup>1</sup> Denn wenn alles, was gesagt, geschrieben oder gesendet wird, potenziell manipuliert ist, kryptographisch informierte Lektüren einen weiteren, anderen und geheimen Text aus der profanen Zeichenfolge enträtseln können, eröffnet jedes mediale Produkt und damit jegliche Aktivität des Mediums den Raum für Intrigen.

Bevor es um die Varianten des Kommunikationskrieges gehen soll, seien zunächst noch zwei Modelle angeführt, die markant in Szene setzen, wie die Umkodierung einer zunächst unverdächtigen Oberfläche funktioniert. Das erste ist der Literatur entnommen, die wohl mehr als jedes andere gesellschaftliche Medium erfahren hat, was es bedeutet, von einem durch Verdacht gesteuerten Blick heimgesucht zu werden, das heißt von einem Leser, der stets etwas anderes verstehen will, als das, was es zu lesen gibt. Das zweite ist Teil des Feldes *Ästhetik um 1800* und verhandelt die Möglichkeiten eines Mediums, durch Täuschung und Eskamotierung der Aktivität eines Manipulators einen Schein von Wahrheit zu präsentieren.

## 1. VERDÄCHTIGE OBERFLÄCHEN

Jegliche Medienaktivität verwandelt den im Medium des Verdachts operierenden Mediennutzer in einen Hermeneuten vom Schlage jenes Mannschen Oberstabsarztes, der immer wieder die Zeichen, die das musterungswillige Medium *Felix Krull* ihm bietet, im Sinne ihres *Gegensinns* zu verstehen sucht. Mit einem Unterschied: Der verdächtigende Blick moderner *Medienmusterer* erreicht nicht die Gewissheit, den Vorgang abgeschlossen zu haben, indem eingezogen oder ausgemustert wird. Mit anderen Worten: Was ausfällt, ist das Segment »Verstehen«,<sup>2</sup> das einen Kommunikationsakt abschließt; die verdächtige Nachricht der Medien ist, dass immer ein Rest bleibt, eine verborgene Absicht, die den hermeneutischen Verstehensakt immer weiter aufschiebt, insofern die endgültige Lösung des *Warum?* der Mitteilung stets außerhalb der Kommunikation angesiedelt ist.<sup>3</sup> Thomas Mann (re-)produziert in der Stimme des beflissenen Musterers die Haltung dessen, der ein Medium im Medium des Verdachts examiniert. Es gilt, den Strom des Offensichtlichen zu unterbrechen, um so eine Krisis des Mediums herbeizuführen, im Vertrauen auf den Kairos, der endlich das zeigen soll, was es eigentlich zu sehen gibt: Betrug, verdeckte Bedeutungen und eine unverstellte Sicht auf das, was die Oberflächeneffekte, wie den scheinbar nur vorgeblich gesunden Körper Krulls, erzeugt. Gesucht wird nach dem Wirken einer reinen Verwirr-Maschine, die alle mit den Zeichen korrelierende Bedeutung verwischt und verschiebt. Insofern gilt es, die Kommunikation zu unterbrechen, um die bereits vermutete und für sicher gehaltene Wahrheit entdecken zu können. Der Imperativ an das Medium ergeht dann in folgender Weise:

Schweigen Sie! [...] – Sie reden fortgesetzt Überflüssiges! [...] Ihre Rede-  
weise ist von einer gewissen Hemmungslosigkeit, die mir schon längst  
geradezu aufgefallen ist. Was ist eigentlich mit Ihnen?<sup>4</sup>

Felix Krulls Krisis verwandelt dann, nach diesem Gebot zu schweigen, die schulmäßig präsentierten Zeichen in ein real diagnostiziertes Leiden an »epileptoiden Zufällen«.<sup>5</sup> Das Hervortreten dieser scheinbaren Wahrheit provoziert zu haben, befriedigt die durch den Verdacht konditionierte Beobachtung, der in jedem Kommunikationsakt allein an der Entlarvung eines »*absichtlichen Mißbrauchs der Zeichen*«<sup>6</sup> gelegen ist. Wahrheit erscheint nur dann, so das Credo dieser Voreinstellung, wenn alles, was kommuniziert wird, im Sinne seines Gegenteils verstanden wird. Wer so verfährt, unterschreitet allerdings ein in der Epoche von Simulation und Dissimulation gewonnenes Medienwissen, das in der Folge noch

zu besprechen sein wird. Was bleibt, ist aber Folgendes: Gerade weil einem Medium vorgeworfen werden kann, Überflüssiges und Belangloses zu produzieren, wird es umso interessanter. Dass alles, was sich zeigt, einen geheimen, verborgenen eigentlichen Sinn hat, gerinnt dann zur unumstößlichen Gewissheit, wenn die Banalität des Mitgeteilten, die keinen Filter des Verdachts direkt bedient, offensichtlich ist. Dann wird es Zeit, die Kommunikation zu unterbrechen und einen Blick auf das Medium selbst zu werfen.<sup>7</sup>

Eine Information verdient im Sinne der mit Verdacht operierenden Mediennutzung erst dann diesen Namen, wenn sie als Resultat von Negationsoperationen aus dem Gesagten, Gezeigten, Gesendeten herausdestilliert wurde, wenn also der von Niklas Luhmann kunstreich von Literatur in Theorie verwandelte Aphorismus aus *Ottliens Tagebuche*: »Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn«<sup>8</sup> zugunsten einer Affirmation eben nur des »Gegensinns« entschieden wurde. Innerhalb der *Realität der Massenmedien* wird die »Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation«, also das Wissen, dass der Kommunikation eher ein Abbruch denn ein Anschluss widerfährt, in einen Anschlusszwang bei mitlaufendem Unbehagen an der Medienkultur transformiert. Den Verdacht gegen die Medien nimmt Systemtheorie so zur Kenntnis, bei gleichzeitigem Hinweis auf seine Folgenlosigkeit:

Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien. [...] Andererseits wissen wir so viel über die Massenmedien, daß wir diesen Quellen nicht trauen können. Wir wehren uns mit einem Manipulationsverdacht, der aber nicht zu nennenswerten Konsequenzen führt, da das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschließt. Man wird alles Wissen mit dem Vorzeichen des Bezweifelbaren versehen – und trotzdem darauf aufbauen, daran anschließen müssen.<sup>9</sup>

Im Kontext von intriganten Medien ist an diesem Zitat vor allem die – eine Fatalität im Sinne von Max Webers *stahlhartem Gehäuse* evozierende – Rede von einem *selbstverstärkenden Gefüge* interessant – sie ist das Einfallstor, durch das der als folgenlos ausgeschlossene Verdacht wieder eintritt. Diese Gefüge lassen sich erstens als ein Kommunikationstyp vorstellen, der seine eigene Kausalität entwirft, zu deren Gunsten andere Bezüge gekappt werden, und zweitens als durchschaute Illusion, die trotzdem Notwendigkeit für sich beanspruchen kann.

Dieses Medienmodell eines *selbstverstärkenden Gefüges*, das einerseits die einzige Quelle des Weltwissens ist und das andererseits auf der Grundlage einer

fundamentalen Täuschung operiert, wird im 18. Jahrhundert im Kunstsystem von Karl Philipp Moritz für ein Einzelmedium entworfen. Nur ist der Charakter der Täuschung hier ein anderer: Diese ist gewollt und wird im Laufe der Rezeption nur vergessen. Zudem ist die täuschende Subjektivität hinter dem medialen Ereignis noch benennbar: Es ist das Genie, das einen Schein der Wahrheit entwirft und damit die einzige Möglichkeit bereitstellt, überhaupt etwas von der Natur der Dinge in Erfahrung zu bringen. Durch die Tilgung der Differenz zwischen einem *Einzelmedium* und *den Massenmedien*, das heißt durch Verallgemeinerung einer um 1800 noch spezifisch verorteten Leistung und durch die Vertreibung des Subjekts aus der Kommunikation, bleibt Medienwissen des 18. Jahrhunderts in Luhmanns Theorem weiterhin anschließbar und aktuell. Die in der Metapher des Gefüges bereitgestellte Mediendefinition ist in das Archiv des – mit Blick auf semantische Umstellungen – wohl folgenreichsten Jahrhunderts eingeschrieben, nur eben unter dem Eintrag *Drama* und in Bewunderung der Leistungen der jedes Ereignis kausal überdeterminierenden Intrige.

So legt Moritz 1793 seinen Reflexionen über *Die metaphysische Schönheitslinie* einen für das Einzelmedium Drama schmeichelhaften, ansonsten wohl eher pessimistisch stimmenden Gedanken zugrunde. Moritz' Einsicht läuft dabei auf die Formel hinaus, dass wir alles, was wir über die Welt, in der wir leben, wissen, aus einem Medium des Kunstsystems wissen.<sup>10</sup> Dieses Medium ist laut Moritz das Drama, das dem faszinierten Rezipienten eine Täuschung bietet, deren Leistung in der Illusion eines Ähnlich-Werdens von Schönheit und Wahrheit liegt, die von Moritz im Sinne der Hogarth'schen Begriffsprägung in einem Linienmodell präsentiert werden. Schönheit ist demnach die nur im Kunstwerk gelingende Vollendung einer Ursache-Wirkungs-Kette: »Der Künstler muß suchen, den Zweck, der in der Natur immer außer dem Gegenstande liegt, in den Gegenstand selbst zurückzuwälzen, und ihn dadurch in sich vollendet zu machen.«<sup>11</sup> Alles, was wir über die Natur des selbst nicht-intelligiblen »Ganzen«<sup>12</sup> wissen, entspringt einer Täuschung, die den Schein einer Ähnlichkeit des Schönen und der Wahrheit produziert. Wo das Begriffsvermögen durch seinen Zwang zu Unterscheidungen versagt, wird die ästhetische Erfahrung zum Kandidaten für den Schlussstein philosophischen Denkens.<sup>13</sup>

Bei der Produktion des sich selbst stützenden und in sich geschlossenen Schönheitsgefüges *Drama* ist vor allem auf innere Kohärenz zu achten:

So muß also der Dichter bei einem jeden Dialog im Drama, dasjenige gehörig abzuschneiden wissen, was derselbe, der gewöhnlichen Folge der Dinge gemäß, nun noch ferner in sich fassen müßte; und in jedem folgen-

den Dialog, muß alles, was gesagt wird, *immer weniger Beziehung* auf irgend etwas anders in der Welt als die Katastrophe des Stücks haben; es muß also immer mehr äußerlich Zweckmäßiges von jeder Unterredung abgeschnitten werden, je mehr das Drama in sich vollendet sein, oder innerliche Zweckmäßigkeit haben soll.<sup>14</sup>

Weiterhin wird die Aktivität des Künstlers hinter dem Medium, das der Wahrheit ähnliche Formen hervorbringt, so beschrieben: »Wenn ich in einem Drama das Aufeinanderfolgende immer als Ursach und Wirkung ansehen soll, so muß mich der Künstler niemals einen Sprung merken lassen«, damit »ich« dann »auf die Weise desto leichter und angenehmer getäuscht werde.«<sup>15</sup> Im Sinne der Ästhetik übernimmt sowohl in Komödie als auch in Tragödie die Intrige vorrangig die Aufgabe, solche strenge und in sich gefügte Kausalität zu produzieren. Sie verdunkelt das Potenzielle und lässt nichtkontingente, notwendig scheinende Abfolgen vor dem hypnotisierten Auge des Zuschauers entstehen. Andererseits zeigt Moritz' Definition der Schönheit deutlich, welche Figur zugleich mit dem scheinbar selbstgenügsamen, sich selbst begründenden Gefüge entsteht: ein Manipulator der Realität, der als »Künstler« die Fäden der zweiten Natur in der Hand hat. Er ist es, der die Bedeutung produziert, die sich dann vor dem Auge des Zuschauers mit einer eigenen, zwingenden Dynamik entrollt, und zwar indem er sein Handwerk versteht, das vornehmlich im »Auslöschen«<sup>16</sup> von anderen, potenziell möglichen Bezügen besteht. Wenn die Kausalitätsmaschinerie eines solchen Gefüges aus dem Rahmen der Ästhetik gelöst wird und es stimmig auf die Verfahrensweise massenmedial verbreiteter Kommunikation übertragen werden kann, entsteht, durch das gleichzeitige Verschwinden des Künstlers, zwangsläufig ein Manipulationsvorbehalt gegen das überstimmige und sich so selbstverstärkende Gefüge.

Gerade der Gedanke einer Stimmigkeit des massenmedial hervorgebrachten Wissensgebäudes ist es, der von sich aus die Kodierung der Kunst als »binäre Orientierung nach ›Passen‹ und ›Nichtpassen‹«<sup>17</sup>, die Moritz fast schon überstrapaziert, aufruft und so gleichzeitig ästhetische Modelle als Erklärungsansätze wieder attraktiv werden lässt.<sup>18</sup> Für den Betrachter bleibt der Verdacht, immer noch dem Wirken eines verborgenen Illusionskünstlers, der alle Bedeutungen in seiner Hand hat, unterworfen zu sein. Dieser Schattenfigur wird angelastet, weiterhin unmerklich das zu löschen, was die innere Konsistenz des *selbstverstärkenden Gefüges* bedroht. Die Verbreitung des hyperkritischen Blicks auf alle Kommunikation ist ein notwendiger Effekt der Ausbreitung des medial produzierten, ausweglosen und abgeschotteten Gefüges, das nach wie vor, im Sinne

von Moritz' Beobachtung des Dramas, alleiniger Quell eines (Schein-)Wissens der Wahrheit ist.

Es geht damit um die Geschichte der Medien im Zeichen des Verdachts, die Boris Groys so einleitet:

Der Verdacht kann [...] niemals entkräftet, abgeschafft oder untergraben werden, denn der Verdacht ist für die Betrachtung der medialen Oberfläche konstitutiv: Alles, was sich zeigt, macht sich automatisch verdächtig – und der Verdacht trägt, indem er vermuten lässt, dass sich hinter allem Sichtbaren etwas Unsichtbares verbirgt, das als Medium dieses Sichtbaren fungiert. [...] Der Verdacht schreibt ständig alte Zeichen auf neue Medien um – deswegen ist er, wenn man so will, das Medium aller anderen Medien.<sup>19</sup>

Groys' Argumentation leitet dann über zum Begriff des »Ausnahmestand[s]«,<sup>20</sup> der in einer ästhetischen Praxis verortet wird, die kurzzeitig vorgeben kann, den Blick auf das Medium selbst freizugeben – und so die Wahrheit des per definitionem unbeobachtbaren Medialen auszusprechen. Statt dieser Metapher und damit Groys' an Theoriebildung und ästhetischer Praxis interessierter Argumentationslinie weiter zu folgen, wird im Folgenden die Beobachtungseinstellung zentral sein, die Wissen über Medien vornehmlich im politisch definierten Ausnahmestand gewinnt, das heißt dann, wenn die Unterscheidung von *Freund und Feind* das gesellschaftliche Feld neu strukturiert.

## 2. DER AUSNAHMEZUSTAND

Eine Variante des Umgangs mit Kommunikation im Ausnahmestand ist der Gebrauch der klassischen Kodes und Chiffren. Sie fallen in der Kommunikation unweigerlich auf, sperren sich gegen direktes Verstehen; wer auf ihre Botschaft zugreifen will, braucht entweder viel Zeit und mathematisches Geschick oder die Schlüssel, die das Rauschen in Information transformieren. Anstatt auf Verstehen zu setzen, potenzieren sie die primäre Unwahrscheinlichkeit allen Verstehens. Dies gilt für die primitive Caesar-Verschlüsselung, die jeden Buchstaben des Klartexts durch den ersetzt, der sich in einem bestimmten räumlichen Abstand zu ihm befindet, sodass aus A ein D, aus B ein E usw. wird, bis hin zu den vielen Routinen der Enigma. Wer immer eine solche Nachricht abfängt, kann auf den Umstand geheimer Kommunikation schließen, deren Sinn für einen exklusiv-

ven Kreis von Empfängern bestimmt ist. Je komplexer das Gebilde wirkt, desto eher wird auf eine militärische oder nachrichtendienstliche Quelle geschlossen.

Perfider gibt sich die zweite Möglichkeit des Kommunikationskrieges. Diese liegt im Versenden von unverdächtigen Nachrichten, hinlänglich bekannten Bildern, kurz: dem, was jeder kennt. Der Name dieses Verfahrens spricht die Definition gleich mit aus: Steganographie, von griechisch »steganos« – bedeckt. Gemeint ist das Operieren mit verborgenen Botschaften.<sup>21</sup> Dabei wird die Nachricht selbst versteckt: Sie wird von einer anderen, unverdächtigen, die so selbst zum Medium wird, überlagert. Der Bote selbst wird in dieser seit der Antike gebräuchlichen Variante der geheimen Kommunikation invisibilisiert, ohne im Geheimen zu operieren, versteckt sind nur seine medialen Qualitäten. Das Verfahren reicht historisch von verschluckten und mit Wachs versiegelten Papierkugeln über deutsche Spione im Zweiten Weltkrieg, die Buchstaben in Zeitungen mit Geheimtinte versehen und so eine zweite Lektüre des belanglosen Lokalteils möglich machen, bis zu avancierten elektronischen Varianten.<sup>22</sup> In diesem Verfahren werden die »Least Significant Bits« in Text- oder Bilddateien zweifach kodiert; das ursprüngliche Dokument bleibt so erhalten und ist unauffällig. Wird diese Nachricht entschlüsselt, wozu auch die Kombination mit anderen im Netz abgelegten Dateien notwendig sein kann, im Sinne eines Puzzles, in dem alles oder nichts ein Teil sein kann, werden verborgene Texte oder Bilder sichtbar.<sup>23</sup> Wer hier keine Nachricht vermutet, wird nichts finden. Umgekehrt steht dem, der Zeichen und mediale Produkte mit Verdacht traktiert, jetzt virtuell das gesamte Archiv zur Suche nach verborgenen Intrigen, Verschwörungen und Verrat offen, denn was entsteht, ist die Möglichkeit, *Medien in Medien* zu suchen.

Die Möglichkeit der Steganographie macht alles verdächtig: Jeder Klartextsatz kann geheime Botschaften enthalten, jedes Bild eine Tiefendimension oder zumindest einen Teil ihrer Koordinaten kreieren, die allein schon deswegen interessant und verdächtig zugleich ist, weil sie dem größten Teil der über das Medium hergestellten Öffentlichkeit verborgen bleibt. Die Möglichkeit der Streuung von kryptographisch erzeugten Botschaften, die koextensiv mit der Möglichkeit global zu kommunizieren ist, löst nun weniger eine neue Verbreitung der *Wut des Verstehens* (Jochen Hörisch) oder eine neue Verbreitung des »délire d'interprétation«<sup>24</sup> aus, wie dies noch für das Format Text der Fall war. Die Verfahren der Lesbarmachung sind dafür zu kompliziert und die Möglichkeiten zu groß. Vielmehr führt es zu einer weiteren Eskalation des jetzt tatsächlich real folgenlosen Verdachts, der von einer Ubiquität der Intrige erzählt. Jedes Medium kann gleichzeitig seine gewohnte und beruhigende alltägliche Rolle übernehmen und bereits als geheimer, (para-)militärischer Kommunikationskanal aktiv sein. Tatsächlich

ist nichts mehr, was es scheint, wenn die Medien selbst mit Verdacht beobachtet werden. Wenn alles, was gesendet wird, verdächtig ist, schlägt der Verdacht auf die Medien selbst zurück. Die primäre Agentur des Wissens ist dann kontaminiert, wenn es alle kommunikativen Ereignisse – zumindest möglicherweise – sind.

So kehrt in den Alltag der Kommunikation die Vermutung eines permanenten Ausnahmezustands der Medien als Modell ein. Die stets vermutete, intrigante Seite der Medien wird genau in diesen, dem *normalen* Gebrauch fernen Momenten sichtbar – und verfestigt sich zu einer Gewissheit der Ausgangsvoraussetzungen des umgreifenden Verdachts. Vornehmlich im politischen Ausnahmezustand werden Zeichen dessen sichtbar, was Groys als den »submedialen Raum«<sup>25</sup> bezeichnet: Zeichen der Wahrhaftigkeit der Unterstellung, dass alles, was gesagt, gesendet oder gezeigt wird, noch eine weitere Ebene enthält. Denn der Vorteil des Ausnahmezustands (in der engen Bedeutung des Wortes) ist es, die Aktivität einer feindlichen Intelligenz als erwiesen voraussetzen zu können. In Zeiten, in denen die Ausnahme zur Regel wird, das heißt die Sichtbarkeit des militärischen Gegners in die verdeckten Operationen geheim operierender Netzwerke überführt wird, erscheinen die verborgenen Möglichkeiten der Medien als ihr eigentliches Wesen. So tritt, um ein aktuelles Beispiel aufzurufen, die Steganographie im Internet als Gegenstand der Berichterstattung von Tageszeitungen dann auf den Plan, wenn sich *der Feind* (in Gestalt der Al Qaida) zeigt.<sup>26</sup>

Ein weiteres Beispiel des Verdachts gegenüber den Medien im Zeichen des (realen) Ausnahmezustands liefert die Geschichte des Verrats von Margret Boveri. *Der Verrat im XX. Jahrhundert* macht deutlich, wozu eine Beobachtung der Medien im Medium des Verrats zwangsläufig führt. Boveri räumt den Medien in der Geschichte, verstanden als durch Verrat und Intrige erzwungene Abfolge von Systemen, einen Platz ein, der kaum zu übertreffen ist. Verrat soll, so der enzyklopädische Eintrag am Schluss des ersten Bandes, eine Störung des grundsätzlichen Verhältnisses sein, auf dem alle Gesellschaftlichkeit beruht:

*Verrat ist Vertrauensbruch* – und auf der Vertrauenswürdigkeit des anderen beruht alles Zusammenleben der Menschen, gleichgültig, wie ihre Lebens- und Staatsform im einzelnen aussehen mag. Verrat ist aber auch ein *Element der historischen Entwicklung* von politisch organisierten Gemeinschaften, – denn aller radikale politische Wechsel hebt mit Verrat an.<sup>27</sup>

Nun wird eine solche Geschichte mit Namen geschrieben; eine Beobachtung aus dem Zweiten Weltkrieg lässt aber Zweifel aufkommen, zu wem das Vertrauen ge-

brochen ist, das heißt, wer der historische Verräter ist – und dies meint, wiederum Boveris Logik folgend, wer der Motor aller künftigen Veränderung ist:

Erst in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts aber hat die Technik die geistig-politische Entwicklung eingeholt, indem sie als Mittel für das Eindringen ins Feindesland den Rundfunk lieferte. Das ist das radikal Neue unserer Zeit, das erst im Zweiten Weltkrieg unmißverständlich sichtbar wurde. Da war es möglich, das Radio anzudrehen und auf englisch oder deutsch, auf französisch oder auf russisch Nachrichten vorgesetzt zu bekommen, alle mit einem Kern von Sachlichkeit, alle mit einigen nachprüfbar richtigen Fakten, so daß sich erst ein neues Gehör für die untergelegte Tendenz ausbilden mußte, bevor zu erkennen war, daß die österreichische Stimme englische, die englische hitlerische, die französische vielleicht sowjetische Propaganda machte.<sup>28</sup>

Boveri verfolgt nun die Geschichte der »unsichtbaren Sprecher«,<sup>29</sup> wie etwa der William Joyces, der kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in einem faszinierend »schöne[n] Englisch«<sup>30</sup> deutsche Propaganda verbreitet. Die kurze Einordnung der technischen Möglichkeiten des Verrats im 20. Jahrhundert ist aber mehr als eine weitere Gelenkstelle, die es ermöglicht, weitere *verräterische* Biografien anzuführen. Artikuliert wird vielmehr die Gewissheit, dass durch das technische Medium die Linie obsolet wird, die Freund und Feind in territorialer Hinsicht trennt; die sekundäre und die Unterscheidung von Freund/Feind stets sekundierende Metaphorisierung von Innen/Außen hat schlicht ausgedient. Zweitens wird alles Sichtbare beziehungsweise in den Bereich der Wahrnehmbarkeit Fallende – was ja eigentlich ausreichend wäre, um dem Verrat ein Ende zu bereiten, da ein *Verstehen* der Nachricht durchaus auch auf seiner Oberfläche als Propaganda möglich ist – durch eine unheimliche, weil unsichtbare Dimension ergänzt. Dieser Raum der Unsichtbarkeit, den jedes Medium voraussetzt, indem es mit der Präsentation der medialen Effekte zugleich ein unbeobachtbares Medium einrichtet, wird durch eine Tiefendimension ersetzt, in der die Figur eingenistet ist, für deren Treiben das (technische) Medium ideal beschaffen ist, indem sein eigentlicher Erfolg einer Abwesenheit geschuldet ist: der Manipulator, Verräter oder Intrigant, der auf das Vertrauen setzen kann, das seiner Äußerung entgegengebracht wird, da eine seiner Qualitäten sich perfekt an die Anforderungen des Mediums anschmiegt und der Rest seiner Person verborgen bleibt: Die *schöne Stimme* regiert das Unbewusste des Hörers, und dies umso ausschließlicher, wenn ein einzelner Sinn isoliert wird, um dem hypnotischen Treiben des Mediums Vorschub zu leisten.<sup>31</sup>

### 3. BAROCKES VERWIRRSPIEL

Mit der Verwirrung der Begriffe von Freund und Feind und der sichtbaren Demarkationslinie geht die klassische Epoche des Politischen und des Feindes im Zeitalter der technischen Medien einmal mehr zu Ende. Zumindest dann, wenn man dieses Klassische so auffasst wie Carl Schmitt 1963: »Das Klassische ist die Möglichkeit eindeutiger, klarer Unterscheidungen.«<sup>32</sup> Diese Eindeutigkeit bezieht sich für Schmitt auf Krieg und Frieden, den Staat als politische Einheit, Innen und Außen sowie den Feind als im klar definierten Außen der eigenen Handlungseinheit verortbare Instanz. Wenn sich das Politische im Rahmen der Epoche seiner Klassik bewegt, das heißt, die Norm allen politischen Handelns die Kommunikation beherrscht, dann ist »alles [...] erkennbar getrennt und wird nicht absichtlich verwischt.«<sup>33</sup> Aus diesen Sätzen lässt sich, ex negativo, die bei Schmitt ausgesparte Theorie des Intriganten ableiten. Denn die Verwirrung der Begriffe von Freund und Feind, die Stiftung von Verbindungen, in denen der Feind als Freund verstanden wird, zur Durchsetzung eigener, verborgener und dem Wohl des Staates entzogener Interessen, ist die klassische Aufgabe des Intriganten.

Eine Theorie des Intriganten liefert die moderne Konstruktion des Barocks, der gerade wegen des dramatischen Treibens dieser Figur zum Konterpart der Klassik avancieren kann, zumindest dann, wenn man gewillt ist, sich den Thesen Walter Benjamins anzuschließen. Benjamin erhebt den Barock kurzerhand zum »souveräne[n] Gegenspiel der Klassik, wie man bisher in der Romantik nur es anerkennen wollte [...].«<sup>34</sup> Benjamins *Trauerspielbuch* liefert die Charakteristik der zentralen Figur des Intriganten auf kommunikationstheoretischer Basis, also als Figur, wie sie heute wieder unser, mit Luhmann, stets zugleich angezweifelt und affirmiertes Vertrauensverhältnis zu den Massen- und Kommunikationsmedien stört. Diese Charakteristik liegt in der Kontrolle allen signifikanten Materials. In der Hand des Intriganten wird jede Wiederholung noch des unschuldigsten, harmlosesten kommunikativen Ereignisses zum Komplott. Im Medium der Intrige wird alle Bedeutung doppelbödig, das heißt *ironisch*:

In der ›Glorreichen Marter Johannes von Nepomuck‹ zeigt im ersten Akt die vierzehnte Szene einen der Intriganten (Zytho) als Echo bei den mythologischen Reden seines Opfers (Quido) fungieren, wie er mit todverheißenden Bedeutungen ihnen Antwort gibt. Das Umschlagen des rein Lautlichen der kreatürlichen Sprache in die bedeutungsschwangere Ironie, die aus dem Munde des Intriganten zurücktönt, ist für das Verhältnis

dieser Charge zur Sprache höchst kennzeichnend. Der Intrigant ist der Herr der Bedeutungen.<sup>35</sup>

Der Intrigant – und das ist das Neue – ist nicht Teil irgendeiner besonderen Intrige, sondern besetzt alle kommunikativen Ereignisse; alle Bedeutung ist durch das Wirken dieses *Parasiten* bereits kontaminiert.

Versteht man Benjamins Aussage als Klartext einer Epochenkonfiguration, erscheint der Barock als Name ebenjener Voreinstellung der Beobachtung, der alles, was kommuniziert wird, zunächst einmal verdächtig ist. Daran schließt sich dann die Frage an, ob barocke Texte auffindbar sind, die eben die *Lektüreform des ausgreifenden Verdachts* trainieren. Diese Suche ist schnell abgeschlossen: Baltasar Graciáns *Criticón* (1651–1657), das gerade in neuer und vor allem vollständiger Übersetzung vorliegt, zeigt sich als idealer Kandidat. Jede Information wird hier so lange mit Verdacht traktiert, bis das Alltägliche zur Chiffre wird. In Graciáns Texten zur Klugheitslehre sind Intrigen und Gegenintrigen der faktische Grund aller Kommunikation; jegliche Medienaktivität deutet zunächst einmal auf einen Plan zur Durchsetzung verborgener Interessen hin. Der Beobachter muss, wenn er nicht vorschnell aus dem Kampf um Erfolg und Anerkennung ausscheiden will, zunächst »die Dinge der Welt [...] sämtlich verkehrt herum betrachten, um sie richtig zu sehen«,<sup>36</sup> da schlichtweg alles auf Desinformation und Verwirrung hin angelegt ist. Diese Voreinstellung, die den oben angeführten Oberstabsarzt (ver-)leitet, ist allerdings nur der erste Schritt in dem Kommunikationskrieg, dessen facettenreiche Beschreibung sich in der Lehre der Weltklugheit findet.

*El Criticón* entsteht in einer Zeit, da Kunst noch kein Spezialdiskurs der ausdifferenzierten Gesellschaft war, sondern ein Medium mit durchaus praktischen Anweisungen. Der Roman exerziert ein permanentes Unterscheiden durch, gelenkt durch den Verdacht, dass alles zunächst einmal auf Täuschung hin angelegt ist. Den Protagonisten Andrenio und Critilo stehen auf ihrem Gang durch die Welt Experten zur Seite, die die jeweils angemessene Lektüreform mundaner Phänomene beherrschen und eintrainieren.

Im vorliegenden Zusammenhang interessiert vor allem der Experten-Typus des *Entzifferers*, der nicht nur Chiffren aufzulösen versteht, sondern diese allererst entdeckt: So wird ein steganographisch gebildeter Kryptoanalytiker des Alltags vorgeführt. Wer an eine Welt glaubt, die im Beobachtungsmodus erster Ordnung hinreichend erfassbar wäre, wie der für jede Falle prädestinierte Andrenio, muss sich den Spott des Entzifferers gefallen lassen. Er hat verpasst, die Welt durch den Filter *Verdacht* zu beobachten, und wird zum Spielball aller Täuschungen. Zudem reicht es nicht aus, Information, wenn sie als solche entdeckt ist, nach einem star-

ren Muster zu dekodieren. Wer sich auf den starren Caesar-Kode verlässt, ist so verraten wie der, der erst gar keine Chiffren und geheimen Botschaften entdeckt: »Das Bekümmerte ist, dass es miserabel schlechte Leser gibt, die immer C für B halten, wo doch besser D stünde.«<sup>37</sup> In dieser Äußerung des Entzifferers findet sich sowohl ein Hinweis auf phonetische Prinzipien der Poetik, wie der Kommentar des Herausgebers erklärt, als auch die Spur von polyalphabetischer Verschlüsselung. Das Staatswissen der im 16. Jahrhundert in Sachen Kryptographie führenden Nation Spanien findet hier Eingang in die Lebenskunst, militärisches Medienwissen wird verbreitet und als unumgängliche Praktik des Alltags markiert.<sup>38</sup>

Nun verrichtet der Entzifferer seine Arbeit, löst jede gerade gefundene Chiffre auf, gibt »Gegenchiffren«<sup>39</sup> zur Entschlüsselung aus, bis noch die letzte Allegorie auf den Begriff gebracht worden ist. Als der letzte Schwindler der vierten »Krisis« des dritten Teils des Romans seine Künste an den willfähigen Massen probt, nötigt Critilo den Entzifferer, doch auch hier endlich Auflösung zu bringen und den Betrüger zu identifizieren. Im gleichen Moment verschwindet der Massenbetrüger aber in der »Tinte fabulierender Skribenten«,<sup>40</sup> beziehungsweise der »Tinte der Lügen und Falschheiten«, die er ausstößt wie ein Tintenfisch auf der Flucht, bis alles vom »dichten Qualm der Konfusion« erfüllt ist. Die Auflösung wird aufgeschoben, was bleibt, ist ein Hinweis des Erzählers auf die Identität des Illusionskünstlers: »Sollte indessen jemand erfahren wollen, wer dieser *politische* Schwindler wirklich war, so möge er in der nächsten Krisis weiterlesen.«<sup>41</sup> Als Medium des Politischen fungiert das Schwarz des Verbreitungsmediums selbst, alle Formen, die darin emergieren, unterliegen bereits dem Verdacht, gezielte Desinformation zu sein. Politische Künste und durch Kommunikationsmedien gestiftete Verwirrung werden so zur Deckung gebracht.

Es nützt keine »Gegenchiffre« mehr, wenn das Medium der Kommunikation als solches in den durch Verdacht aufgeladenen Blick gerät. Grundsätzlich und per definitionem bestimmt das Medium natürlich nicht, welche Formen in ihm ausgeprägt werden. Hier zeigt sich hingegen die bittere Gewissheit, dass das Medium höchst anfällig und wie geschaffen für die Übermittlung von intriganten, alle klaren Beziehungen verwirrenden Botschaften ist. Graciáns Empfehlung für den Klugen lautet dann auch folgerichtig, sich zum rein beobachtenden System ohne Output zu machen: »Sehen, hören und schweigen.«<sup>42</sup>

In diesem Detail der vergifteten Kanäle, des nie neutralen, sondern immer schon korrumpierten Mediums, wird der Intrigant bzw. die Intrige tatsächliches Subjekt des Medialen. Politischer Barock wird durch die Bestimmung dieses Verhältnisses zu Kommunikationsmedien kenntlich. Mit diesem Befund lässt sich die Klassik des Politischen und ihr Apologet neu befragen.

#### 4. DER NEBEL DER MACHT

1954, in *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*, kehrt eine pessimistische Sicht auf das Medium *Macht* in Schmitts Klassik ein. Zunächst trägt dieses *Sprechstück* dem Umstand Rechnung, dass, in einer Formulierung Niklas Luhmanns, »Macht [...] auf machtunabhängige Informationsquellen angewiesen [ist], weil sich andernfalls alle Information in Macht verwandelt.«<sup>43</sup> Wenn Kommunikation sich in das Medium ›Macht‹ begibt, wird sie darin transformiert; für die Erhaltung eines Mediums in einem anderen medialen Umfeld ist *Macht* ein denkbar schlechter Kandidat. Noch der »absoluteste Fürst« ist laut Schmitt »auf Berichte und Informationen angewiesen«, was diese sonst so selbstherrliche Figur der Dezision bereits empfindlich einschränkt, denn damit ist er in ein »unendliche[s] Meer von Wahrheit und Lüge, Wirklichkeiten und Möglichkeiten«<sup>44</sup> geworfen. Informationen besorgt und verbreitet das Vorzimmer, damit aber haben der Machthaber und so die Erscheinungsform des Politischen selbst es mit einem immer schon auf Intrige sinnenden Medium zu tun. Das »Antichambre« verwickelt ihn in einen »Kampf im Nebel indirekter Einflüsse«;<sup>45</sup> wogegen seine Macht das denkbar schlechteste Mittel ist: »Jede Steigerung der direkten Macht verdickt und verdichtet auch den Dunstkreis indirekter Einflüsse.« Dies soll für jeden »Macht-Raum«<sup>46</sup> gelten; immer dann, wenn das Medium des Politischen, Macht, aktiviert ist, korrumpiert dies die Informationslage.

Schmitt sucht hierfür typisches Personal zu finden und entdeckt dieses in Schillers *Don Karlos. Infant von Spanien*. Dabei hofft er, durch die kurze Analyse des Personals den oben geschilderten Sachverhalt doch noch in klare Verhältnisse bringen zu können, indem direkte Interessenträger als Agenten benannt werden. Und dies in einer *klassischen* Version spanischer Machtpolitik des 16. Jahrhunderts: Die Ermordung des Marquis de Posa wird dann als Ergebnis seiner Einmischung in das Antichambre Philipps verstanden, sein Tod als Verteidigung eines Machtraums gelesen.<sup>47</sup> Ein Blick auf das Drama zeigt aber, dass, gegenläufig zu Schmitts Interpretation, auch hier die Zeit der Medien angebrochen ist.<sup>48</sup> Die Angewiesenheit der Kommunikation auf Briefe und Pagen, zunächst aus Gründen der Diskretion bei Hofe, sorgen für die fatale, in sich geschlossene Kette aus Ursache und Wirkung. Die Intrige des Stücks zeigt vor allem das Intrigante der Medien auf, das alle klaren Beziehungen verwirrt.<sup>49</sup> Falsche oder unklare Adressierungen ändern den Lauf der Geschichte, wer sich die Hegemonie des Medialen zunutze zu machen weiß, bestimmt den Gang des Dramas. Diese Wahrheit dämmert zunächst im ersten Akt gleich dem Infanten selbst. Carlos ist davon überzeugt, es hätten »Geschichtsträger/Des Übels mehr [...] getan,/Als Gift und Dolch in

Mörders Hand nicht konnten.« (V. 70–72) Die Requisiten des Intriganten und Verschwörers haben sich geändert: Dieser selbst ist zum Medium geworden. Die mörderische Aktion, auf der Schmitt beharrt, wird als sekundäres Phänomen begriffen: Sie ist den Effekten von intriganten Medien nachgeordnet.

Es sind vor allem Briefe, die dem Drama jeweils seine Wendung geben, Nachrichten ohne klaren Adressaten, die an ihrem jeweiligen Ankunftsort Verbindungen knüpfen, Koalitionen lösen und schon betrogene Hoffnungen wecken. Auch Posas (gute) Intrige basiert darauf, sich die durch Medien geschaffene Unsicherheit und den Verdacht gegen alle übermittelte Kommunikation zunutze zu machen. Sein selbstmörderischer Trick besteht ja darin, der kontrollierenden Instanz das zu geben, was sie sucht: nämlich Verrat. Alles, was damit zu tun hat, wird sofort als Information akzeptiert, so auch der unwahrscheinliche Umstand, dass der Marquis de Posa die Königin begehrt hätte und der Infant selbst – als eigentlich Begehrender – Philipp hätte warnen wollen. »Die Post des Reichs« hat zwar »geheime Befehle« (V. 2471), um möglichen Hochverrat auf dem Postweg aufzudecken und unschädlich zu machen.<sup>50</sup> Gerade diese Befehle machen sie aber selbst für Intrigen anfällig, die auf den Filter des Verdachts selbst zielen und diesen mit in ihre Pläne einbeziehen. Wer Intrigen (oder im Sinne von Thomas Manns Oberstabsarzt: Betrug) zu demaskieren sucht, dem werden Intrigen (oder Betrugsversuche) geboten, die wiederum nur Medien für verdeckte Intrigen sind. Desinformation findet dann ihren schnellsten Weg zum König, wenn sie sich als die Information gibt, nach der gefahndet wird. Der dienstfertige Raimond von Taxis wird so zum Rädchen einer Intrige, das sich als Schlüsselstelle der Macht (v)erkennen kann. Der Klartext des Verrats zeigt sich als idealer Kandidat der Intrige.

Vertrauen, so Schillers Barock-Lektion, kann man nicht einmal dem Erfolg der Überwachungsagenturen; wo immer Information auftaucht, sollte man ihr vor allem eines: misstrauen.<sup>51</sup> Und sie sollte stets auf einen verborgenen *Gegen-sinn* hin interpretiert werden. Wer medial verbreiteten Informationen vertraut, ohne sie noch einmal der Prüfung des Verdachts zu unterziehen und ihre Vorzeichen zu ändern, kann sich sicher sein, ins Hintertreffen zu geraten. Die Stärke des Marquis de Posa liegt darin, um das Medium des Politischen zu wissen, das das Licht der umfassenden *Klarheit der Unterscheidungen* hinter sich gelassen hat und, unter Rückbezug auf Schmitts Begriff der Klassik, Unterscheidungen unscharf werden lässt. Verrat findet immer an anderer Stelle statt, als es zur Entdeckung freigegebene Verschwörungen vermuten lassen. Das Zeitalter der Sichtbarkeit und klaren Verhältnisse endet mit der Erzählung von der Heraufkunft moderner Kommunikationsmedien, wie in Schillers Fall der Post. Die Lektion vom Ende der Eindeutigkeit und Sichtbarkeit bekommt Philipp, als im oben ange-

zeigten Sinne *klassischer* Souverän, den seine Zeit überholt hat, noch im Dialog mit Posa mitgeteilt. Philipp will ihm das »hell und weit auf [...] der Stirne leuchten[de]« Siegel seiner »königlichen Gunst« (V. 3827f.) verleihen; er baut auf den Kontrast klarer Unterscheidungen. Der Marquis wiederum hat das barocke Medium erkannt, in dem sich die Formen des Politischen ausbilden. Die Frage ist, ob die Sichtbarkeit überhaupt noch von Nutzen ist, selbst wenn ein Freund des Souveräns gesucht wird, den »die Hülle/Der Dunkelheit allein [...] fähig machte,/ Des Namens wert zu sein?« (V. 3830–3833). Eine Politik der barocken, verwickelten Formen und der Verdacht gegen das Formbildung ermöglichende Medium brechen dann an, wenn Information beginnt, alles zu sein, und zugleich einer Sache mehr als allem anderen misstraut werden muss: dem Medium, das zum Gewinn von Information unumgänglich ist.

Was bleibt, sind Metaphern, die die Sedimente der Geschichte des Verdachts bilden: die »Tinte« und der »dichte Qualm der Konfusion« (Gracián), die »Dunkelheit« des Marquis de Posa oder der »Nebel« (Schmitt). Die Art der Intrige kann immer weiter verschoben werden, die möglichen Intriganten und ihre Absichten wechseln, sicher scheint in dieser Geschichte der Kommunikation nur eines: Wo ein Medium aktiv ist und Formbildung beobachtet werden kann, ist es auch das Intrigante oder zumindest ein Verwirrer und Verwickler aller klaren Unterscheidungen.

- 1 Der Begriff des Intriganten erfährt gerade durch einen massenmedial starke Resonanz erzeugenden Vortrag Peter von Matts bei der Siemens-Stiftung neue Popularität, nachdem er lange nur noch in theaterwissenschaftlichen Lexika als Grundbegriff französischer Dramentheorie zu finden war. Vgl. dazu zum Beispiel den Artikel von Tilman Spreckelsen: Die große Empörung. Peter von Matt betreibt in München die Ehrenrettung der Intrige, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 07.02.2002. Eine für den begrenzten Raum eines Aufsatzes handhabbare Fassung des Begriffs wird im Folgenden auf Grundlage der Freund/Feind-Differenz entwickelt.
- 2 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 228 f.
- 3 Was zunächst einmal den Grund hat, dass psychische Systeme in der Umwelt des Kommunikationsunternehmens *Gesellschaft* angesiedelt sind und insofern – unter dem Namen *Subjekt* – ein eigentlicher und verborgener Grund der Kommunikation in das Archiv des Verdachts eingetragen werden kann.
- 4 Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil, in: Mann: Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. VII, Frankfurt/M. 1960, S. 263–661 (hier: S. 360).
- 5 Ebd., S. 369.
- 6 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 2), S. 225; vgl. auch ebd., S. 225 f. für Luhmanns Umgang mit dem Problem der Täuschung in der auf die Verwendung von Zeichen angewiesenen ausdifferenzierten Gesellschaft.
- 7 Vgl. zum *Verdacht* als Information, die selbst wieder Filter wahrscheinlich werden lässt: Dirk Baecker: Organisation als System. Aufsätze, Frankfurt/M. 1999, S. 41–48.
- 8 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 6: Romane und Novellen I, 14. überarb. Aufl., München 1996, S. 242–490 (hier: S. 384). Vgl. Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 2), S. 226. Luhmann belegt (inszeniert?) mit diesem Zitat die »Ja/Nein-Codierung« der Sprache, das heißt den Umstand,

- dass auf jede Kommunikation eine diese entweder affirmierende oder negierende Kommunikation folgen kann. Vgl. dazu ebd., S. 226–230. Es stellt sich hier die Frage, ob dies auch für den Kommunikationstyp gilt, der hier zum Theoriebeleg wird – nämlich Literatur –, der von sich aus ja vor allem gegen eines resistent ist: Negation. Vgl. zu dieser Resistenz der Literatur etwa Jochen Hörisch: Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt/M. 1999, S. 57–65.
- 9 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl., Opladen 1996, S. 9 f.
- 10 Das im Folgenden in aller Kürze skizzierte dramatische Modell von Moritz ist als Vorbild der Unterstellungen des Verdachts gegenüber den Medien ergiebiger als der von Luhmann favorisierte *Schauerroman* (Luhmann: Realität der Massenmedien (Anm. 9), S. 10). Die dem Medium vorgeschaltete, die Zeichen manipulierende Subjektivität und das auf einer notwendigen, unauflösbaren Täuschung basierende Wahrheitsmodell lassen das Drama als angemesseneres Modell des Verdachts erscheinen, gerade weil es vor allem eines produziert: äußerste Stimmigkeit.
- 11 Karl Philipp Moritz: Die metaphysische Schönheitslinie, in: ders.: Werke in 2 Bänden, hg. v. Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 2: Populärphilosophie/Reisen/Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1997, S. 950–957 (hier: S. 952).
- 12 Dieses »Ganze« ist es, das nur im Schein der Kunst sichtbar wird, »wo wir sonst nichts als abzweckende Teile erblickten.« Ebd., S. 952.
- 13 Vgl. dazu Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: ders.: Werke, Bd. 2 (Anm. 11), S. 958–991 (hier: S. 960).
- 14 Moritz: Die metaphysische Schönheitslinie (Anm. 11), S. 956.
- 15 Ebd., S. 957.
- 16 Ebd., S. 956.
- 17 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1998, S. 190.
- 18 An anderer Stelle, dies sei hier nur am Rande zur Modernität von Moritz angemerkt, favorisiert dieser übrigens langweilig/nicht-langweilig als *Orientierung der Kunst*. Vgl. Karl Philipp Moritz: Einfachheit und Klarheit, in: ders.: Werke, Bd. 2 (Anm. 11), S. 1034–1037 (hier: S. 1035). Die Unterscheidung *interessant/uninteressant* setzt heute Gerhard Plumpe als Kodierung der Kunst an. Vgl. Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, Bd. 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart, Opladen 1993, S. 292–304.
- 19 Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000, S. 25.
- 20 Vgl. ebd., S. 101–115. Gemeint sind etwa Kunstwerke, wie die kubistischen, die eine exzeptionelle Verwendung künstlerischer Mittel pflegen und eben deshalb den Verdacht, es existiere ein submedialer Raum hinter dem Dargestellten, zu beweisen scheinen. Die eigentliche Bedeutung von *Ausnahmezustand* bleibt noch in einer Analogie erhalten, die das Verhältnis des Betrachters zu den Medien verdeutlichen soll: »Die Avantgarde versetzt das Kunstwerk in einen Ausnahmezustand, wie der Krieg den Menschen in einen Ausnahmezustand versetzt – deswegen vertraut man dem avantgardistischen Bild, wie man dem Krieg vertraut, d. h. ohne es zu mögen.« Ebd., S. 103. Hingegen soll im Folgenden der Ausnahmezustand wieder im eigentlichen Sinne verstanden werden. Die Frage lautet dann: Welche Aussagen lassen sich über Medien formulieren, wenn die Unterscheidung Freund/Feind zur leitenden Beobachtungsvorgabe wird, bzw. auf das Innere des Staates gewendet, wenn die Intrige die Position des Souveräns destabilisiert?
- 21 Vgl. zu den Definitionen der hier skizzierten Möglichkeiten der geheimen Kommunikation David Kahn: The Codebreakers. The Story of Secret Writing, New York 1996, S. XV–XVIII.
- 22 Vgl. ebd., S. 81–83.
- 23 Vgl. zu dieser Variante den Beitrag von Alexandra Weikert: Steganographie. Eine andere Art von Verschlüsselung, unter: <http://www.fitug.de/bildung/kongress/stegano.html> (21.11. 2001).
- 24 Vgl. zu diesem von französischen Psychiatern entwickelten Klassifikationsbegriff einer »Pathologie der Hermeneutik«: Wolfgang Schäffner: Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin, München 1995, S. 46.
- 25 Groys: Unter Verdacht (Anm. 19), S. 49.
- 26 Vgl. dazu den informierten Artikel von Dietmar Dath: Zwischen den Zeilen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 12.10. 2001.
- 27 Margret Boveri: Der Verrat im XX. Jahrhundert. Für und gegen die Nation, Bd. 1: Das sichtbare Geschehen, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 141.
- 28 Ebd., S. 110.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 111.

- 31 Vgl. zur Vorgeschichte medialer Suggestionen durch Okkupation eines isolierten Sinnes: Manfred Schneider: Luther mit McLuhan. Zur Medientheorie und Semiotik heiliger Zeichen, in: Friedrich A. Kittler/Manfred Schneider/Samuel Weber (Hg.): Diskursanalyse 1: Medien, Opladen 1987, S. 13–25.
- 32 Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963, S. 11.
- 33 Ebd.
- 34 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I: Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 203–430. Die »Politische Romantik« für alle Verwirrung der politischen Begriffe verantwortlich zu machen, entspricht bekanntlich dem Epochenmodell Carl Schmitts. Der Barock ist hingegen, wie die »Politische Theologie« zeigt, Schmitts eigentliche Vorstellung einer Klassik.
- 35 Ebd., S. 383 f.
- 36 Baltasar Gracián y Morales: Das Kritikon [1651–1657], Zürich 2001, S. 150.
- 37 Ebd., S. 684.
- 38 Vgl. zur dominanten Rolle der Kryptographie im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts: Kahn: The Codebreakers (Anm. 21), S. 114–116.
- 39 Gracián: Kritikon (Anm. 36), S. 685.
- 40 Ebd., S. 706.
- 41 Ebd., S. 707.
- 42 Ebd., S. 111.
- 43 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 2), S. 357 f.
- 44 Carl Schmitt: Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber, Pfullingen 1954, S. 14.
- 45 Ebd., S. 16.
- 46 Dieses wie das Vorhergehende: ebd., S. 17.
- 47 Vgl. ebd., S. 18 f.
- 48 Vgl. zur folgenden Darstellung des Dramas vor allem Niels Werber: Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XL (1996), S. 210–243. Werber bezeichnet Schmitts Analyse als »zutreffend, aber unzureichend«, da sie »Schillers Überlegungen zur Geheimhaltung und zur medialen Überbrückung von Macht nicht berücksichtigt«. Ebd., S. 237 f. In vorliegendem Kontext soll Schmitts Versuch hingegen gerade als Rettung von Resten der Sichtbarkeit gelesen werden, sodass Schmitts Umgang mit dem Drama tatsächlich als Lektüre gegen den Strich der Intrige (im Sinne der Dramentheorie) erscheint.
- 49 Vgl. zu dem durch Briefe ausgelösten Verwirrspiel, noch bevor die Sphäre der großen Politik berührt und über das Schicksal Flanderns entschieden wird, vor allem den Zweiten Akt, Vierter Auftritt in: Friedrich Schiller: Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht. Letzte Ausgabe 1805, in: ders.: Werke und Briefe. 12 Bände, hg. v. Harro Hilzinger u.a., Bd. 3: Don Karlos, hg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt/M. 1989, S. 773–986. Das Drama ist im Folgenden durch Angabe der Verse im Text zitiert.
- 50 Vgl. zur Rolle der Post in Schillers Drama Werber: Technologien der Macht (Anm. 48), S. 217–225.
- 51 Werber fasst diese (bei ihm in einem weiteren Kontext entwickelte) Lektion so zusammen: »Durch alle Verschwörungs-Dramen Schillers zieht sich ein Misstrauen gegen Medialisierungen von Macht und ein großes Vertrauen in die unmittelbare Kraft ihrer Präsenz.« Ebd., S. 232.

Niels Werber

**MEDIEN IN MEDIEN DER WELTGESELLSCHAFT.  
PROGRAMMATISCHE TENDENZEN IM MEDIEN- UND KOMMUNIKATIONS-  
BEGRIFF DER SYSTEMTHEORIE**

1. KOMMUNIKATION

Es scheint nichts Luftigeres zu geben als die Kommunikation, und selbst das ist schon zu viel gesagt. Kommunikation ist keine *Übertragung* von Information von einem Lebewesen zum anderen – nichts: kein Substrat, keine Sache, kein ausgedehnter Körper würde etwa in der Kommunikation B von A überlassen werden.<sup>1</sup> Es gibt »keinen direkten Zugriff physikalischer, chemischer, biologischer Vorgänge auf Kommunikation.«<sup>2</sup> Auch den »Komponenten« der Kommunikation: »Information, Mitteilung und Verstehen« entspricht nichts, was es in der Welt geben würde. »Weder kann man davon ausgehen«, schreibt Luhmann in der *Gesellschaft der Gesellschaft*,

daß es zunächst eine Sachwelt gibt, über die dann noch gesprochen werden kann; noch liegt der Ursprung der Kommunikation in der ›subjektiv‹ sinnstiftenden Handlung des Mitteilens; noch existiert zunächst eine Gesellschaft, die über kulturelle Institutionen vorschreibt, wie etwas als Kommunikation zu verstehen sei.

Was man, nach aller negativen Theologie, positiv sagen kann, ist, dass die Kommunikation sich selbst voraussetzt: »Die Komponenten der Kommunikation setzen sich wechselseitig voraus; sie sind zirkulär verknüpft. Sie können daher ihre Eigenschaften nicht mehr als Eigenschaften der Welt ontologisch fixieren.«<sup>3</sup> Hinzu kommt ihre enorme Flüchtigkeit, denn eine Kommunikation ist ein Ereignis, das noch im Moment des Ereignens sogleich wieder zerfällt.<sup>4</sup> Georg Stanitzek hat in seinem Aufsatz *Was ist Kommunikation?* diesen *Ereignischarakter* betont, um dann der Frage nachzugehen, wie man sich ihre Entereignung vorzustellen habe.<sup>5</sup> – Für die Kommunikation, so schreibt Peter Fuchs in seinem Buch *Die Metapher des Systems*, komme es in gewisser Hinsicht »nicht darauf an, ob man in Urwäldern, auf Savannen, in Groß Wesenberg, Dinkelsbühl, New York oder Kalkutta lebt oder einstens lebte im Rom der Gladiatoren oder in China vor dem Bau der Großen Mauer oder in Höhlen.«<sup>6</sup> Und weiter heißt es dort: »Kommunikation läuft in der Umwelt von Kannibalen, Terroristen, Benediktinern, Pharaonen so

gut ab wie auf Campingplätzen an Ruhr und Lippe.«<sup>7</sup> Man möchte gleich widersprechen, aber es geht vorerst um eine Bestandsaufnahme, die mir deshalb wichtig ist, weil ich zeigen möchte, dass dieses so abstrakt und neutral wie möglich gehaltene Konzept erhebliche programmatische Implikationen birgt, die dann zur Entfaltung gebracht werden, wenn es um Medien und Globalität geht. – Deshalb noch ein letztes Mal zurück zur Kommunikation: Die Definition Luhmanns, nur die Kommunikation kommuniziere, wird von Fuchs noch einmal überboten, indem er das Subjekt dieses Satzes durchstreicht, um jeder in der Grammatik hausenden Ontologie ein Ende zu machen. Fuchs schreibt dann: »~~Kommunikation~~ kommuniziert.«<sup>8</sup> Kommunikation wird von ihm durchgestrichen.

## 2. WELTGESELLSCHAFT

Die Gesamtheit der gleichzeitig sich ereignenden Kommunikationen wird im Begriff der Weltgesellschaft gefasst. Luhmann: »Das Weltsystem realisiert [...] die Gleichzeitigkeit aller Operationen und Ereignisse.«<sup>9</sup> Helmut Willke hat dies so kommentiert: »Für Luhmann «folge» der Begriff von Gesellschaft zwingend aus der frappierend simpel erscheinenden Operation, das basale Element sozialer Systeme, nämlich [...] Kommunikation, auf die Ebene eines umfassenden Sozialsystems zu projizieren. Gesellschaft«, so formuliert er weiter im Anschluss an Luhmann, sei folglich das »System aller füreinander erreichbaren Kommunikationen, das umfassende Sozialsystem aller Kommunikationen. Gesellschaft ist dann zwingend Weltgesellschaft.«<sup>10</sup> Diese »Projektion« ist allerdings weniger *simpel* als *frappierend*, denn sie unterschlägt an dieser Stelle ihre wichtigsten Implikationen: den Raum der Gesellschaft und ihre Medien, welche die Kommunikationen im Weltmaßstab füreinander erreichbar machen. Kein Wunder in einem Buch, das *Atopia* heißt.

Für die verschiedenen Theorien der Weltgesellschaft, wie sie zurzeit von Helmut Willke, Rudolf Stichweh oder auch Norbert Bolz vertreten werden, spielt der Kommunikationsbegriff eine zentrale Rolle. Kommunikation hat den Vorzug, dass sie ohnehin auf Grenzenlosigkeit abonniert ist. Schon Luhmann hat festgestellt, in der Weltgesellschaft würden die Grenzen zwischen Staaten »weder von Wahrheiten noch von Krankheiten, weder von Bildung noch vom Fernsehen, weder vom Geld noch von der Liebe respektiert werden«, da die Kommunikationssysteme »unabhängig von Raumbegrenzungen« operieren.<sup>11</sup> Die Kommunikation lässt sich nicht aufhalten. Auch die von Stichweh gestellte rhetorische Frage, wie es denn mit der »Integration der Weltgesellschaft« stehe, was denn also dazu- und

nicht dazugehöre, hat sich damit erledigt, denn die Integration gelinge völlig »unproblematisch«, weil sie »durch Kommunikation als konstitutives Element des Systems gesichert« ist. Wo immer und von wem auch immer kommuniziert wird, ich erinnere an die von Fuchs gegebenen Beispiele: »in New York«, »unter Terroristen«, vollzieht sich Kommunikation in der Weltgesellschaft.

»Die Tatsache eines weltweiten Kommunikationssystems kann nicht bestritten werden«, stellt Luhmann in der *Politik der Gesellschaft* fest.<sup>12</sup> Zwar erinnert Luhmann im selben Buch nochmals daran, »Kommunikation« sei »an sich keine raumgebundene Operation«,<sup>13</sup> doch hält er immerhin »Kommunikationstechnologien« für notwendig, die den Raum des »weltweiten Kommunikationssystems« überbrücken.<sup>14</sup> Zwar machen »Raumgrenzen«, so Luhmann in der *Gesellschaft der Gesellschaft*, in der Weltgesellschaft »keinen Sinn«,<sup>15</sup> doch ohne raumüberwindende »Verbreitungsmedien« geht es nicht,<sup>16</sup> denn die »weltweite Kommunikation« wird in der Weltgesellschaft »telekommunikativ realisiert«.<sup>17</sup> Insbesondere die »neuen Medien«, so Luhmann, »haben die Kommunikationsmöglichkeiten beträchtlich erweitert«.<sup>18</sup> Spezifischer wird es jedoch nicht. Auch Stichweh hält den »Hinweis auf Telekommunikation« für relevant,<sup>19</sup> ohne sich aber näher auf die Implikationen der Vorsilbe »Tele« weiter einzulassen. Willke verweist pauschal auf die »neuen Technologien« und die »Digitalisierbarkeit« der Weltkommunikation, um alles Weitere der Phantasie des Lesers zu überlassen.<sup>20</sup> Diese Gleichgültigkeit gegenüber den Medien der Weltgesellschaft überrascht nicht wirklich, denn die Luhmannsche Systemtheorie ist davon überzeugt, dass Medientechniken, ich zitiere, sich »völlig neutral« zur Kommunikation verhalten.<sup>21</sup> »Auch und gerade die modernen elektronischen Kommunikationstechnologien«, so weiter Luhmann, »beruhen auf einer klaren Trennung der technischen Netzwerke von der Information und damit von der kulturellen Semantik, die mit ihrer Hilfe kommuniziert«.<sup>22</sup> Eine »globale Kommunikationsinfrastruktur« wird vorausgesetzt für den Vollzug von Weltgesellschaft,<sup>23</sup> doch wird die mediale Verfassung dieser Infrastruktur nicht näher untersucht, weil sie für die Kommunikation keinen Unterschied mache. Zwar gilt *Kommunikation* als das *Medium* der Gesellschaft,<sup>24</sup> und man könnte daher, soweit Kommunikation in der Weltgesellschaft Telekommunikation ist, von der Kommunikation als *Medium in Medien* sprechen, um dann entsprechende Anschlussfragen zu stellen, doch wird dies entweder ganz vermieden oder auf einer Ebene getan, die wiederum die Spezifität von Medientechniken ausblendet: Luhmanns dafür exemplarisches Buch über die *Realität der Massenmedien* macht keine Unterschiede zwischen Funk und Fernsehen, elektronischer Datenübermittlung und Druck. Und auch wenn Luhmann gelegentlich auf Schrift eingeht, ist ihm die Rücksicht auf »unterschiedliche Kom-

munikationsmedien [...] wie z. B. Ton, Papyrus, Pergament, und [...] Papier«, wie wir sie etwa von Harold Adams Innis kennen, vollkommen fremd.<sup>25</sup> Noch immer scheint es sich so zu verhalten, wie Carl Schmitt vor 70 Jahren festhielt:

Scheinbar gibt es nichts Neutraleres als die Technik. Sie dient jedem so, wie der Rundfunk für Nachrichten aller Art und jeden Inhalts zu gebrauchen ist, oder wie die Post ihre Sendungen ohne Rücksicht auf den Inhalt befördert.<sup>26</sup>

Und wie beim Rundfunk unabhängig vom Inhalt die Reichweite des Senders zählen mag, kommt es Luhmann in Bezug auf »Verbreitungsmedien« allein auf die »Reichweite sozialer Redundanz« an.<sup>27</sup>

### 3. FOLGEN DES KOMMUNIKATIONSBEGRIFFS FÜR DIE WELTGESELLSCHAFT

Der Begriff der Kommunikation ist also von aller Ontologie befreit, von aller Materialität entschlackt und von allen technischen, räumlichen oder sozialen Konkretionen abstrahiert worden; und das auf diesem Kommunikationsbegriff basierende Konzept einer im Medium der Neuen Medien operierenden Weltgesellschaft scheint sich gleichfalls für ihr medientechnisches Apriori nicht sonderlich zu interessieren, denn die Technologien der Verbreitungsmedien verhalten sich zur Kommunikation ja, ich wiederhole das Zitat, »*völlig neutral*«. Aber wie Neutralität stets noch für jeden etwas anderes bedeutet hat, stattet auch die Systemsoziologie diese Neutralität der Medien mit einer Art evolutionärem Trend aus, mit einem Programm, das umso ungestörter ablaufen kann, weil es ja ein neutrales Programm sein soll, das dem gesellschaftlichen Zugriff entzogen ist. Ich zitiere dieses Programm nun einmal in der Variante, die Helmut Willke vertritt:

Die atopische Gesellschaft muß sich in einer Welt ohne Land einrichten. Im Horizont des Atopischen verlieren sich die Stützpunkte erdschwerer Verlässlichkeit und gravitatischer Traditionen. Sie machen einer konnektivistischen Fluidität Platz, deren Muster und Gestalten kommunikativ konstituierte Figuren bilden und die als Verdichtungen von Kommunikation sich ebenso schnell auflösen können, wie sie entstanden sind.<sup>28</sup>

In dieser Hymne an die ortlose Fluidität skizziert Helmut Willke sein »Atopia«, eine globalisierte Gesellschaft, für die »Ort, Raum und Entfernung [...] zunehmend zu vernachlässigbaren Größen« werden.<sup>29</sup> Seine Diagnose klingt vertraut: »Globale Infrastruktursysteme der Telekommunikation und der Verkehrstelematik, global präsente Massenmedien und Transaktionsnetze bagatellisieren den Platz, von dem aus man kommuniziert, bagatellisieren also Örtlichkeit.«<sup>30</sup> Die »neuen Kommunikationstechnologien«, heißt es auch in Luhmanns *Gesellschaft der Gesellschaft*, »bagatellisieren [...] den Platz«, weil alles zwar »anderswo« stattfindet und »trotzdem nahezu gleichzeitig«. Die Folge ist auch für Luhmann eine »Bagatellisierung des Standortes«.<sup>31</sup> Dies mag man akzeptieren oder bestreiten, wichtig für meine Argumentation sind hier die weiteren Konsequenzen, die aus diesem Befund gezogen werden. Denn Willke folgert aus der bereits im Kommunikationsbegriff selbst angelegten Raumlosigkeit der atopischen Gesellschaft das Ende des politischen Hegemonialstrebens. »Wenn Verortung und Ortbarkeit verloren gehen«, so Willke, dann stehe auch die »Überwindung hegemonialer internationaler Regimes« auf der Tagesordnung.<sup>32</sup> »Verortung und Ortbarkeit«, Begriffe aus der Geopolitik Haushofers und Schmitts, stehen hier für die militärischen und politischen Voraussetzungen des Freund-Feind-Denkens: der Feind muss ortbar sein, um verortet zu werden. »Wo steckt Osama bin Laden?«, lautete die entsprechende Frage in den letzten Wochen.<sup>33</sup> Wenn nun aber diesen Voraussetzungen des Politischen die Voraussetzung entzogen wird, weil es keinen Raum mehr gibt, in dem der Feind steht, dann werde zugleich auch, so Willke, den »Plagen wie Fremdenhaß, Chauvinismus, Nationalismus, Diktatur und Krieg, welche die Nationalstaaten über die Menschheit gebracht haben«, die Basis entzogen und »obsolet« gemacht.<sup>34</sup> Der politische Wert des Raums verliere »inflationär an Wert«, infolgedessen schwinde die Bedeutung politischer Macht, die ja letztlich an die »glaubhafte Androhung physischer Gewalt« gebunden war. Das Netzwerk der globalen Kommunikationssysteme kommuniziere machtfrei, da diese – selbstreferenziell wie die Kommunikation selbst – die »elementaren Werte und Regeln ihrer Selbststeuerung« selbst festlegen.<sup>35</sup> Mit dem »Ende des Nationalstaates«<sup>36</sup> beginne dann das schon zitierte »Atopia« der »konnektivistischen Fluidität«,<sup>37</sup> in dessen unendlichem Meer alle alten Mächte und Hegemonien endlich vollständig deterritorialisiert untergehen.<sup>38</sup> Da diese friedliche, fluide und freie Weltgesellschaft sauber aus den systemtheoretischen Grundlagen deduziert wird, handelt es sich vermutlich um programmatische Implikationen der Theorie selbst.

Aber nicht nur Willke gelangt derart von der Deskription zur Präskription. Norbert Bolz kommt in seinem neuen Buch *Weltkommunikation*<sup>39</sup> zu den gleichen Schlüssen. Er setzt Niklas Luhmanns raumlose Theorie der Weltgesellschaft

gegen Carl Schmitts politisches Raumdenken. Schmitt habe den »politischen Raum« vom »Land, dann vom Meer und schließlich von der Luft her gedacht«. Staatliche Ordnung werde von ihm territorial verstanden. Das Erkennen von Freund und Feind erfordere »Ortung«. Tatsächlich setzen alle zentralen politischen Kategorien Schmitts einen Raum für Körper und Dinge voraus; die »kommunikative Erreichbarkeit« der Personen, dies betont Bolz eigens, reicht dafür bei weitem nicht aus. Die »neuen Kommunikationsverhältnisse«, so lautet seine These, haben nun aber diesem Raumdenken jeden Boden entzogen. Die »elektromagnetischen Wellen haben den Raum so »erobert«, dass er sich zugleich aufgelöst hat. [...] *Territorialität ist keine sinnvolle Sinngrenze mehr.*«<sup>40</sup> Der persönliche Standort eines Teilnehmers der Weltkommunikation sei »gleichgültig« geworden. Die »Weltgesellschaft kann man nicht mehr verorten.« Der Territorialstaat erweist sich in dieser Perspektive als Relikt, das nicht etwa Flugzeugen oder Cruise Missiles, sondern den grenzenlosen Kommunikationen der Funktionssysteme nichts mehr entgegensetzen vermag. Was Bolz hier als »Bedeutungsschwund des Raums« bezeichnet, führe *aus technischen Gründen und daher unaufhaltsam* in eine Weltgesellschaft, in der »geographische Grenzen, Geschichte (Tradition) und Nationalstaatlichkeit keine Rolle mehr spielen.«<sup>41</sup> An Staat und Territorium könne man nur noch »katechontisch« oder »anachronistisch festhalten.«<sup>42</sup>

Wenn Bolz derart Luhmann gegen Schmitt ausspielt, lässt er das Raumdenken wortwörtlich »alt« aussehen. Es ist anachronistisch, obsolet, überholt, und nur konservative Phantasten können daran festhalten. Doch wird so nur ein teleologisches Geschichtsmodell re-etabliert, das historische Phasen kennt, die wie bei einer mehrstufigen Rakete ausgebrannt zurückgelassen werden. Das Freund-Feind-Denken der Nationalstaaten, des polizeilichen und militärischen Zugriffs auf Körper im Raum, der Kämpfe der Kulturen, der Raumnahmen – die Epoche der Weltkommunikation lässt all dies hinter sich.

Der kommunikationstheoretische Zuschnitt der Systemtheorie legt offenbar ein ganz bestimmtes Verhältnis von Raum, Medien und Macht nahe. Die Raumlosigkeit der Kommunikation generell und im Besonderen das »Atopia« auf Weltniveau nimmt der Macht, verstanden als »Möglichkeit, Räume mit Körpern zu besetzen und [Körper] aus Räumen zu verdrängen«,<sup>43</sup> ihr quasi *präsentistisches* Apriori. Und weil der Medienbegriff semantisch vollkommen neutral gehalten wird, besteht keine Gefahr der Politisierung der Medien der Kommunikation, sodass dem Sprung der atopischen Weltgesellschaft aus dem blutigen Raum der Nationalgeschichte kein Hindernis im Wege steht.

Luhmanns Formel von der »Bagatellisierung des Standortes«<sup>44</sup> wird radikalisiert zur Vision einer total deterritorialiserten Weltgesellschaft. Wenn es, wie

Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* schreiben, »eine der Hauptaufgaben des Staates ist, den Raum, über den er herrscht, einzukerben oder die glatten Räume als Kommunikationsmittel in den Dienst des eingekerbten Raums zu stellen«,<sup>45</sup> dann kann man nun getrost vom Ende des Staates sprechen.<sup>46</sup> Denn der Staat hat dann seinen Boden verloren, es gibt nur noch Meer, keine Ufer. Damit sind schließlich alle »Neutralisierungen und Entpolitisierungen« abgeschlossen, denn nichts bleibt noch übrig, was noch politisch wäre. Weltweit herrscht nun jene absolute »Bewegungsfreiheit und Freiheit von Transaktionen zwischen Personen und Organisationen«,<sup>47</sup> die bereits Thomas Hobbes beschrieben und als sicheres Indiz für die Abwesenheit aller staatlichen Gewalt gedeutet hat.<sup>48</sup> Gegenwärtig, so Schmitt 1932, sei es eine »unehrliche Fiktion« anzunehmen, dass ein solcher »Zustand« auf Erden existiere, allem Gerede von einem »Weltstaat« zum Trotz.<sup>49</sup> Dennoch erwartet man sich auch heute sicheren Transfer dieser Fiktion in die Realität von jener Macht, deren scheinbar neutralisierende und entpolitisierende Effekte Schmitt für ideologische Konstrukte hält: der Technik.

Mag der Gedanke an einen »Weltstaat« auch unrealistisch sein, da Staaten nur im Plural auftreten, so kommt dem Konzept der Weltgesellschaft doch hohe Plausibilität zu. Niklas Luhmann und Rudolf Stichweh haben mit dem Stichwort »Weltgesellschaft« jener neuen Tatsache Rechnung getragen, dass es zurzeit nur eine einzige Gesellschaft gibt, in der mit potenziell globaler Reichweite kommuniziert wird. Dies war vorher anders: Kommunikationen im präkolumbianischen Maya-Reich, in Australien oder in Tibet hatten nicht die geringsten Konsequenzen in Europa – die Anschlusskommunikationen blieben auf die jeweiligen Gesellschaften beschränkt. So konnten einst Hochkulturen vergehen, ohne dass dies woanders überhaupt bemerkt wurde, während in der *einen* Weltgesellschaft ein schwacher Dollar, eine heimtückische Rinderseuche, ein neuer Roman, ein Attentat oder ein neuer Mobilfunkstandard weltweite Konsequenzen bewirkt. Wer es heute noch einmal mit Festungswirtschaft, geschlossenen Grenzen, gesperrten Telekommunikationsleitungen und Einfuhrverboten versuchen will, kann dies nur *in* der Weltgesellschaft tun. Das historisch Neue an der Weltgesellschaft ist die Tatsache: »Gesellschaft oder Weltgesellschaft kommt nur noch einmal vor. Es gibt keine anderen Gesellschaften oder Weltgesellschaften neben ihr.«<sup>50</sup> Das stimmt. Strittig ist aber, welche Konsequenzen aus diesem Faktum gezogen werden.

#### 4. DAS ENDE DER HEGEMONIEN

Für Kommunikationstheoretiker wie Rudolf Stichweh ist es selbstverständlich, die »Weltgesellschaft als System weltweiter Anschlussfähigkeit von Kommunikationen« zu fassen. Wo und wie auch immer kommuniziert wird, treffen wir auf die Weltgesellschaft, auf weltweit zur Verfügung stehende Muster, die bestimmte Anschlüsse an Kommunikationsofferten wahrscheinlich oder unwahrscheinlich machen. Für den Bereich der politischen Kommunikation bedeutet dies etwa, dass kein neu gegründeter Staat alle seine Institutionen (Behörden, Verfassung etc.) neu erfinden muss, sondern bereits als erprobte Strukturvorgaben antrifft und implementiert. Dies erklärt, warum gegenwärtig »Nationalstaaten« die »Landmasse der ganzen Welt lückenlos abdecken.«<sup>51</sup> Der Typus des Nationalstaates als Standard-Organisationsform politischer Kommunikation mit seinen Grenzziehungen und Einrichtungen, so Stichweh im Unterschied zu Willke, Bolz und vielen anderen, hat sich als evolutionär erfolgreiches Angebot global durchgesetzt – ähnlich wie die Geldwirtschaft oder die experimentelle Forschung. Alternativen: also charismatische Herrschaft ohne Staat, Geschenk-ökonomie ohne Geld oder magische Einsicht statt Theorie sind selten geworden und erzeugen kaum noch systemspezifische Resonanz. Auch hier könnte man Gegenbeispiele anführen, aber weiter: »Das Resultat der gerade beschriebenen Struktur ist«, so Stichweh, »daß sich ein verblüffend ähnlicher ›set‹ von Institutionen der Moderne herausbildet«, von »Schulen« und Universitäten bis zu den »Versicherungssystemen des Wohlfahrtsstaates«, von stehenden Heeren bis zur Kulturpolitik. Die Voraussetzung dieser schnellen und globalen »Diffusion« von »Neuerungen« und »institutionellen *features*« ist selbstverständlich medientechnischer Natur – Stichweh geht von »globaler Interrelation und globaler Vernetzung« aus. Auch diese Beobachtungen sind kaum kontrovers. Problematisch wird es an einem Punkt, der die Weltgesellschaft als Form eines Mediums in Medien mit einem evolutionären Trend ausstattet, einem Trend, der wiederum das Zeitalter der Geopolitik zu Ende gehen lässt und die Weltgesellschaft gleichsam in einen friedlichen Weltstaat umschreibt: »Noch das 19. Jahrhundert«, so Stichweh,

schien den Prozeß territorialer Zentralisierung voranzutreiben und mit den Vereinigten Staaten und Rußland wurden *kontinentgroße Einzelstaaten* weltpolitisch dominant, eine Tendenz, die [...] als der Hintergrund des deutschen Expansionismus im 20. Jahrhundert gedeutet werden kann.<sup>52</sup>

Mit diesen Versuchen, Großraumordnungen zu bilden, sei es aber in der Weltgesellschaft vorbei, weil die weltweite Strukturbildung politischer Kommunikation zu einer »Egalisierung nationaler Souveränität« führe. Wie die modernen Verfassungen des Nationalstaats allen Bürgern gleiche Rechte und Pflichten unabhängig von Macht, Rang, Einkommen und Stand einrichteten, würden »die Nationalstaaten als konstitutive Bürger« behandelt, also als Gleiche unter Gleichen. In der Weltgesellschaft gibt es für Stichweh also ein einziges System politischer Kommunikation mit globaler Dimension, dessen Spielregeln für große und kleine Staaten genauso gelten wie in den Einzelstaaten für große und kleine Parteien. »Erstmals«, so wird betont, »unterscheiden sich die Überlebenswahrscheinlichkeiten für große und kleine Staaten nicht wesentlich, *sind kleine Staaten nicht mehr auf geographische Sonderlagen und hegemoniale Unterordnung angewiesen.*« Dieses Ende der Hegemonial- und Machtpolitik großer und kleiner Staaten ist aber eher eine normative Implikation der Systemsoziologie als eine Beschreibung der politischen Realität der Weltgesellschaft. Wichtig für meine These ist, dass es eine in den Strukturen der globalen Kommunikation selbst angelegte Evolution sein soll, die pazifizierend wirke:

Einmal wird es in der Weltgesellschaft wichtig, dass Kulturen nicht aggressiv-missionierend auftreten. Weltweit verbreitete kulturelle Komponenten müssen einen relativ geringen Grad von Expliziertheit aufweisen, und George Modelski schließt daran die Überlegung an, dass eine politische Führungsrolle im System der Weltgesellschaft nur für Staaten zugänglich sei, die nicht gleichzeitig eine kulturelle Mission verfolgen.<sup>53</sup>

Stichweh spricht von einer »relativen globalen *Homogenisierung*« im Medium der weltweiten »Vernetzung kommunikativer Ereignisse«. Der verwendete Netzwerk-begriff konnotiert ein Mit- und Nebeneinander gleichwertiger Knoten. Die Weltgesellschaft dämpfe die »nationalkulturellen Eigenheiten« und »Idiosynkrasien« ab und läute so das Ende der Hegemonien und den Anfang einer »egalitären« Weltordnung ein. Und jene »Staaten«, die noch einen expansiven, »kulturell-missionarischen Zug aufweisen, werden im System der Weltgesellschaft politisch disprivilegiert.«<sup>54</sup> All dies stützt die Globalthese, dass die Epoche der Weltgesellschaft das Zeitalter der Hegemonien abgelöst habe oder doch bald ablösen werde oder ablösen müsse.

Dies mag so kommen oder nicht, interessant für unseren Zusammenhang ist wiederum die negative ›Spiegelung‹ klassischer geopolitischer Positionen. Einzig in einer Fußnote nähert sich Stichweh einmal positiv einer Schmittschen Überle-

gung an. Er schreibt, es werde »auch gerade aus der Sicht der Weltgesellschaft das Interesse an extraterrestrischer Intelligenz plausibel.«<sup>55</sup> Schmitt hatte im »Begriff des Politischen« dem Weltstaat nur eine Chance für den Fall gegeben, dass die »Menschheit« einen »Feind« habe, der »nicht auf diesem Planeten« existiere.<sup>56</sup> Überblickt man die gerade in jüngster Zeit breit zitierte *Science Fiction*-Literatur und die entsprechenden Filme, dann darf man sagen, dass zumindest in der *Fiktion* der *Weltstaat* überall dort entsteht, wo die Menschheit selbst in Frage steht. Ihren *Independence Day* feiert die Menschheit in dem Moment, wo der Alien als Feind erkannt und bekämpft wird. Doch hat der 11. September gezeigt, dass die so genannte Menschheit auf dieser Welt genug Feinde zu finden vermag und der *alien intruder* bis auf weiteres die Gestalt von Arabern angenommen hat.

##### 5. BEOBACHTUNGSBLOCKADE: THEORIE OHNE RAUM

Es ist interessant zu beobachten, wie Rudolf Stichweh auf die Terroranschläge vom 11. September reagiert hat (Frankfurter Rundschau vom 2.10.2001). Er stellt zunächst klar, und hier werden ihm alle Systemsoziologen zustimmen, dass der Terrorismus nur als Vollzug von Weltgesellschaft verstanden werden kann, wenn er auch »eventuell vorhandene harmonische Bilder der Weltgesellschaft dementieren« würde. Der Terror hat sich die *atopische* Struktur der Weltgesellschaft zu-nutze gemacht. Ich zitiere:

Es ist offensichtlich, dass die Effektivität des Terrors wie auch anderer Formen globaler Kommunikation darin liegt, dass er die strengen Kopplungen der Strukturform Organisation (z. B. Hisbollah, GIA) mit den losen Kopplungen globaler Netzwerke (vielleicht Al Qaeda) vereint – und schließlich Netzwerke zweiter Ordnung aus diesen Organisationen und Netzwerken bildet. An diese Netzwerke können staatliche Organisationen assoziiert werden, oder Staaten mögen diese Netzwerke als Camouflage nutzen, aber entscheidend ist, dass keine Organisation und kein Staat für den Bestand der einmal existierenden Netzwerke entscheidend ist.

Fällt eine Zelle aus, kann sie ersetzt werden. Daraus folgt: »Das Netzwerk ist hinreichend ortsunabhängig und kann durch Hinzukommen und Ausfallen von Netzwerkknoten seine Schwerpunkte verschieben, ohne dass dies noch als ein einigermaßen gut zu bestimmender räumlicher Vorgang gedacht werden könnte.«

Gegen so ein translokales Netzwerk könne kein »Staat [...] einen klassischen Krieg führen«, denn der Krieg ziele, so meint Stichweh etwa im Gegensatz zu Klassikern wie Clausewitz, auf die »Kontrolle eines Raums«, während »der Terrorismus weder im Raum verortet noch durch Kontrolle des Raums auszuschalten« sei. Zwar spricht »eigentlich alles für punktuelle polizeiliche, geheimdienstliche und militärische Interventionen, die die Netzwerke an Hunderten und Tausenden von Punkten unterbrechen, sodass in diesen Netzwerken die Fähigkeit zur Organisation von Handlungen verloren geht«, doch wird hier die Raumdimension dieser Interventionen ignoriert, die ja in der Tat nicht die »kommunikative Erreichbarkeit« dieser Knotenpunkte voraussetzt, sondern die genaue Lokalisierung nach Höhe und Breite, sodass die Einsatzkräfte oder Waffen ihr Ziel präzise zu finden vermögen. Auch die Terroranschläge haben ja keine kontingenten, sondern planvoll ausgesuchte Ziele getroffen, sodass man bei aller losen Kopplung terroristischer Kommunikation zumindest punktuell von einer festen Kopplung an ganz bestimmte Körper im Raum ausgehen muss. Ohne Relevanz des physischen, geographischen Raums aber zielen alle Maßnahmen, die nach dem 11. September ergriffen worden sind – von den Sicherheitskontrollen an Flughäfen und Grenzen bis zum Versuch, Mitglieder der Netzwerke zu lokalisieren und zu verhaften – an der Realität der Weltgesellschaft, wie Stichweh sie beschreibt, vollkommen vorbei.

Weiter spricht Stichweh von einem »Körperverzicht der Systeme« der Weltgesellschaft, die allesamt »ohne Inanspruchnahme und Belastung des Körpers« kommunizierten. Dem kann man insofern zustimmen, als naturgemäß in Sozialsystemen nicht Körper miteinander auf organischer Ebene kommunizieren, sondern Kommunikationen kommunizieren; doch kann man daraus wirklich folgern, dass »Nutzung und Zerstörung von Körpern« durch den klassischen Krieg und neuen Terrorismus »völlig vom Raum« abgelöst seien? Sicher ist es richtig, dass ein Netzwerk »sich von einer räumlichen Verortung unabhängig« macht; dies hat sich im Falle des Internet gerade am 11. September in New York erwiesen, denn, so Friedrich Kittler (am 5.10.2001 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung), »das weltweite Netz konnte seinen ersten Sieg verbuchen«, und anders als das WTC sei der »Welthandel keineswegs zusammengebrochen«. Andererseits können die unter dem alten Namen »Rasterfahndung« neu aufgelegten *Data-mining*-Programme als Versuch beschrieben werden, auch innerhalb fluider weltweiter Netzwerke Personen zu verorten, um sie schließlich – auf dem eigenen Hoheitsgebiet – zu verhaften.

Luhmann hat an einer entlegenen Stelle definiert, was »räumliche Integration heißt: [nämlich] daß die Freiheitsgrade der Systeme, also die Menge der

Möglichkeiten, die sie realisieren können, abhängen von der Stelle im Raum, an der sie jeweils operieren, und damit abhängen von den jeweils besonderen lokalen Bedingungen.<sup>57</sup> Dies gilt für die Sicherheitskontrolle am Flughafen genauso wie für die in Afghanistan einmarschierten Truppen: Was man tun kann, hängt auch ab »von der Stelle im Raum«: Bombenkrieg oder Anti-Guerilla-Kämpfe. Luhmann und auch die Theorie der Weltgesellschaft gehen aber dennoch davon aus, dass sich alle diese Faktoren der *Raumdimension* in Zeit ummünzen und durch Medien aufheben lassen, sodass dann wieder die These von der Bagatellisierung des Standortes gilt.<sup>58</sup> Ich glaube nicht, dass dies in jedem Falle möglich ist. Vielmehr muss die politische und militärische Kommunikation in vielfacher Hinsicht auf die »jeweils besonderen lokalen Bedingungen« Rücksicht nehmen; sie findet also im Raum ein Medium vor, das nicht vorgibt, aber einschränkt, was möglich ist.

## 6. MEDIEN IN MEDIEN

Auch die Kommunikation der Weltgesellschaft hat es also mit Medien in Medien zu tun: die Medientechniken und der Raum wären zwei Beispiele. Von der Systemtheorie aus formuliert, hätten wir es in beiden Fällen mit Medien der Evolution zu tun, denn bestimmte Medientechniken oder Räume gehören zu den Möglichkeitsbedingungen sozialer Systeme, die Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit haben, mit der bestimmte Variationen selektiert werden oder nicht. Es ist unwahrscheinlich, dass die NATO Afghanistan mit Bodentruppen besetzt – und dies liegt auch an der Raumdimension der Lage. Und es wäre unwahrscheinlich, dass die Anschläge vom 11. September je stattgefunden hätten ohne ein weltweites, atopisches Kommunikationsnetzwerk mit entsprechender Technologie. Die verwendete Technik hat hier durchaus Teil an der Wahrscheinlichkeit des Erfolgs – sein Iridium-Satellitentelefon benutzt bin Laden jedenfalls schon lange nicht mehr. Der Schriftsteller Thomas Meinecke hat jüngst in einem Interview »über die Auswirkungen der Anschläge« (Frankfurter Rundschau vom 20.9.2001) bemerkt, es brauche doch stets »irgendwelche Orte«, an denen man »die Kommunikation [...] verankern kann«. Und: »Es wäre mir nicht genug, das nur virtuell ablaufen zu lassen.« Mir auch nicht.

Wenn die Unterscheidung des Raums: da oder dort, einen Unterschied macht, also den Systemzustand eines sinnverarbeitenden Systems verändert und mithin Information erzeugt, dann sollte man sie in den Rang einer Sinndimension befördern. Mit der Aufwertung des Raums würde man Anschluss gewinnen

an den Stand der medientheoretischen Diskussion, welche Verbreitungsmedien nicht nur auf ihre temporalen Strukturen untersucht, sondern wesentlich auch auf räumliche. Der Raum würde auch Gewicht bekommen für die Wahl der raumüberwindenden Medien: Maultiere und Boten oder Datenpakete und Glasfaserleitungen. Saskia Sassen hat daran erinnert, dass die Rhetorik der globalen Real-Time-Kommunikation, die immer gleichzeitig überall stattzufinden scheint, den Blick dafür verstellt, dass »die führenden Telekommunikationsunternehmen, um Telekommunikationsdienstleistungen anzubieten, die Distanz neutralisieren, einen Zugang zu echtem, materiellem Land brauchen, weil die wesentliche Technologie immer noch Glasfaserkabel sind, und die sind auch ganz materiell.«<sup>59</sup> Da Land gebraucht wird und Land immer noch Hoheitsgebiet eines Staates ist, gehört zur politischen Souveränität die Möglichkeit, im Ausnahmefall die Kabel kappen lassen zu können. Die schon zitierte Behauptung, dass Grenzen zwischen Staaten »weder von Wahrheiten noch von Krankheiten, weder von Bildung noch vom Fernsehen, weder vom Geld noch von der Liebe respektiert werden«, ist also nur bedingt gültig, nämlich nur für den Normalfall. Dass die Funktionssysteme »unabhängig von Raumgrenzen« operieren, trifft nur dann zu, wenn der Verkehr von Daten und Gütern, also die entsprechende Technik, funktioniert. Den Ausnahmefall zu denken, in dem auf Räume und Körper zugegriffen wird oder alle Grenzen geschlossen werden, vermeidet die Systemtheorie bisher. Deshalb kennt sie zwar infinite Hierarchien von Medium-Form-Unterscheidungen, nicht aber die Frage nach den Medien in Medien, die uns hier zum Raum, zum Körper und zur Technik geführt hat.

1 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S. 20; ders.: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, S. 194.

2 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 114.

3 Ebd., S. 72.

4 Vgl. ebd., S. 74.

5 Georg Stanitzek: *Was ist Kommunikation?*, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 21–55 (hier: S. 23).

6 Peter Fuchs: *Die Metapher des Systems*, Weilerswist 2001, S. 238.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 217.

9 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 809.

10 Helmut Willke: *Atopia. Studien zur atopischen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2001, S. 118 f.

11 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 166.

12 Niklas Luhmann: *Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2000, S. 220.

13 Ebd., S. 263.

14 Ebd., S. 220.

15 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 1), S. 809.

16 Ebd., S. 203.

17 Ebd., S. 809.

18 Ebd., S. 311.

- 19 Rudolf Stichweh: Die Weltgesellschaft. Soziologische Analysen, Frankfurt/M. 2000, S. 17.
- 20 Willke: Atopia (Anm. 10), S. 29.
- 21 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 302.
- 22 Ebd., S. 522.
- 23 Stichweh: Weltgesellschaft (Anm. 19), S. 122. Für Technik insgesamt: Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 532.
- 24 Peter Fuchs: Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?, in: Peter Fuchs/Andreas Göbel: Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?, Frankfurt/M. 1994, S. 15–39 (hier: S. 27).
- 25 Harold Adams Innis: Kreuzwege der Kommunikation, hg. v. Karlheinz Barck, Wien/New York 1997, S. 234.
- 26 Carl Schmitt: Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitiserungen [1929], in: Positionen und Begriffe (1940), Berlin 1994, S. 138–150 (hier: S. 146). Damit ist es heute vorbei. Es werden von der Post eigens Technologien beschafft, um die Sendungen zu neutralisieren: gegen Bakterien und Viren.
- 27 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 202.
- 28 Willke: Atopia (Anm. 10), S. 175.
- 29 Ebd., S. 13.
- 30 Ebd.
- 31 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 152.
- 32 Willke: Atopia (Anm. 10), S. 198, S. 189.
- 33 So etwa die Headline eines Artikels in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 9.10.2001.
- 34 Willke: Atopia (Anm. 10), S. 221.
- 35 Ebd., S. 230.
- 36 Ebd., S. 36, S. 86, S. 122.
- 37 Ebd., S. 175.
- 38 Ebd., S. 189.
- 39 Vgl. Norbert Bolz: Weltkommunikation, München 2001, S. 38 f.
- 40 Man könnte derartigen Formulierungen die implizite Aussage entnehmen, dass der Raum einmal eine Sinngrenze gewesen sei.
- 41 Bolz: Weltkommunikation (Anm. 39), S. 53.
- 42 Ebd., S. 45.
- 43 Hans Ulrich Gumbrecht: Was sich nicht weggemunikizieren läßt, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): Kommunikation. Medien. Macht, Frankfurt/M. 1999, S. 329–341 (hier: S. 331).
- 44 Luhmann, Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 152.
- 45 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 531 f.
- 46 Vgl. Friedrich Balke: Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts, München 1996.
- 47 Willke: Atopia (Anm. 10), S. 222.
- 48 »Freiheit bedeutet eigentlich eine Abwesenheit äußerlicher Hindernisse bei einer Bewegung [...], denn was gebunden oder eingeschlossen ist, so daß es sich nur innerhalb eines Raumes, der von äußerlichen Körpern begrenzt wird, bewegen kann, von dem sagt man, es fehle ihm die *Freiheit*, weiterzukommen.« Thomas Hobbes: Der Leviathan, Stuttgart 2000, S. 187 f.
- 49 Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen [1932], Berlin 1991, S. 54.
- 50 Stichweh: Weltgesellschaft (Anm. 19), S. 241.
- 51 Ebd., S. 57 f.
- 52 Ebd., S. 24.
- 53 Vgl. ebd., S. 44.
- 54 Ebd., S. 54.
- 55 Ebd., S. 242.
- 56 Schmitt: Begriff des Politischen (Anm. 49), S. 54.
- 57 Luhmann: Gesellschaft der Gesellschaft (Anm. 1), S. 314.
- 58 Auch hier könnte man sagen: Was jetzt *bagatellisiert* wird, hatte einmal Gewicht. Wenn aber der Raum in vergangenen Epochen *nicht* in Zeit umgerechnet werden konnte, dann zielen die prinzipiell vorgetragenen Einwände gegen den Raum als Sinn dimension ins Leere.
- 59 Saskia Sassen: Cyber-Segmentierungen, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet, Frankfurt/M. 1997, S. 215–235 (hier: S. 224).



## II. TRANSKRIPTIONEN



Ludwig Jäger

TRANSKRIPTIONEN: INFRAMEDIAL

Die im Folgenden abgedruckten Beiträge von Samuel Weber, Erhard Schüttpelz und Michael Wetzel handeln von medialen Verfahren der Ein- und Umschreibung, der leiblichen Inskription und der (monolingualen) Übersetzung, semantischen Verfahren also der operativen Fortschreibung des kulturellen Kodes, die als Formen des Transkribierens betrachtet werden können. Die Idee der Transkriptivität,<sup>1</sup> in der die Logik der *inter*-aktiven Bezugnahme von Medien auf Medien als eine zentrale Verfahrensform kultureller Semantik gedacht ist, wird in diesen Texten unter gleichsam erschwerten Bedingungen exploriert: unter denen eines unverwüstlichen Solipsismus der Einsprachigkeit (Weber), der Inframedialität (Wetzel) beziehungsweise der rituellen Einschreibung sozialer Ordnung in Körper und Sprechakte (Schüttpelz), unter Bedingungen also, die die transkriptiven Prozesse diskursiver Metaierung und medialer Distanzierung gerade zu suspendieren scheinen. Wenn das diskursive Spiel von Medien in Medien, ihre transkriptive Verwobenheit, als Verfahren der kulturellen Kommunikation verstanden werden kann, durch das die (partielle) Unlesbarkeit sozialer Verhältnisse (partiell, temporär und prinzipiell fallibel) in Lesbarkeit überführt zu werden vermag, stellt sich also die – bei Weber, Schüttpelz und Wetzel fokussierte – Frage nach dem Status des Transkriptiven (der Lesbar-Machung) in jenen medialen Formaten, in denen sich die Prozesse der kulturellen Semantik nicht unter der Bedingung des »Inter«, des »zwischen den Medien«, zu organisieren scheinen, sondern vielmehr als »Infra-« und »Mono-« Prozesse: als Prozesse etwa des monolingualen Übersetzens sowie der »infrastrukturellen Veränderung«<sup>2</sup> beziehungsweise als solche Infra-Prozesse, in denen der kulturelle Kode nicht auf dem Wege medialer *Externalisierungen*, sondern gleichsam ohne transkriptives Rauschen im Unterlaufen *innerlicher Einschreibung* und *äußerlicher Schrift* iteriert zu werden scheint.<sup>3</sup> Kurz: Das Verfahren des Transkribierens, mit dem das Moment der Bedeutungsgenerierung durch die wechselseitige Bezugnahme differenter Medien beziehungsweise symbolischer Mittel aufeinander als ein konstitutives Moment der Verfahrenslogik medialer Performanz in den Blick genommen ist, wird in den hier in Rede stehenden Texten nicht auf der Ebene der *Inter*-Medialität, sondern auf der epistemologisch basaleren Ebene der *Infra*-Medialität, der »Medialität des Dazwischen-Seins« (Wetzel) fokussiert. Die Frage, die die Texte stellen, könnte deshalb lauten: Gibt es eine monolinguale (monadologische) Transkriptivität des Dazwischen, ein Transkribieren gar, in dem mentales *Innen*

und mediales *Außen* in einer »Schrift vor der Schrift« (Schüttpelz) kurzgeschlossen sind?

Die Antworten, die Weber, Schüttpelz und Wetzel geben, sind um verschiedene begriffliche Epizentren und theoretische Positionen gruppiert, die ihrerseits zueinander in expliziten oder zumindest latenten Relationen transkriptiver Bezogenheit stehen. *Michael Wetzel* entfaltet in seinem Beitrag *Unter Sprachen – Unter Kulturen* die Kategorie des Übersetzens im Lichte der Theorie Walter Benjamins: Übersetzen, das als ein klassisches Verfahren des semantischen Interagierens *zwischen* zwei Sprachen konzeptualisiert werden zu müssen scheint – und in der Regel von linguistisch und semiotisch inspirierten *Translationstheorien* auch so konzeptualisiert wird – versteht Wetzel mit Benjamin<sup>4</sup> als einen Prozess, der sich »innerhalb eines Mediums« organisiert.<sup>5</sup> Die Dialektik von *eigener* und *fremder* Sprache lässt sich im Vollzug des Übersetzens nicht als Prozess einer Bedeutungsübertragung aus einer (fremden) Ausgangs- in die (eigene) Zielsprache modellieren, sondern als eine Beziehung derart, dass erst die übersetzende *Um-Schreibung* es ermöglicht, »diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.«<sup>6</sup> Zwar gibt es für Benjamin mit Blick auf das »Original«, das übersetzt wird, nur einen einzigen Ort, »wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.«<sup>7</sup> Insofern handelt es sich beim übersetzenden Vollzug in gewisser Hinsicht um eine Suchbewegung, die darauf gerichtet ist, die Bedeutung des »ursprünglich« Gemeinten wiederzufinden. Aber dieser Prozess des Wiederfindens ist letztlich kein Prozess der (finalen) Identifizierung und Übertragung eines vorgängigen Sinnes, sondern eine unabschließbare semantische Bewegung, in der die Identität des aufzufindenden Sinnes prinzipiell »aufgeschoben«<sup>8</sup> bleibt: »Die Identität des Signifikats mit sich selbst verbirgt und verschiebt sich unaufhörlich«,<sup>9</sup> eine Bewegung freilich, die sich nur im Medium der Sprache, in die übersetzt wird, zu entfalten vermag. Die sinngenerierende Leistung, die die Übersetzung im Hinblick auf ein scheinbar vorgängiges Original vollzieht, hat ihren Ort ausschließlich in der Nachträglichkeit der Sprache, in die übersetzt wird – wenn diese auch ihrerseits den Interventionen aus dem Echo-raum des nachträglich konstruierten Ursprungs ausgesetzt bleibt. In der Tat haben wir es bei diesem Spiel der nachgängigen Konstitution des »Ursprünglichen«, das seinerseits im Hinblick auf das Medium seiner Konstitution interventionsfähig (»echo-fähig«) wird, mit einer genuin transkriptiven Logik semantischer Bewegung zu tun, die Sinnkonstitution generell an die »dauernde Disjunktion, die alle Sprachen als solche bewohnt«,<sup>10</sup> das heißt an »Spur, Aufschub oder Differenz (différance)« bindet.<sup>11</sup>

Von dieser Disjunktion handelt auch der Beitrag *Samuel Webers Transkribieren und Einsprachigkeit*, der an Jacques Derridas *Le monolinguisme de l'autre*<sup>12</sup> anschließt. Auch Webers Überlegungen umschreiten den Möglichkeitsraum des Transkriptiven unter den Bedingungen der Einsprachigkeit. Wenn bereits an Benjamins Übersetzungsidee deutlich gemacht werden konnte, dass, »bevor überhaupt eine so genannte Fremdsprache ins Blickfeld gerät, [...] schon Übertragung, Differenz, Passage am Werk« sei,<sup>13</sup> weil Übersetzen sich »nur in Sprache, und zwar wohlverstanden in ein und derselben«<sup>14</sup> vollziehe, so entfaltet auch Derrida, wie Weber zeigt, die »dauernde Disjunktion, die alle Sprache bewohnt« aus der Freilegung der in die Einzelsprache eingeschriebenen »Uneinigkeit der Sprache mit sich selbst.«<sup>15</sup> Weber nimmt Derridas Satz »Ich habe nur eine Sprache, es ist nicht meine« zum Ausgangspunkt seiner Nachzeichnung der von Derrida auf den Punkt gebrachten »Aporie der Einsprachigkeit«. Meine Sprache ist zugleich allgegenwärtig »meine Bleibe« und doch in einem grundsätzlichen Sinn nicht mein »Eigentum«. Von der Divergenz zwischen meinem *Sprechen* und der *Sprache*, die *ich* zu verwenden genötigt bin, wenn ich *sie* spreche, ist jede Sprechhandlung imprägniert. Jeder Vollzug des Sprechens (und Schreibens) ist, indem er die Sprache spricht (schreibt), die nicht nur meine ist, »ein Sprechen, das von sich selbst ständig Abschied nimmt, ohne auf seinen Ausgangspunkt ganz zurückzukommen.«<sup>16</sup> Dabei scheint – wenn man Weber folgt – zwischen Rede und Schrift insofern eine Akzentverschiebung konstatiert werden zu müssen, als die Schrift »immer schon und von vorneherein von der lebendigen Präsenz des Sprechenden Abschied genommen [hat]«, während das Sprechen »immer dabei [ist], Abschied zu nehmen, in einem Präsens, das mit sich nie identisch ist, sich nie gleich werden kann.«<sup>17</sup> Vielleicht ist allerdings im Hinblick auf die transkriptive Verschiebung, die mich zwingt, meine Rede in ihrem Vollzug fortlaufend als eine wiederzulesen, die nicht mehr nur meine ist, die Akzentverschiebung zwischen Reden und Schreiben strukturell geringer, als es der skripturalistische Blick auf die Sprache<sup>18</sup> nahe zu legen scheint. Sprechen und Schreiben verfahren insofern transkriptiv, als bei beiden Arten symbolischer Performanz in den produktiven Prozess der Zeichenhervorbringung konstitutiv rezeptive Momente der *Selbstlektüre* eingebaut sind, die sich als Formen der *Selbsttranskription* beschreiben lassen. Jede produktive Entfaltung einer linearen Kette von Zeichen ist an die Voraussetzung geknüpft, dass der Rede/Schrift-Produzent konsekutiv und fortlaufend die geäußerten/geschriebenen Segmente seiner Rede/seines Textes wiederliest und sie mit einer in der Nachträglichkeit des symbolischen Vollzugs generierten »ursprünglichen« Redeintention abgleicht (Monitoring). Jedes Element, das durch das Monitoring »nachträglich« ratifiziert ist, erweist sich so als

Transkription einer »ursprünglichen« Redeintention, die in dieser Form zu Beginn der Rede nicht existent war. Dass also das Sprechen/Schreiben ständig genötigt ist, von sich selber Abschied zu nehmen, ohne auf seinen Ausgangspunkt ganz zurückzukommen, mag insofern weniger Ausdruck einer »Aporie der Einsprachigkeit« als vielmehr der Ausdruck der Imprägnierung oral/skripturaler Einsprachigkeit durch die Logik des Transkriptiven sein. In beide Formen semiologischer Performanz ist auf der Seite des Produzenten ein *auto-hermeneutisches*<sup>19</sup> transkriptives Moment eingeschrieben, das die Re-»Lektüre« seiner Rede als die einer *Sprache* erzwingt, die immer schon durch einen öffentlichen kulturellen Kontext ratifiziert und insofern nicht mehr nur seine ist. Auch in der dialogischen Rede ist umgekehrt jeder rezipientenseitige Verstehensprozess geprägt durch die fortlaufend hypothetische Transkription der Rede des Anderen, die die Form einer *hetero-rhetorischen*<sup>20</sup> Zuende-Konstruktion der Alter-Äußerungen auf dem jeweiligen Stand ihrer Entfaltung, das heißt im Raum der Interventionspräsenz des Anderen, annimmt. Der Prozess des Schreibens folgt hier keiner prinzipiell anderen Entfaltungslogik, weil auch er fortwährend durch eine transkribierende Selbstlektüre vorangetrieben wird, wobei allerdings – und insofern kann tatsächlich von einer Akzentverschiebung zwischen Sprechen und Schreiben die Rede sein – der entstehende Text einen Raum der virtuellen Lesbarkeit eröffnet, der sich prinzipiell von der Präsenz des Schreibvollzuges und damit vom Raum der Interventionspräsenz des Symbol-Produzenten und seiner hetero-rhetorischen Koaktivität ablöst.

Die in den Beiträgen von Wetzels und Webers herausgearbeitete »Uneinigkeit der Sprache mit sich selbst« markiert also das Feld einer *inframedialen Transkriptivität*, die gleichsam als strukturelle Tiefensemantik in die Verhältnisse *intermedialer* Transkriptivität eingeschrieben ist. Dies lässt sich auch aus der theoretisch verschobenen Position des ethnologisch/sozialanthropologischen Diskurses ablesen, von der aus Erhard Schüttpelz das Problem der Inframedialität in den Blick nimmt. Frank Hamilton Cushings Analyse der rituellen »Einschreibung« sozialer Ordnung in alltägliche Diskursformen bei den Zuni, Pierre Clastres' Untersuchung der in »Schrift« umschlagenden Folter in primitiven Gesellschaften sowie Anthony Wildens und Jacques Derridas Fortschreibungen von Lévi-Strauss' in den *Taurigen Tropen* erteilter »Schreibstunde« werden als verschiedene Ausfaltungen eines »Schreibens vor der (beziehungsweise gegen die) Schrift« gelesen, in denen es vorderhand so scheint, als sei die Logik des Transkriptiven ruhig gestellt. Für alle diese Formen der Inskription sozialer Ordnung, die sich unter den Bedingungen des »nomos agraphos« vollziehen, scheint die von Wilden formulierte Suspensions-Maxime des Transkriptiven zu gelten: »Everything is designed to

minimize the effect of noise on the cultural code.«<sup>21</sup> Ebenso wie die Zuni ihren jeweiligen sozialen Status sowie ihre Gesetze derart »in alle ihre täglichen Beziehungen und Äußerungen eingeschrieben haben«,<sup>22</sup> dass die von Cushing beschriebene ständige Iteration etwa sprachlicher Anredeformen mit der rituellen Ordnung selbst zusammenfällt, scheinen auch in den von Clastres diskutierten Initiationsriten mit ihren in die Körper eingeritzten »primitiven« Gesetzen – um mit Wilden zu reden – *Code* und *Message* zusammenzufallen. In schriftlosen Gesellschaften (»cool societies«), so wäre zu folgern, stellten die rituellen Einschreib- und Sprechhandlungen, in denen soziale Beziehungen und Kodes zum Ausdruck gebracht werden, keine performativen »tokens« kultureller »types« dar (wie diese für »hot societies« charakteristisch sein sollen), sondern es wäre die rituelle Ordnung selbst, die in die rituelle Wiederholung inskribiert wäre. Mit Blick auf die Logik des Transkriptiven wäre dann zu konstatieren: Ein soziales System, das so operiert »as if it were both language and speech at the same time«,<sup>23</sup> ist keines, für das eine »Uneinigkeit der Sprache mit sich selbst« konstatiert zu werden vermöchte. Für »kühle« Gesellschaften gälte dann eine (kommunikative) Totalitarismus-Maxime, derzufolge wir hier »die Einsprachigkeit des Anderen« durch die »Einsprachigkeit aller« zu substituieren hätten: Rituale wären – so Luhmann – »Coupierstechniken, mit denen man das Reflexivwerden der Kommunikation erfolgreich verhindern kann.«<sup>24</sup> Wiederum ist es Derridas Lektüre der »Schreibstunde« (der Schüttpelz allerdings nicht vorbehaltlos folgt), die den »sprengenden Einbruch der Schrift«,<sup>25</sup> das heißt »Spur, Aufschub und Differenz« bereits in jene »Schrift vor der Schrift« verlegt, die noch unter dem Gesetz des »nomos agraphos« steht. Auch in rituellen Formen der Inskription und Fortschreibung des kulturellen Kodes herrscht nicht uneingeschränkt das Gesetz der type-losen Iteration. Was Tambia von den öffentlichen Ritualen konstatiert, kann auch für die rituelle Kommunikation und ihre inframediale Transkriptivität gelten:

On the one hand, it can be said in general that a public ritual reproduces in its repeated enactments certain seemingly invariant and stereotyped sequences, such as formulars chanted, rules of etiquette followed, and so on. On the other hand, every field anthropologist knows that no performance of a rite, however rigidly prescribed, is exactly the same as another performance because it is affected by processes peculiar to the oral specialist's mode of recitation, and by certain variable features such as the social characteristics and circumstances of the actors which [...] affect such matters as scale of attendance, audience interest, economic outlay, and so on.<sup>26</sup>

Auch in den rituellen Formen einer »Schrift vor der Schrift« ist das transkriptive Rauschen des kulturellen Kodes nicht still zu stellen.

- 1 Vgl. hierzu Ludwig Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2001.
- 2 Vgl. hierzu in diesem Band Weber: Transkribieren und »Einsprachigkeit«, und Wetzel: Unter Sprachen – Unter Kulturen. Walter Benjamins »Interlinearversion« des Übersetzens als *Inframedialität*.
- 3 Vgl. hierzu in diesem Band Schüttelpelz: Das ungeschriebene Gesetz der mündlichen Gesellschaft. Eine Variante der Schrift vor der Schrift.
- 4 Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV, Frankfurt/M. 1981.
- 5 Vgl. Wetzel: Unter Sprachen – Unter Kulturen (Anm. 2).
- 6 Benjamin: Gesammelte Schriften (Anm. 4), S. 16.
- 7 Ebd.
- 8 Zum Begriff des Aufschubs vgl. etwa Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt/M. 1974, S. 44, 169f.
- 9 Ebd., S. 86.
- 10 Paul de Man: Schlußfolgerungen. Walter Benjamins »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion, Frankfurt/M. 1997, S. 208.
- 11 Derrida: Grammatologie (Anm. 8), S. 169.
- 12 Vgl. Jacques Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs, in: Anselm Haverkamp (Hg.): Die Sprache des Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen, Frankfurt/M. 1997, S. 15–41.
- 13 Vgl. Wetzel: Unter Sprachen – Unter Kulturen (Anm. 2).
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Weber: Transkribieren und »Einsprachigkeit« (Anm. 2).
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. hierzu etwa Ludwig Jäger: Die Sprache als Medium des Geistes, in: Ekkehard König/Sybille Krämer (Hg.): Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?, Frankfurt/M. 2002 [erscheint].
- 19 Vgl. Jäger: Transkriptivität (Anm. 1).
- 20 Vgl. ebd.
- 21 Anthony Wilden: System and Structure. Essays in Communication and Exchange, London 1972, S. 409.
- 22 Frank Hamilton Cushing: Eine Kategorie des menschlichen Geistes. Der Begriff der Person und des »Ich«, in: ders.: Soziologie und Anthropologie. Bd. II, München 1975, S. 229.
- 23 Wilden: System and Structure (Anm. 21), S. 107.
- 24 Niklas Luhmann: Soziale Systeme, Frankfurt/M. 1984, S. 613.
- 25 Derrida: Grammatologie (Anm. 8), S. 35.
- 26 Stanley Jeyaraja Tambia: A Performative Approach to Ritual, in: ders.: Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective, Cambridge, MA 1985, S. 124f.; vgl. ebenso S. 140f.; hierzu auch Ludwig Jäger: Zur medialen Logik der Rituale. Bemerkungen zu einigen Aspekten des Verhältnisses von Sprache und Ritual, in: Christoph Wulf (Hg.): Rituale [erscheint].

Samuel Weber

TRANSKRIBIEREN UND »EINSPRACHIGKEIT«

Ich misstraue zutiefst meinem Gedächtnis. Und zwar nicht erst seit gestern. Schon sehr früh habe ich mit Staunen erleben müssen, wie Erinnerungen, die mir ganz leuchtend und unmittelbar vor Augen standen, sich dann als trügerisch herausgestellt haben. Wenn ich also meine Bemerkungen heute mit einer Anekdote einleite, die sich mir zwar wie eine Erinnerung präsentiert, so warne ich doch davor, die Geschichte anders zu nehmen als das, was sie immerhin ist: eine Geschichte.

Es geschah in den siebziger Jahren, in Berlin. Nach einem Vortrag begleitete ich Derrida zu einem Wagen. Wir sprachen über die Bedeutung von Sprache und Schrift für seine Arbeit, und ich hatte, glaube ich, auf die Wirksamkeit seiner eigenen Stimme bei dem Vortrag, den er gerade abgehalten hatte, hingewiesen, um darauf zu verweisen, dass die Rede oder die Stimme an sich nicht mit dem »Phonozentrismus« gleichzusetzen wären – ein Missverständnis, dem damals nicht wenige aufgesessen waren. »Wissen Sie«, sagte mir Derrida, »ich hätte das ganz anders machen können, denn was ich über die Schrift geschrieben habe, gilt *mutatis mutandis* ebenso für die Stimme, und umgekehrt. Dass ich es so gemacht habe, war eine Frage der Strategie . . .«

Nun, ob Derrida das wörtlich so gesagt hat, bezweifle ich, und nicht allein deswegen, weil wir damals Französisch sprachen und ich hier Deutsch schreibe. Auch ohne die Notwendigkeit einer Übersetzung ist, wie schon gesagt, mein Gedächtnis alles andere als zuverlässig. Aber so ist mir die Geschichte jedenfalls bis heute im Gedächtnis geblieben, ebenso wie die Situation, in der wir sprachen: Wir hatten gerade das Gebäude der Freien Universität hinter uns gelassen und gingen auf meinen Wagen zu, der auf dem Parkplatz stand. Natürlich erinnere ich mich nicht mehr genau, wohin wir gingen, und auch nicht, wie ich darauf reagiert habe: Ganz überrascht, glaube ich, war ich nicht.

Jedenfalls habe ich in den Jahren, die seitdem verstrichen sind, immer wieder an jene Äußerung zurückdenken müssen, zumeist in Zusammenhang mit dem schon erwähnten naturalisierenden oder ontologisierenden Verkennen von Derridas Auslegung der Schrift- und Textproblematik durch eine Rezeption, die die *strategische* Ausrichtung seines Denkens und Schreibens weitgehend übersah.

In jüngerer Zeit aber musste ich in einem etwas anderen Kontext an jene Szene denken, nämlich, als ich den 1996 französisch veröffentlichten Text las, welcher den merkwürdigen Titel *Le monolinguisme de l'autre* trägt. Diese Schrift entstammt einem Vortrag, den Derrida 1992 bei einer Tagung in Baton Rouge,

Louisiana, gehalten hat. Das Thema der Tagung hieß *Echoes from Elsewhere*, und es ging um »Probleme der Frankophonie«. Der Beitrag von Derrida war also zunächst, wie häufig, ein Vortrag, wurde später umgearbeitet und als kleines Buch in Frankreich veröffentlicht. Der gedruckte Text behält weitgehend seinen ursprünglichen mündlichen Charakter. Er ist zunächst in Form eines Dialogs geschrieben, und – obwohl das Dialogische aus der zweiten Hälfte des Buches fast ganz verschwindet – die Verschränkung von Mündlichem und Schriftlichem bleibt eines der Hauptmotive des Textes bis zum Schluss. Warum und was hat das zu bedeuten?

Das Mündliche, ob als umgangssprachlicher Ton oder als dialogisches Gespräch, hat in den Arbeiten Derridas nichts mit »Phonozentrismus« zu tun, ganz im Gegenteil. Denn statt eine lebendige Präsenz suggerieren zu wollen, stellt es vor allem deren Unmöglichkeit dar. Das Mündliche stellt bei Derrida die Sprache als *Anrede* dar, als Adresse, oder, um eine Formel Heideggers zu verwenden, die Derrida in seiner Studie *Vom Geist* aufgenommen hat: die Sprache als *Zusage*.<sup>1</sup> Als Zu- und Anrede kommt die Sprache vom Anderen her und geht auf ihn zu. Die Sprache ist – wie Benjamin in einem Aufsatz, welcher dem *Monolinguisme de l'autre* in vieler Hinsicht verwandt ist, geschrieben hat<sup>2</sup> – wesentlich als *Mitteilung* bestimmt, allerdings in einem sehr wörtlichen Sinne: nämlich als das Medium, das sich *teilen* muss, um sich dann *als Teil oder Geteiltes mit* auf den Weg zu geben. Diese Teilung ist schon in sich eine doppelte. Sie muss erst von anderswoher *empfangen* werden, um dann – aber die Folge ist irreführend, denn es handelt sich hier um eine Art Gleichzeitigkeit oder um eine Überschneidung – sich weiterzugeben, indem sie *an andere* gerichtet wird.

Daher das Dialogische, aber vor allem: daher jene Tendenz, die Derridas Arbeiten seit über 20 Jahren<sup>3</sup> zunehmend bestimmt, die der Anrede, die zugleich eine Erwiderung ist. Wie sieht diese erwidrende Anrede aus? Wie der Anfang jenes Buches, das als Vortrag zugleich mit einer Herausforderung anhebt:

Stellen Sie sich jemanden vor, der das Französische kultivierte. (*Imagine-le, figure-toi quelqu'un qui cultiverait le français.*)

Das, was sich Französisch nennt. (*Ce qui s'appelle le français.*)

Und den das Französische kultivierte. (*Et que le français cultiverait.*)

Und dieser, überdies französischer Staatsbürger, wäre also ein Subjekt, wie man sagt, der französischen Kultur. (*Et qui, citoyen français de surcroît, serait donc un sujet, comme on dit, de culture française.*)

Nun, eines Tages käme dieses Subjekt der französischen Kultur und sagte dir, zum Beispiel, in gutem Französisch:

»Ich habe nur eine Sprache, es ist nicht die meine.«

Und weiter, oder noch:

»Ich bin einsprachig. Meine Einsprachigkeit bleibt (*demeure*), und ich nenne sie meine Bleibe (*ma demeure*), und ich spüre sie als solche, ich stehe dazu und bewohne sie. Sie bewohnt mich. Die Einsprachigkeit, in der ich atme, ist für mich das Element. Nicht ein natürliches Element, nicht die Durchsichtigkeit eines Äthers, sondern ein absolutes Medium (*milieu*). Unüberholbar, *unanfechtbar* (*incontestable*): ich kann sie nur ablehnen, indem ich ihre Allgegenwärtigkeit in mir bestätige. Sie wird mir von jeher vorgekommen sein. Diese Einsprachigkeit – für mich bin ich sie. Das wird nicht heißen – glauben Sie dies ja nicht –, dass ich eine allegorische Figur dieses Tiers oder dieser Wahrheit, der Einsprachigkeit bin. Aber außerhalb ihrer wäre ich nicht ich selbst. Sie konstituiert mich, sie sagt mir vor (*il me dicte*), bis zur Selbstheit von allem (*l'ipséité de tout*), ja sie schreibt mir eine Einsamkeit (*solitude*) vor, als ob ich durch Gelübde gebunden wäre, sogar bevor ich zu sprechen lerne. Dieser unverwüstliche Solipsismus bin ich, bevor ich mich selbst bin. Verbleibend. (*A demeure*).<sup>4</sup>

Man könnte diese Szene auf jene paradoxe Aussage reduzieren, worauf das »Ich« dieser Schrift immer wieder zurückkommt: »Ja, ich habe nur eine Sprache, doch sie ist nicht die meine.«<sup>5</sup> Doch diese Reduktion würde gerade das verlieren, was der Text zu mehr als einer bloßen Folge von Aussagen macht – das, was ihm erlaubt, das Gesagte auch praktisch zu erproben: das Szenische an der Darstellung.

Warum ist das Szenische wichtig? Warum ist es mehr als ein bloßes Ausführungsmittel, welches das Gesagte durch Bebilderung unterstreicht? Wenn das die Absicht wäre, so wäre die Szene hier denkbar schlecht gewählt. Denn sie ist nicht sonderlich bildhaft. Sie ist vielmehr eine Sprachszene. Eine Gesprächsszene. Erst durch die sprachliche Konfiguration gewinnt sie eine gewisse Kontur. Lesen wir sie also nochmals durch, um einige Züge dieser merkwürdig kahlen und bildlosen Szenerie hervorzuheben:

*Stellen Sie sich jemanden vor, der das Französische kultivierte.*

*Das, was sich Französisch nennt.*

*Und den das Französische kultivierte.*

*Und dieser, überdies französischer Staatsbürger, wäre also ein Subjekt, wie man sagt, der französischen Kultur.*

Der Text hebt also mit einer Anrede an: Stellen Sie sich jemanden vor ... Man befindet sich also im Bereich der Vorstellung; der Leser beziehungsweise Zuhörer ist gleich angesprochen und aufgefordert, sich »jemanden« vorzustellen. Doch wen? Jedenfalls einen Einzelnen. Doch wie soll dieser Einzelne vorgestellt werden? Worin besteht seine Einzelheit, seine Einzigartigkeit? Das wird sofort teilweise aufgeklärt. Es handelt sich um »jemanden [...], der das Französische kultivierte«. Doch was heißt das, »das Französische zu kultivieren«? Zwei Elemente werden hier eingeführt: die Sprache und die Kultur. Die Sprache wird kultiviert. Und nicht nur irgendeine Sprache, sondern »das Französische«. Es handelt sich also nicht um irgendeine Sprache, oder die Sprache im Allgemeinen, sondern um eine ganz bestimmte Sprache, das Französische. So weit, so gut. Aber nur so weit. Denn der nächste Satz führt eine Bedingung ein, welche an der Selbstverständlichkeit des Bisherigen ein wenig rüttelt: Denn es handelt sich nicht mehr einfach um »das Französische«, sondern um »[d]as, was sich Französisch nennt«. »[D]as Französische« ist nicht mehr eine neutrale, verlässliche, objektive und durchsichtige Bezeichnung, sondern Teil einer Sprechhandlung oder einer Sprachpraxis, die nicht mehr eindeutig zu situieren ist. Denn »das Französische« wird nicht von einem erkennbaren Subjekt als Namen erfunden, lässt sich also nicht auf eine Bedeutungsintention sinnvoll zurückführen, sondern wird als eine reflexive Bewegung der Sprache formuliert: »Das, was sich Französisch nennt.« (*Ce qui s'appelle le français.*) Eine Sprache nennt sich »das Französische«: Doch was war diese Sprache, *bevor* sie sich diesen Namen gab? Ist dieser Name ein Eigenname, oder muss er *anders* gedacht werden? Fragen, die sich immer wieder diesem Text stellen und Erwiderungen hervorrufen werden, ohne dass sie dadurch zur Ruhe kämen.

Die Unsicherheit über das Subjekt dieser ersten Aussagen wird durch die Folge sowohl erhöht wie auch ausdrücklich angesprochen. Denn der Hinweis auf den Namen *als Namen*, das heißt als das Resultat einer Benennung, stellt aber zumindest implizit die Gültigkeitsfrage. Die Tatsache, dass etwas so und nicht anders genannt worden ist, beziehungsweise »so geheißen hat«, besagt noch lange nicht, dass etwas so heißen sollte oder müsste. Genese ist nicht gleich Geltung. Und noch weniger, wenn der Entstehungsprozess anscheinend »innerhalb« der Sprache abrollt. Genau dieser Eindruck aber wird durch die nächste Aussage gestärkt: »Und den das Französische kultivierte.« Damit wird die gewöhnliche, voraussetzende Erfahrung des Lesers oder Zuhörers umgekehrt. Denn nun wird behauptet, dass nicht der Einzelne es ist, der die Sprache »kultiviert« – hier: das Französische –, sondern dass das Französische den Einzelnen »kultiviert«.

Doch wie soll man *sich* das *vorstellen*? Zwei Aussagen, die anscheinend entgegengesetzt sind – *einerseits* kultiviert einer das Französische (das, was sich

»Französisch« nennt), und *andererseits* kultiviert das Französische ihn. Heben sich diese zwei Aussagen ganz auf? Oder gehören sie irgendwie zusammen? Und wenn sie zusammengehören, dann wie?

Die nächste Aussage richtet sich auf genau diese Frage: »Und dieser, überdies französischer Staatsbürger, wäre also ein Subjekt, wie man sagt, der französischen Kultur.« Die Aussage ist immer noch Teil jener Anrede und jener Aufforderung: Der Leser oder Zuhörer, irgendjemand, soll sich vorstellen, was er hört oder liest. So etwas tun Leser oder Zuhörer ohnehin, aber sie tun es, ohne viel darüber nachzudenken. Hier werden sie nicht nur aufgefordert, das zu tun, was sie ohnehin machen, sondern indem sie es zu tun versuchen, sich Gedanken über die Grenzen und Bedingungen dieser Art »vorstellender« Lektüre ebenfalls zu machen. Nachdem die ersten Vorstellungen anscheinend im Bereich des Abstrakten, Generellen geblieben sind, wird hier scheinbar das Vorzustellende konkretisiert: Es handelt sich nicht um irgendeinen, der Französisch kultiviert, das heißt, das, was sich Französisch nennt, kultiviert, und zugleich oder zuvor von dem kultiviert wird, das er kultiviert, sondern es handelt sich überdies um einen französischen Staatsbürger – »ein Subjekt«, doch nicht nur des französischen Staates, sondern »der französischen Kultur«, »wie man sagt«. Der Einzelne wird also zugleich in seiner Einzelheit als politisches, sprachliches und kulturelles »Subjekt« bestimmt. Subjekt – das scheint hier nicht allein im philosophischen oder grammatikalischen Sinne gemeint zu sein, sondern auch im mehr *wörtlichen*, als »Untertan« oder »Unterworfener«. Denn dieses Subjekt darf sich als Einzelnes bestimmen, als »französisch«, nur insofern als es von einer Sprache, dem Französischen, »kultiviert« wird. Es ist also ein Produkt der »französischen Kultur«, »wie man sagt«. Doch wer ist wieder dieses »man«? Kann man ihm Glauben schenken? Was heißt es, von etwas »kultiviert« zu sein, das nur den Status eines »on dit«, eines »man sagt« hat? Besteht eine Beziehung zwischen dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit der »Kultur« des Staates, und des »man«?

Damit wird der erste Teil dieser Szene gleichsam abgeschlossen. Er bildet eine Art Einleitung oder Ouvertüre, denn nach ihm beginnt die Geschichte, die Handlung.

*Nun, eines Tages käme dieses Subjekt der französischen Kultur und sagte dir, zum Beispiel, in gutem Französisch:*

*›Ich habe nur eine Sprache, es ist nicht die meine.‹*

Die Geschichte, die hiermit anhebt, wiederholt eigentlich das, was durch die vorige Anrede zugleich schon in Szene gesetzt und auch beschrieben worden ist: Ein

Sprecher beziehungsweise Schreiber redet Hörer beziehungsweise Leser an. Was jetzt geschieht, wiederholt also diese Situation, führt sie aber zugleich weiter, indem sie das Generelle, das bislang beschrieben worden ist, nunmehr dadurch exemplifiziert, dass, »zum Beispiel«, »dieses Subjekt der französischen Kultur« kommt »und dir«, »zum Beispiel«, in gutem Französisch sagt: »Ich habe nur eine Sprache, es ist nicht die meine.« Ist dieses Französisch wirklich so »gut«? Man wäre verlockt, wenn man es, wie ich jetzt, ins Deutsche (oder irgendeine andere Sprache) übersetzt, etwas hinzuzufügen. Nicht viel, bloß ein kleines Bindewort: zum Beispiel ein »und«: »Ich habe nur eine Sprache, *und* es ist nicht die meine.« Damit wäre der Satz »besser« geformt, einheitlicher, glatter. Denn die zweite Satzhälfte reibt sich derart gegen die erste, dass man förmlich nach irgendeiner Überbrückung verlangt, um die Spannung zu glätten, die Einheit des Satzes zu stärken. Wäre das nicht erst eine »gute« Übersetzung: gutes Deutsch, gutes Französisch? Doch im Französischen des Textes steht kein »et«, auch keine andere Konjunktion: kein »or«, kein »mais«, nichts: »Je n'ai qu'une langue, elle n'est pas la mienne.« Nichts, außer den Anführungszeichen, welche den Satz als Zitat kennzeichnen, verrät, dass deren Quelle oder Ursprung anderswo als hier, etwa beim Autor, zu suchen ist.

Und dennoch handelt es sich hier um »ein Beispiel«. Doch ein Beispiel wovon? Erstens von einem Paradoxon: Einer behauptet, nur eine Sprache zu haben, und zugleich, diese Sprache nicht zu haben, jedenfalls nicht als sein Eigentum. Was aber ist der Status dieser paradoxen Behauptung? Wir sollten nicht vergessen, dass sie als etwas vorgebracht wird, das wir – wer aber, wir? – *uns vorstellen* sollten. Wie aber sollten wir sie uns vorstellen? Als Gespräch zwischen zwei Personen, zunächst zumindest. Doch diese Fiktion des Gesprächs wird zunehmend fallen gelassen. Denn die Unstimmigkeit der paradoxen Behauptung (*»Ich habe nur eine Sprache, sie ist nicht die meine.«*) lässt sich nicht durch die Verteilung auf zwei verschiedene Personen oder Subjekte auflösen. Ebenso wenig wie auf zwei verschiedene Sprachen. Daher ist sie eben *einsprachig*. Sofern sie überhaupt vorstellbar ist, dann als gesprochenes Sprechen, als ein Sprechen, das von sich selbst ständig Abschied nimmt, ohne auf seinen Ausgangspunkt ganz zurückzukommen.

Warum denn aber Sprechen und nicht Schreiben? Weil das gesprochene Sprechen das Schreiben keineswegs ausschließt. Im Gegenteil, es impliziert es, gerade als die Falte oder Faltung der Mehrfältigkeit des Sprechens. Und dennoch gibt es eine Akzentverschiebung. Denn die Schrift hat offenbar immer schon und von vornherein von der lebendigen Präsenz des Sprechenden Abschied *genommen*. Daher wird sie von dem Phonologozentrismus immer in eine sekundäre

Stellung herabgesetzt. Das gesprochene Sprechen dagegen, wie es sich in dem Paradox oder besser in der Aporie der Einsprachigkeit manifestiert, ist immer dabei, Abschied *zu nehmen*, in einem Präsens, das mit sich nie identisch ist, sich nie gleich werden kann.

Logisch gesehen stellt also das gesprochene Sprechen der Einsprachigkeit das Problem der Singularität in einer Unmittelbarkeit und Unauflösbarkeit dar, die von der »klassischen« Dekonstruktion des Phono- und Logozentrismus nicht erreicht werden könnte.

Das sprechende Ich, das zugleich ein schreibendes Ich ist, verwendet das Personalpronomen, um die *Mittelbarkeit* des Singulären sprachlich und zugleich szenisch in einer *Unmittelbarkeit* darzustellen, die den Leser und den Zuhörer als ebenfalls Vereinzelten angeht. Doch diese Vereinzelung ist nicht gleich einer Isolierung: Der Einzelne bleibt gerade in und aus seiner Vereinzelung heraus mit anderen – mit dem Anderen – *verbunden*. Indem er von den anderen als ein einsprachiges Ich Abschied nimmt, verbindet er sich gerade vermöge seiner singulären Erfahrung (auch im wörtlichen Sinne eines »trajectoire« oder »itinéraire«) mit den anderen, die ebenfalls andere Wege gehen. Was aber alle gemeinsam haben, ist die Einsprachigkeit als Sprache, die immer von anderswo herkommt und anderswo hindeutet. Das hat auch einige Konsequenzen für das Problem der *Transkription*, die ich hier allerdings nur andeuten kann. In diesem Text aber wird nicht von Umschreibung oder Transkription gehandelt, sondern von Übersetzung, *traduction*. Da die einzige Sprache, die man »hat«, nie Eigentum wird, ist der Einsprachige

in die absolute Übersetzung geworfen, eine Übersetzung ohne Pol der Referenz, ohne ursprüngliche Sprache, ohne Ausgangssprache. Es gibt für ihn lediglich Sprachen der Ankunft, Sprachen, die – singuläres Abenteuer – es nie erreichen werden anzukommen, da sie nicht mehr wissen, wovon sie ausgehen, *von woher* sie sprechen, und welchen Sinn ihr Verlauf der Richtung hat. Sprachen ohne Wegkarte und vor allem ohne eine Autobahn irgendwelcher Information.<sup>6</sup>

Wichtig zu betonen ist hier, dass diese »unmögliche« Übersetzung nicht von einer bestehenden Sprache in eine andere führt, sondern auf eine zukünftige verweist, die immer ankommend, nie aber angekommen sein wird. Diese immer künftige, ankommende Sprache bleibt nicht einfach aus, sondern ist *da*, wie ein Versprechen (*une phrase promise*)<sup>7</sup> da ist, aber vielleicht auch da wie ein Lapsus, ein Versprecher da sein kann, zu jeder Zeit. Die »Einsprachigkeit« ist nicht numerisch zu fassen, nicht das Eins einer Identität, noch das Eins einer Pluralität

(Mehrsprachigkeit), sondern das Eins eines Einzigen, eines Singulären, das in seiner Vereinzelung von vielen geteilt wird, wenngleich immer anders. Das, was allgemein ist, ist es nur, um von dem Singulären nicht aufgehoben, sondern eher ausgehoben zu sein: wie die Erwartung, dass »das Französische« eine »natürliche« Sprache benennt, ein Sprachsystem, das in sich geschlossen und völlig kalkulierbar wäre. Doch

*eine* Sprache existiert nicht. Gegenwärtig. Nicht die Sprache. Nicht das Idiom noch der Dialekt. Deshalb wird man im Übrigen mit diesen Dingen nie *rechnen* können und deshalb wird auch, wenn [...] man immer nur eine Sprache hat, diese Einsprachigkeit mit sich selbst nie *einig* sein.<sup>8</sup>

Man gewinnt Zugang zu dieser Einsprachigkeit durch einen je einzelnen, je verschiedenen Werdegang. Im Falle Derridas ist es die Situation eines in Algerien Geborenen, jüdischer Abstammung, der sich durch eine französische Sprache weitgehend bestimmt hat, die ihm aber immer irgendwie fremd geblieben ist: Sprache einer Gesellschaft und einer Kultur, die ihn mit 9 Jahren aus der öffentlichen Schule ausgeschlossen hat und die ihn auch nachher nie ganz als einen der ihrigen angenommen hat. Eine französische Sprache, die sich in Algerien durch den singenden Tonfall von der Hochsprache der »guten« französischen Intonation unverkennbar unterscheidet.<sup>9</sup> Umgeben auch von den Sprachen, die von der Mehrheit der Algerier gesprochen wurden, vom Arabischen und Berberischen, und schließlich ohne Kenntnisse der Sprache seiner Vorfahren, des Ladino und des Hebräischen. »Am Rande des Französischen, einzig, nie in ihm noch außerhalb, auf der unerfindlichen Linie seiner Grenze (côte)«<sup>10</sup> – alle diese Faktoren sind zweifellos entscheidend für die Erfahrung (oder Entdeckung) der Einsprachigkeit gewesen. Doch sie reichen nie aus, um diese Einsprachigkeit zu erklären: »Das lässt sich nicht auf Grund eines individuellen Werdegangs (trajet) erklären, auch nicht des Werdegangs eines ›französisch-maghrebinischen‹ Juden einer gewissen Generation.« Denn die bestimmenden Faktoren reichen weiter, bis in die »griechisch-latinische-christlich-gallische Kultur zurück, in welche meine Einsprachigkeit mich für immer einschließt.«<sup>11</sup> Erst also das Zwischenspiel dieser zwei Situationen und Traditionen (und es sind sicher mehr als zwei...) haben die Aufdeckung jenes Anderswo ermöglicht, »zu dem ich immer eine beziehungslose Beziehung« gehabt habe, ohne sie dabei zu besitzen oder gar zu beherrschen. Denn nur da, wo das Individuelle sich dividiert und auf anderes gebracht wird, entsteht das Singuläre, das allen gemein ist, doch nicht allgemein. Die Einsprachigkeit nennt die paradoxe Unaufteilbarkeit dieser Teilung, die sich zugleich auf

eine Zukunft verteilt, wo »ich endlich nicht mehr zu unterscheiden habe zwischen Versprechen und Schrecken.«<sup>12</sup>

1 Jacques Derrida: *De l'esprit*, Paris 1987. Siehe vor allem die lange Anmerkung S. 145–154.

2 Vgl. Walter Benjamin: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1980, S. 140–157 [Anm. der Hg.].

3 Zumindest seit *La vérité en peinture* (1978).

4 Jacques Derrida: *Le monolinguisme de l'autre*, Paris 1996, S. 13 f.

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd., S. 117 f. »[...] il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ. Il n'y a pour lui que des langues d'arrivée, si tu veux, mais des langues qui, singulière aventure, n'arrivent pas à s'arriver, dès lors qu'elles ne savent plus d'où elles partent, à *partir* de quoi elles parlent, et quel est le sens de leur trajet. Des langues sans itinéraire, et surtout sans autoroute, de je ne sais quelle information.«

7 Ebd., S. 118.

8 Ebd., S. 123. »*Une* langue n'existe pas. Présentement. Ni la langue. Ni l'idiome ni le dialecte. C'est d'ailleurs pourquoi on ne saurait jamais *compter* ces choses et pourquoi si, en un sens que j'expliciterais dans un instant, on n'a jamais qu'une langue, ce monolinguisme ne fait pas *un* avec lui-même.«

9 Die eigentümliche Betonung des »pied noir« im Französischen erinnert an die des Jiddischen im Deutschen.

10 Ebd., S. 14.

11 Ebd., S. 132.

12 Ebd., S. 135.

Erhard Schüttpelz

**DAS UNGESCHRIEBENE GESETZ DER MÜNDLICHEN GESELLSCHAFT.  
EINE VARIANTE DER SCHRIFT VOR DER SCHRIFT**

1.

Paulus schreibt in seinem Brief an die Römer:

Welche ohne Gesetz gesündigt haben, die werden auch ohne Gesetz verloren werden, und welche am Gesetz gesündigt haben, die werden durchs Gesetz verurteilt werden. Sintemal vor Gott nicht, die das Gesetz hören, gerecht sind, sondern die das Gesetz tun, werden gerecht sein. Denn so die Heiden, die das Gesetz nicht haben und doch von Natur tun des Gesetzes Werk, dieselbigen, dieweil sie das Gesetz nicht haben, sind sie ihnen selbst ein Gesetz, damit, daß sie beweisen, des Gesetzes Werk sei beschrieben in ihren Herzen, sintemal ihr Gewissen sie bezeuget, dazu auch die Gedanken, die sich unter einander verklagen oder entschuldigen, auf den Tag, da Gott das Verborgene der Menschen durch Jesum Christi richten wird, laut meines Evangelii.<sup>1</sup>

Paulus übernimmt hier einen aus der hellenistischen Philosophie wohlvertrauten Topos, nämlich den des *ungeschriebenen Gesetzes*, *nomos agraphos*.<sup>2</sup> Es gibt ein kodifiziertes Gesetz, und es gibt ein ungeschriebenes Gesetz – oder eher *Sitte und Recht*, *nomos* –, und wer dieses befolgt, so bereits die Formulierungen bei Aristoteles, »ist sich selbst ein Gesetz«. <sup>3</sup> Diesem Topos gibt Paulus allerdings eine biblische Wendung, und zwar vermutlich durch entsprechende prophetische Formulierungen: Das ungeschriebene Gesetz derer, die »sich selbst ein Gesetz sind«, sei »beschrieben in ihren Herzen«. <sup>4</sup> Durch diese biblisch-griechische Umprägung findet man daher die Wendung, dass gerade das Ungeschriebene wieder zu einer *Einschreibung* wird, die allerdings nur aus einer eschatologischen Perspektive, nämlich durch den Richter des Jüngsten Gerichts, mit Autorität gelesen werden kann. Und gerade diese Wendung oder dieser Akkord erlaubt es Paulus, als Missionar die Heiden durch einen heidnischen, nämlich philosophischen Topos anzusprechen, indem er zugleich den Universalanspruch des Christentums bekräftigt und den Exklusivitätsanspruch des Judentums (des *Gesetzes* der Torah) verneint. <sup>5</sup> Allerdings bleibt auch in einer solchen philologischen Rekonstruktion fraglich, in welchem Maße man für die Formulierung des Paulus explizite Zitate –

aus der hellenistischen Philosophie, aus der hebräischen Bibel, aus anderen Überlieferungen – nachweisen kann. Was bleibt, ist eine gewisse Plausibilität der Herleitung, etwa folgender Art:

Von den Stoikern hörte ja Paulus auch, das allen gemeinsame, das Naturgesetz sei das (des höchsten) Gottes oder sogar es sei (dem höchsten) Gott gleich. So formuliert, mußte dies Paulus weit von sich weisen, aber der Gedanke, das allgemeine Sittengesetz sei göttlichen Ursprungs, war dennoch der gleiche, nach jüdischer wie nach griechisch-philosophischer Anschauung. Und es ist die Freiheit des paulinischen, durch das Griechentum gebildeten Geistes, Juden und Griechen unter das gleiche Gesetz zu stellen.<sup>6</sup>

In dem abendländischen Dreieck zwischen Juden, Christen und Heiden handelt es sich daher in dieser Aussage des Paulus um eine kanonisch gewordene Formulierung des Dreiecks selbst, die in alle späteren christlichen Begründungen eines »Naturrechts«<sup>7</sup> fortwirken sollte: »die Heiden, die das (geschriebene) Gesetz nicht haben und doch *von Natur (physei)* tun des Gesetzes Werk, dieselbigen, dieweil sie das Gesetz nicht haben, sind sie ihnen selbst ein Gesetz, damit, daß sie beweisen, des Gesetzes Werk sei beschrieben in ihren Herzen.«

Es geht hier keineswegs um einen Medienunterschied zwischen den drei Parteien, alles bewegt sich innerhalb einer hellenistischen und römischen Schriftkultur, sondern nur um einen Medienunterschied zwischen geschriebenem und ungeschriebenem Recht. Dennoch bin ich zu der Konjektur gelangt, dass diese paulinische Figur – das ungeschriebene Gesetz, das »ins Herz eingeschrieben wurde« – zumindest in der Moderne eine wichtige Rolle in dem Unterschied spielte, den man zwischen mündlichen und schriftlichen Kulturen konstruierte. Ich kann die Vorgeschichte dieser modernen Unterscheidung hier nicht im Einzelnen nachzeichnen, und möchte daher nur kurz auf Forschungen Michael Harbsmeiers verweisen, die man wie folgt zusammenfassen kann.<sup>8</sup> Eine Unterscheidung zwischen mündlichen und schriftlichen Kulturen, die den Selbstbesitz einer Zivilisation mit ihrer Schriftlichkeit und die Gesellschaften der fremden Wilden oder Heiden oder Primitiven mit ihrer Mündlichkeit identifiziert, hat keinen antiken und keinen mittelalterlichen Vorlauf. Auch in der Eroberung Mittelamerikas und Südamerikas spielt sie erst einmal keine tragende Rolle; erst nach Zerschlagung der mittelamerikanischen Schriftkulturen wird sie ein untergeordnetes Kriterium in einer einflussreichen spanischen Anthropologie und Ethnologie,<sup>9</sup> und erst in (vor allem protestantischen) Reiseberichten des 17. Jahrhunderts

findet man das, was man eine moderne Unterscheidung zwischen schriftlichen und mündlichen Völkern nennen kann. Erst jetzt findet man sowohl die platonische Frage nach der Erinnerungsleistung der mündlichen Nicht-Schriftlichkeit<sup>10</sup> als auch die sozusagen paulinische Frage, wie man ein Sozialgesetz ohne schriftliche Kodifizierung verwirklichen kann, das mündliche Gesetz des Anderen.

## 2.

Im Folgenden werde ich nur einige ausgewählte Varianten der Unterscheidung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der Moderne vorstellen, in denen eine Umschrift der paulinischen Hermeneutik des Heiden durchschimmert oder sogar mit einer gewissen Brachialität zutage tritt. Die mündliche Kultur kann als ein Text verstanden werden, weil sie keine Schrift besitzt, aber dann wird diese Kultur – im Gegensatz zu den Schriftkulturen – als ihre eigene Einschreibung erscheinen. Mein erstes Beispiel ist von einem nordamerikanischen Ethnographen der Pueblo-Kulturen, von Frank Hamilton Cushing, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts berühmt und verfeimt wurde, weil ihm persönlich nachgesagt wurde, er hätte die Seiten gewechselt, er sei vorübergehend zu einem »Überläufer« geworden.<sup>11</sup> Vielleicht gelang es ihm deshalb, den »Begriff der Person« bei den Zuni so eindringlich darzustellen, dass auch Marcel Mauss später seine weltweiten Ausführungen zur sozialen Person mit einem langen Cushing-Zitat einleitete, das man wie folgt paraphrasieren kann: Allen Individuen werden bei den Zuni so genannte »Kindheitsnamen«, also Titel, verliehen, die zugleich ein ganzes kosmologisches System repräsentieren, das heißt eine ganze Weltaufteilung mit Korrespondenzen von Farben, Himmelsrichtungen, Jahreszeiten und Gründungslegenden; alle Teile dieses Systems sind nach Orten, Zeiten und Rangfolgen gegliedert, und diese kosmologischen Rangfolgen verwirklichen sich daher bereits in der Form der Anrede (mit dem jeweiligen korrekten Titel). Daher ist bereits das Erlernen der korrekten Anreden im Alltag und deren ständige Wiederholung eine Garantie dafür, dass die rituelle Ordnung memoriert und eingehalten wird. Die Form der Sprechakte und der grammatischen Personen (Anreden) sorgt bereits für die Einhaltung der rituellen Beziehungen und damit für die Konstitution der rituellen Person, die jede(r) Einzelne für die anderen darstellt. (Wie man wird, wer man für die anderen ist.)

Daher ist es für einen Zuni ganz unmöglich, zu einem anderen, mit dem er spricht, einfach Bruder zu sagen; es ist jeweils notwendig, älterer oder

jüngerer Bruder zu sagen, wodurch der Sprecher selbst sein relatives Alter oder seinen relativen Rang bekräftigt. [...] Bei einem solchen System von Regelungen, als welches dieses alles betrachtet werden kann, mit einem so einfachen Verfahren der Symbolisierung dieser Regelungen [...] und schließlich mit einer solchen Anordnung von Namen, die entsprechend klassifiziert sind, und von Beziehungstermen [...] ist es schlicht unmöglich, einen Fehler in der Ordnung des Zeremoniells, einer Prozession oder eines Rates zu begehen, und man könnte sagen, daß die Verwendung solcher Verfahren bedeutet, daß die Menschen ihren Status und ihre Gesetze in alle ihre täglichen Beziehungen und Äußerungen eingeschrieben haben.<sup>12</sup>

Bei Cushing, so kann man festhalten, besteht dieses Schreiben gerade in den alltäglichsten mündlichen Sprechakten der Personen-Anrede; die mündliche Memorierung und die rituelle und kosmologische Ordnung eines *nomos agraphos*, das *Sozialgesetz* der Zuni, sind eins. Man könnte mit der Formulierung des Aristoteles noch einen Schritt weitergehen: Die Frage der Memorierung spielt für die Zuni selbst gar keine Rolle, kann für sie gar nicht als solche erscheinen, denn sie sind sich selbst ihr Gesetz. Das unaufhörliche Schreiben und die Inschrift selbst, wozu und womit geschrieben wird, fallen für den Beobachter bei den Zuni zusammen, daher die schwer zu übersetzende Formulierung Cushings: »the people employing such devices may be said *to have written and to be writing* their statutes and laws in all their daily relationships and utterances.«<sup>13</sup> In dieser kunstvollen temporalen Fügung – was gewesen ist, dauert an, entsteht und bleibt – erlangen Sitte und Recht der Zuni einen ebenso alltäglichen wie kosmologischen Status.

### 3.

Man kann Cushings umsichtige Formulierung, die Pionierpassage einer *ethnography of speaking*, daher mit einer anders begründeten Ethnographie kontrastieren, die danach verlangt, für die Einschreibung des Gesetzes einen dramatischen und sichtbaren Höhepunkt aufzusuchen, in einer Krise, die das Sozialgesetz als Schrift materialisiert. Ein Höhepunkt dieser Suche nach einer Inschrift des Stammesgesetzes bleibt zweifelsohne der Essay von Pierre Clastres *Über die Folter in primitiven Gesellschaften*,<sup>14</sup> zum einen weil dieser Aufsatz eine der großen Faszinationen des Stammesgesetzes zusammenfasst, nämlich die Pubertätsriten oder Mannbarkeitsriten,<sup>15</sup> und andererseits ganz explizit an Nietzsche und Kafka an-

schließt, an die *Genealogie der Moral* und *In der Strafkolonie*, und beide in affirmativer Absicht überbietet. Es gibt nicht nur eine Strafe jenseits jeder Schuld, die Schuld erst erzeugt – wie in Europa und nach Nietzsche –, sondern es gibt bei den Völkern ohne Schrift auch eine Folter außerhalb jeder Strafe und jenseits jeder Schuld, eine Bewährungsprobe der schuldlosen Moral, durch die erst egalitäre *Gesellschaften ohne Schrift* und *Gesellschaften gegen den Staat* – diese beiden Titel fallen für Clastres zusammen<sup>16</sup> – entstehen können. Und *ohne Schrift* heißt hier, in paulinischer Übersteigerung: durch eine Einschreibung, die mehr als die Schrift selbst vermag, nämlich eine bleibende Erinnerung und eine Verkörperung des Gesetzes, durch die Gleichheit verwirklicht wird.

Ich müsste hier den gesamten Aufsatz von Clastres re-zitieren, schon deshalb, weil es sich um ein Lehrgedicht aus Epigrammen und kurzen Erzählungen handelt, also um eine so alte Literaturgattung wie die Edda oder die Bhagavad-Gita. Es handelt sich um eine forcierte und elegante Rezitation, um einen innerliterarischen Wunsch, der Schriftlosigkeit einer fremden – und wahrhaft heidnischen – Gestaltung von Recht und Sitte gerecht zu werden. Einige wenige Zitate müssen an dieser Stelle genügen, aus denen sich ablesen lässt, wie hier die paulinische Gedankenfigur zu einer medientheoretischen und politischen Unterscheidung geworden ist. Auf einem Höhepunkt des Textes lässt Clastres die Einschreibung selbst sprechen, im stummen Lesen und Leiden der Initianden.

Das Initiationsritual ist eine Pädagogik, die von der Gruppe zum Individuum, vom Stamm zu den jungen Leuten geht. Eine Pädagogik der Affirmation, kein Dialog: deshalb müssen die Initianden unter der Folter schweigen. Wer kein Wort sagt, stimmt zu. [...] Dies ist also das Geheimnis, das die Gruppe in der Initiation den jungen Leuten übermittelt: ›Ihr gehört zu uns. Jeder von euch ist uns gleich, jeder von euch ist den anderen gleich. Ihr tragt denselben Namen und werdet ihn nicht ändern. [...] Und ihr werdet es nicht vergessen können. Immer werden dieselben Zeichen, die wir auf euren Körpern hinterlassen haben, euch daran erinnern.‹ Mit anderen Worten, *die Gesellschaft diktiert* ihren Mitgliedern *ihr Gesetz*, sie schreibt den Text des Gesetzes auf die Fläche der Körper. Denn das Gesetz, welches das soziale Leben des Stammes begründet, darf niemand vergessen.<sup>17</sup>

Eine andere allgemeine Schulpflicht, eine andere Schreibstunde, aber auch eine buchstäblich gewordene Ethnographie der Ethno-graphie. Wenn irgendjemand an die Grenzen jenes eigenartigen wissenschaftlichen Wunsches gelangt ist, eine

Gesellschaft oder eine Kultur *als Text* begründen zu wollen, so sehr und so schmerzlich, dass dieser Wunsch mit allen seinen Spiegelungen kenntlich werden konnte, dann war es zweifelsohne Pierre Clastres in diesem Text.

Die Narben auf dem Körper sind der eingeschriebene Text des primitiven Gesetzes, und in diesem Sinne sind sie eine *Schrift auf dem Körper*. [...] Und in diesem Sinne sind die primitiven Gesellschaften in der Tat Gesellschaften ohne Schrift, aber nur insofern die Schrift zunächst das losgelöste, ferne, despotische Gesetz anzeigt, das Gesetz des Staates [...]. Die archaischen Gesellschaften, Gesellschaften des Zeichens, sind Gesellschaften ohne Staat, *Gesellschaften gegen den Staat*. [...] Und dieses nicht losgelöste Gesetz kann, um sich einzuschreiben, nur einen nicht losgelösten Raum finden: den Körper selbst.<sup>18</sup>

Niemand, der den Text von Clastres gelesen hat, wird ihn jemals vergessen; er bleibt – mit Kafkas Hilfe zweifelsohne – eine radikale Variante des Versuchs, die Schriftlosigkeit der mündlichen Völker durch die Auslegung einer Anderen Einschreibung, einer Anderen und fast jeden Satz *kursivierenden* Schrift zu begründen. Aber der Text von Clastres steht keineswegs allein, und es geht in ihm nirgendwo um eine sachliche oder argumentative Originalität, die Frage der Originalität soll eher ganz verschwinden. Dementsprechend spielt die von Clastres andernorts unternommene ethnographische Darstellung von Initiationsriten der Guayaki<sup>19</sup> in der Darstellung seiner *Folter* eine überraschend geringe Rolle, die Guayaki treten nicht ins Gewicht, jedes der Beispiele könnte ein anderes Beispiel sein –, denn Clastres verarbeitet, wie gesagt, als Lehrgedicht eher die gesamte Gattung der Ethnologie, die Grausamkeit der Pubertätsriten. Und er reagiert andererseits ganz explizit auf die von seinem Lehrer Claude Lévi-Strauss postulierte Gleichsetzung der Schriftlichkeit mit dem Entstehen des Staates, setzt sie als bewiesen voraus.<sup>20</sup>

Und eine dritte Nicht-Originalität besteht in der (1973 bereits klassisch zu nennenden) sozialanthropologischen Argumentationsform. Das Fehlen des Staates und einer politischen Zentralgewalt wird nicht als ein Mangel thematisiert, sondern als eine institutionelle Verneinung: Es geht um Institutionen, die das Entstehen politischer Zentralgewalten verhindern und damit die Bedingungen der Möglichkeit des Staates explizit verneinen. (Die staatlichen Gesellschaften sind daher ebenso gut als Gesellschaften eines *Mangels* zu beschreiben, weil in ihnen die Mechanismen der Verneinung von politischen Zentralisierungen – die ständig und überall im Entstehen sind – ausgefallen sind.) Das Pendant der mögli-

chen Gleichsetzung von Schriftlosigkeit und Antistaatlichkeit ist daher die von Clastres postulierte Lehrformel: dass nur schriftlose Gesellschaften wirklich *Gesellschaften gegen den Staat* sein können, auch wenn dies beim Erscheinen dieses Textes eine explizit politische und anarchistische Botschaft für die Zukunft der Schriftkulturen – einen Persischen Brief an Europa – zu verkünden schien.<sup>21</sup> Wenn man die anarchistische Botschaft entziffert, die Clastres aus didaktischen Gründen in der unvergesslichen Initiationsfolter der egalitären Gesellschaften konzentrierte, kommt man daher nicht umhin, in dieser Entzifferung eine vollständig entwickelte paulinische Eschatologie der Schrift(losigkeit) vor der Schrift und einer Einschreibung gegen die Schrift zu etablieren – die Tätowierung des ethnographischen Lesers.

## 4.

Um die stilistische Raffinesse dieses Textes – das Lied mit einem einzigen Akkord – besser zu verstehen, kann es hilfreich sein, ihn mit zwei anderen post-strukturalistischen Texten zu vergleichen, die ungefähr im gleichen Zeitraum auf die *Schreibstunde* von Claude Lévi-Strauss geantwortet haben. Anthony Wilden knüpfte in seinem Buch *System and Structure* 1972 direkt an Lévi-Strauss an und übernahm von ihm die Formel von den *kalten* neolithischen und den *heißen* modernen Gesellschaften.

In a cool civilization without writing as such, the past of the society – its memory, its set of instructions, its sacred text – is literally embodied in every domicile, in every person or group who exemplifies a ritual or who recalls a myth. [...] The distinction between code and message in this type of society must be a minimal distinction; the system is as if it were both language and speech at the same time.<sup>22</sup>

In a hot society, the cultural code is to a far greater extent ›outside‹ the individual. The extent to which he effectively internalizes and represents it as he becomes ›socialized‹, has less effect on the status of the code than it would have in the cool society. One might say that the hot society records itself in an essential way, on the world outside – on nature, on stone, on wax, on clay, on paper, on film, on tape, in its railway networks, its streets, its freeways – whereas the cool society is more nearly WRITTEN ON IT-SELF. The cool society – which is not ›preliterate‹ in its ability to read its own memory system – is both itself and the memory of itself.<sup>23</sup>

Diese Formulierungen Wildens und ihre Phänomenalisierung der kalten Gesellschaften erinnern zunächst durchaus an die Darstellung Cushings, also an dessen Explikation, wie in einer Pueblo-Gesellschaft Norm und alltägliches Handeln, das Schreiben der Gesetze und ihre erinnernde Bewahrung und Aktualisierung zusammenfallen können. Man könnte also meinen, hier sei Cushings Einschreibung in zwei modernere Idiome übertragen worden: die strukturalistische Unterscheidung von *langue* und *parole* und die informationstheoretische von *code* und *message*, mit dem paradoxen Resultat, dass beide sich in einer *kalten Gesellschaft* nicht mehr voneinander abheben lassen und dass dies – analog zu Cushing – auch den Status der Person in solchen Gesellschaften definiert: »Every living member of the system is both a message in the code and a message which maintains the code, a message which retains and remembers a part of the code.«<sup>24</sup> Auch hier wird die Schriftlosigkeit zur Begründung einer anderen und unaufhörlichen Einschreibung (hier: in den *code*); auch hier geht es um einen »nicht losgelösten Raum« der Gesellschaft, des Körpers und der Erinnerung, um die Formulierung von Clastres aufzugreifen. Dieser *nicht losgelöste Raum* findet sich bei Cushing in den alltäglichen Sprechakten und Anreden, bei Clastres im Leiden des Körpers während der Initiationsriten und ihren bleibenden Malen und bei Wilden in dem mündlichen Vermögen einer Gesellschaft, »ihr eigenes Speichersystem« zu lesen und zu verkörpern. Man kann daher für Wilden extrapolieren, dass in seinen »kalten Gesellschaften«, die keine Schrift im engeren Sinne besitzen, Lesen, Schreiben und Sein zusammenfallen – auch wenn dieser Zusammenfall nur ein Grenzwert der Gesellschaftsfähigkeit sein kann: »the cool society is *more nearly WRITTEN ON ITSELF*«.

## 5.

Im Vergleich der paulinischen Figuren von Cushing, Clastres und Wilden könnte man daher sagen: Während Cushing das Alltägliche und sogar Banale der Einschreibung vor der Schrift betont – sie funktioniert sozusagen *von selbst*, man braucht für sie bei den Zuni keinen besonderen Ort und keine besondere Institution zu suchen –, suchen sowohl Clastres als auch Wilden nach einem *totalen* Lesen und Schreiben, aber auch nach einem ebenso totalen oder eschatologischen Gesichtspunkt, von dem aus dieses Schreiben und Lesen einer Autopsie zugänglich werden.<sup>25</sup> Die eschatologische Perspektive von Clastres begründet sich, wie gezeigt, durch seine politische Gleichsetzung der *Einschreibung vor der Schrift* mit der Abwehr von Zentralgewalten in der *Gesellschaft gegen den Staat*. Und es

ist daher nur folgerichtig und konsistent, dass Clastres – und das ist die eigentliche Pointe seines Buches – gerade in den Propheten der Guayaki, also in den Millenarismen der wildbeuterischen *Gesellschaften gegen den Staat* eine Bewegung und ein Potenzial am Werke sieht, die zu einer solchen Zentralgewalt und somit zum Staat führen können. Der Staat (mit seiner Schrift) ist (und war historisch) die tödliche – die eschatologische – Bedrohung dieser Gesellschaften, und er ist zugleich das, was in dieser eschatologischen Bedrohung aus ihrer eigenen Mitte entstehen kann.

Die eschatologische Figur Anthony Wildens – wie die anderer Medientheorien – scheint demgegenüber vielleicht harmloser und zumindest von geringerer politischer Kraft, aber das ist nur Schein: Die heiße Gesellschaft ist bereits der eschatologische Horizont jeder kalten (gewesen), das Mitglied einer heißen Gesellschaft schreibt daher bereits aus der Zone, in der er oder sie mit diesem Horizont verschmilzt. Es entspricht daher durchaus – und geradezu schlagend – der paulinischen Ausgangsfigur, aber auch der impliziten Eschatologie vieler Medientheorien, dass die schriftliche Darstellung Wildens es vermag, den *Code* der Einschreibung vor der Schrift – »WRITTEN ON ITSELF« – mit seinen Verknotungen von Botschaft und Kode zu lesen.

Gerade die beiderseitige Totalität der paulinischen Umschrift durch Clastres und Wilden verweist daher auf die Gefahren, die sich in dem Wunsch verbergen können, eine mündliche Einschreibung vor der Schrift oder eine Schrift vor der Schrift zu entwerfen. Die Darstellung von Clastres ist auch deshalb so eindrucksvoll, weil sie es vermochte, die durch Paulus überlieferte antike Topik noch einmal – durch einen Gewaltakt – bis zur Antinomie zu treiben: Die Guayaki (für alle Wildbeutergesellschaften) sind *sich selbst ein Gesetz* – und das ist ein antiker Ausdruck für die Freiheit der Freien –,<sup>26</sup> und sie unterstellen sich (freiwillig) dem Gesetz, das sie zu Gleichen macht und den Staat ausschließt. Freiheit und Gehorsam werden durch eine Zäsur verknüpft: in einer dramatischen und bleibenden Einschreibung vor der Schrift. Und dass Clastres diese Antinomie in seiner dramatischen Zuspitzung der Initiationsfolter verkörpert sieht – warum nicht? Warum soll man nicht anerkennen, dass andere (Gesellschaften) (wie auch wir) ein Bedürfnis nach dramatischen und schmerzhaften Zuspitzungen – und nach einer Gleichheit, die sich nur durch eine solche dramatisierte Unterwerfung als Freiheit verstehen kann – verspüren und verwirklichen?

Bei Wilden hingegen fällt diese Antinomie von Freiheit und Zwang aus, an ihre Stelle tritt einerseits eine Entdifferenzierung von *Botschaft* und *Code*, und andererseits eine besondere Liebe zur *Redundanz* und Störungsfeindlichkeit, die den mündlichen Gesellschaften nachgesagt wird:

for the homeostatic stability of the cool society assumed here, it is clear that redundancy plays a relatively large role in the transmission and retention of the cultural code. The repetitions of myth and ritual, in myth and ritual; the complicated preparations and ritualizations of daily events; the carefully constructed rites of passage: all these contribute to the reduction of the accidental event to the probable, of the novel to the prearranged, and of the (digital) event to (analog) process. Everything is designed to minimize the effect of noise on the cultural code. [...] The expenditure of energy required for recall is therefore much greater in the cool society, especially in relation to the total energy available in it.<sup>27</sup>

Die Gefahr einer medientheoretischen Wendung der paulinischen Figur besteht daher, knapp gesagt, darin, die mündliche Gesellschaft als eine totalitäre Gesellschaft erscheinen zu lassen, in der sich nichts und niemand der Einschreibung des Stammesgesetzes entziehen kann, während (erst) die schriftlichen Gesellschaften durch die *Externalisierung ihrer Speicher* einen Freiraum des Denkens und Handelns übrig lassen. (Die Ethnologie hat sich bekanntlich von einem solchen Bild ihrer Gesellschaften seit der Entkolonisierung nachhaltig verabschiedet; es existiert seitdem vor allem als Nachhall der Ethnologie außerhalb ihrer eigenen aktuellen Entwürfe.) Gerade der implizite eschatologische Horizont von entsprechenden Medientheorien – wir leben nicht mehr in einer *rein mündlichen Gesellschaft*, und daher scheint es so, als werde uns diese als eine Lebenswelt verständlich, die nur AUF SICH SELBST GESCHRIEBEN sein konnte und kann – macht aus der Frage nach der mündlichen *Speicherung* die Phänomenalisierung eines *internalisierenden* Sozialgesetzes, etwa in der Attribution eines besonderen Wiederholungszwangs oder einer besonderen Redundanz, der (oder die) jene Gesellschaften im Gegensatz zu den unseren auszeichnen soll.

6.

Es bleibt die Frage, wie es in dieser Hinsicht mit einer dritten Reaktion auf Lévi-Strauss bestellt ist, nämlich mit Derridas Lektüre der *Schreibstunde* in den *Traurigen Tropen*. Um es bei einer knappen Zusammenfassung zu belassen: Die entsprechenden Passagen der *Grammatologie* Derridas bleiben zwiespältig – so zwiespältig, wie es wohl jede Unterscheidung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, auch wenn sie in eine Nicht-Unterscheidung ausbricht, bleiben muss. Es gelingt Derrida in seinen unterschiedlichen Entwürfen einer »Schrift vor der

Schrift« immer wieder, die Unterscheidungen zwischen einer innerlichen Einschreibung und einer äußerlichen Schrift zu unterlaufen, also, kurz gesagt, die augustinische Metaphysik des »Inneren Wortes«, des *Verbum Cordis*,<sup>28</sup> die Grundlage aller späteren hermeneutischen Unterscheidungen zwischen Außen und Innen, oder zwischen Oberfläche und Tiefe eines Textes, entweder zu unterlaufen oder umzukehren. Dementsprechend zitiert Derrida bereits im ersten Teil der *Grammatologie* mehrere Rousseausche Varianten der (paulinischen) *Schrift im Herzen* und identifiziert sie – ob ganz zu Recht, darüber ließe sich streiten – mit einer »Innerlichkeit der Selbstpräsenz als Stimme des anderen und als Gebot.«<sup>29</sup> Diese Umkehrung und polemische Abwendung von einer augustinischen Metaphysik gelingt Derrida allerdings nur so lange – und mit immer neuem Aplomb –, als er die »Schrift vor der Schrift« oder »Urschrift« jeder Phänomenalisierung und jeder Empirisierung entzieht.

Diese Urschrift, wenngleich ihr Begriff durch die ›Arbitrarität des Zeichens‹ und die Differenz thematisiert wird, kann nicht und wird niemals als *Gegenstand einer Wissenschaft* anerkannt werden können. Sie ist gerade das, was nicht auf die Form der *Präsenz* reduziert werden kann. Also auf die Form, die alle Objektivität des Gegenstandes und alle Erkenntnisrelationen beherrscht.<sup>30</sup>

Es scheint mir allerdings, dass Derrida dort in der *Grammatologie*, wo er sich in Auseinandersetzung mit Lévi-Strauss befindet, also dort, wo er sich gezwungen sieht, und sei es noch so indirekt, etwas zum *Gegenstand einer Wissenschaft*, der Ethnologie, zu sagen, und wo dieser Gegenstand eine fremde Gesellschaft ist, die der Nambikwara, doch zu einer Objektivierung greift, die durchaus einigen der von mir zitierten medientheoretischen Prämissen entstammt, und dass er die literarischen Anforderungen einer solchen Objektivierung – zumindest im Vergleich mit den hier zitierten Darstellungen Cushings und Clastres' – auf die leichte Schulter nimmt. Man wird vielleicht einwenden, dass diese Objektivierung der »Schrift vor der Schrift«, die Derrida an den Nambikwara vornimmt, sozusagen nur *zwischen Zitatzeichen* geschieht, nämlich innerhalb seiner Lektüre der entsprechenden Passagen von Lévi-Strauss, innerhalb einer sozusagen mimetischen Aneignung der Ethnologie. Doch wie weit kann eine solche immanente Aneignung der äußerlichen Schrift gehen, ohne nach außen umzuschlagen? Kann man wirklich von den Nambikwara schreiben, ohne die Nambikwara zu meinen? Und eine solche Vorgehensweise oder auch nur Strategie würde eine derartige Beziehung zu ihrem Sujet konstituieren, dass man sie niemandem ohne Not unterstel-

len möchte. Ich gehe daher davon aus, dass die folgende Passage so von den Nam-bikwara handelt wie auch von Lévi-Strauss selbst.

Aufgrund bestimmter und sehr sicherer Informationen wissen wir heute, daß die Genese der Schrift (im geläufigen Sinn) fast überall und am häufigsten an die Sorge um die Genealogie gebunden war. Man erinnert in diesem Zusammenhang häufig an das Gedächtnis und die mündliche Überlieferung von Generation zu Generation, die bei den sogenannten ›schriftlosen Völkern‹ in manchen Fällen sehr weit zurückreicht. Lévi-Strauss weist [...] selbst darauf hin: ›Ich weiß sehr wohl, daß die von uns als primitiv bezeichneten Völker über geradezu überwältigende Gedächtniskräfte verfügen. So wird beispielsweise von polynesischen Völkern berichtet, die in der Lage sind, aus dem Stegreif Genealogien aufzuzählen, die sich über Dutzende von Generationen erstrecken, doch sind dem ganz bestimmte Grenzen gesteckt.‹ Im Grunde genommen wird diese Grenze überall überschritten, sobald die Schrift – im herkömmlichen Sinn – auftaucht, deren Funktion hier darin besteht, einer genealogischen Klassifizierung eine supplementäre Objektivation anderer Rangordnung zu verleihen und sie aufzubewahren, was immer das sonst noch implizieren mag. Das heißt aber, daß ein Volk, das sich einen Zugang zur genealogischen Aufzeichnung verschafft, damit zugleich zur Schrift im herkömmlichen Sinn vorstößt [...]. Was sich hier vollzieht, ist der Übergang von der Urschrift zur Schrift im herkömmlichen Sinn. Dieser Übergang [...] ist aber nicht einer vom Wort zur Schrift, sondern er geschieht innerhalb der Schrift im allgemeinen. Die genealogische Relation und die soziale Klassifikation bilden die Nahtstelle der Urschrift, Bedingung der (als mündlich bezeichneten) Sprache und der Schrift im herkömmlichen Sinn.<sup>31</sup>

Oder wie es an anderer Stelle heißt:

dann muß es erlaubt sein, jede Gesellschaft, die in der Lage ist, ihre Eigennamen hervorzubringen, das heißt auszulöschen und mit der klassifikatorischen Differenz zu spielen, als Gesellschaft zu bezeichnen, die die Schrift im allgemeinen praktiziert. Dem Ausdruck ›schriftlose Gesellschaft‹ würde also weder realiter noch auf der Ebene des Begrifflichen etwas entsprechen.<sup>32</sup>

Und der »Schrift vor der Schrift« – einer mündlichen Genealogie der Schrift – entspricht daher in Derridas Darstellung der Nambikwara – sei es realiter, auf der Ebene des Begrifflichen oder als »Objektivierung« – zumindest ihr Umgang mit Genealogien und mit Namen und Namenstabus: Anreden und Anredevermeidungen. Also das, was bereits Cushing als eine »Einschreibung vor der Schrift« ins ethnologische Spiel brachte. Man wird differenzieren müssen, dass Derrida in seiner Betonung der Namenstabus einen abgelösten Raum der Schrift vor der Schrift betont, die Möglichkeit einer Ablösung von ihren Trägern, durch die die Genealogie (und Namensgebung) von sich selbst differiert; man kann es aber auch umgekehrt sehen: Gerade durch Namenstabus – und gerade durch ihre (von Lévi-Strauss prozivierte und von Derrida weiter ausgelegte) Verletzung – erweist sich der Raum der Namen und der Genealogien als ein von ihren Trägern nicht ablösbarer Raum.

Die Genealogie der Schrift ist auch bei Derrida: Genealogie selbst. Und während der erste Teil der *Grammatologie* unaufhörlich betont, dass die »Schrift vor der Schrift« nicht »die Form, die alle Objektivität des Gegenstandes und alle Erkenntnisrelationen beherrscht«, annehmen kann, fällt hier eine Formulierung, durch die mit Hilfe einer Entäußerung der »Schrift vor der Schrift« die Ur-Schrift oder ihr supplementärer Charakter zu sich selbst kommt. Objektivierung oder keine, Supplement der Objektivierung oder Objektivierung des Supplements? Es bleibt eine von Derrida aus der Ethnologie übernommene Funktion der Schrift (im engeren Sinne), »einer genealogischen Klassifizierung eine supplementäre Objektivierung anderer Rangordnung zu verleihen und sie aufzubewahren.«<sup>33</sup>

Die Grammatologie einer »Schrift vor der Schrift« wird daher bei Derrida – zumindest in seiner Lektüre der Nambikwara-Ethnographie – ein Ort und ein Herz,<sup>34</sup> an dem auf überraschend eindeutige Weise Genealogie zu sich selbst kommt, indem sich die Schrift (vor der Schrift) mit ihrer Genealogie und mit Genealogie überhaupt identifiziert.

## 7.

Zusammenfassung: Es entspricht einem wissenschaftlichen Bedürfnis moderner Gesellschaften, mit großem Interesse die Inkorporationspraktiken analphabetischer Gesellschaften nachzuzeichnen. »Man erinnert in diesem Zusammenhang häufig an das Gedächtnis«, an das mündliche Gedächtnis. Für durch eine allgemeine Schulpflicht des Lesens und Schreibens Sozialisierte kann sich der mündliche Raum dieser Inkorporationen als eine Art *Einschreibung* in einen *nicht abgelösten Raum* darstellen, sei es als Raum des Sozialgesetzes, des Gedächtnisses, des

Körpers oder der Genealogien und ihrer Namen – der Unablösbarkeit einer sozialen Person. Über das Selbstverständnis mündlicher Gesellschaften sagen diese Charakterisierungen nur wenig; sie entsprechen eher einer Phänomenalisierung, die immer wieder darauf abzielt, die Mündlichkeit der mündlichen Gesellschaften als das *Auswendige* (vor) der Schrift zu verstehen.

Es handelt sich nur um eine Möglichkeit unter anderen, das Rätselbild der Gesellschaften ohne Schrift zu behandeln – eine innerliterarische Erfahrung dessen, was sich der Erfahrung des schriftlich Sozialisierten per definitionem entzieht. Es gibt andere Möglichkeiten, die Spur einer Schrift vor der Schrift zu verfolgen, Mündlichkeit zu thematisieren oder Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu unterscheiden. Ich musste mich hier damit begnügen, die Spur dieser einen, besonderen Attribution einer Schrift vor der Schrift nachzuzeichnen, und auch dies nur in einigen ausgewählten Fällen. Das Wort des Paulus aus dem Römerbrief wurde in diesen ethnologischen und philosophischen Umschriften zu einer medientheoretischen Unterscheidung, wenn nicht zu einem medientheoretischen Gesetz: »dieselbigen, die weil sie das Gesetz nicht haben, sind sie ihnen selbst ein Gesetz, damit daß sie beweisen, des Gesetzes Werk sei beschrieben in ihren Herzen.«

- 1 Paulus: Brief an die Römer II, 14–16, zit. nach: Novum Testamentum Tetraglotton, Zürich 1981. Für philologische Beratung danke ich Andrea Schütte, muss eventuelle heterodoxe Folgerungen allerdings dem Autor und Ausleger zuschreiben.
- 2 Vgl. Rudolf Hirzel: *Agraphos nomos*, Leipzig 1900.
- 3 Vgl. Hirzel: *Agraphos nomos* (Anm. 2); vgl. Walter Kranz: Das Gesetz des Herzens, in: Rheinisches Museum für Philologie N. F. 94/1951, S. 222–241; Aristoteles: *Rhetorik* 1368b 7, 1373b 4, sowie Nikomachische Ethik 1128a 31.
- 4 Jeremia, 31, 31; Jesaja 51, 7.
- 5 Zu dieser Einschätzung vgl. Kranz (Anm. 3), S. 239–241; beziehungsweise von theologischer Seite Günther Bornkamm: *Studien zu Antike und Christentum* [1959], 3. Aufl., München 1970, S. 93–118; gegen Otto Michel ebd., S. 118.
- 6 Kranz: *Gesetz des Herzens* (Anm. 3), S. 239 f.
- 7 Ebd., S. 222, S. 241.
- 8 Vgl. insbesondere Michael Harbsmeier: *Buch, Magie und koloniale Situation. Zur Anthropologie von Buch und Schrift*, in: Peter Ganz (Hg.): *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, Wiesbaden 1992, S. 3–24; ders.: *Writing and the Other. Travellers' Literacy, or Towards an Archaeology of Orality*, in: Karen Schousboe/Mogens Trolle Larsen (Hg.): *Literacy and Society*, Kopenhagen 1989, S. 197–228; sowie Anthony Padgen: *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge 1982.
- 9 Der *Historia natural y moral de las Indias* von José de Acosta (1588). Vgl. Padgen: *Fall of Natural Man* (Anm. 8), S. 186.
- 10 Platon: *Phaidros* 274c–278b. Vgl. Harbsmeier: *Writing and the Other* (Anm. 8), S. 214.
- 11 Vgl. Curtis Hinsley: *Savages and Scientists. The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology*, Washington D.C. 1981, Ch. VII. Schon die Form dieser Frage ist ein strittiges Genre: *Did Frank Hamilton Cushing Go Native?* (so der Titel eines Aufsatzes von Sylvia Gronewold, in: Solon T. Kimball/James B. Watson (Hg.): *Crossing Cultural Boundaries*, San Francisco 1972, S. 33). Eine genauere Darstellung des »Überläufer«-Status Cushings darf man in der nächsten Zeit von Martin Trenk erwarten (Forschungsprojekt »Kulturelle Überläufer in Nordamerika«).

- 12 Frank Hamilton Cushing, zitiert nach Marcel Mauss: Eine Kategorie des menschlichen Geistes: Der Begriff der Person und des ›Ich‹, in: ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. II, München 1975, S. 221–252 (hier: S. 229).
- 13 Frank Hamilton Cushing, zitiert nach Marcel Mauss: Une catégorie de l'esprit humain: La notion de personne et celle de ›moi‹, in: ders.: Sociologie et Anthropologie, Paris 1950, S. 331–362 (hier: S. 339); Hervorhebung Erhard Schüttpez.
- 14 Pierre Clastres: Über die Folter in primitiven Gesellschaften, in: ders.: Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie, Frankfurt/M. 1976, S. 169–178.
- 15 Vgl. zur Veranschaulichung und Geschichte dieser Faszination: Gisela Völger/Karin v. Welck (Hg.): Männerband Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, 2 Bände, Köln 1990. Zur Stellung des Textes von Clastres in der Ethnologie der Kindheit: Bernhard Baudler: Über das Kontinuum-Konzept der Jean Liedloff, die Initiationen der Ye'kuana und die Initiationsfolter bei Pierre Clastres. Oder: eine Ethnologie, die voll und ganz im Adultismus befangen ist, ist ein ›Unding‹, in: KEA – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 6 (1994), S. 49–70.
- 16 Clastres: Folter in primitiven Gesellschaften (Anm. 14), S. 178.
- 17 Ebd., S. 176.
- 18 Ebd., S. 178. Diese Passage vom Ende des Kapitels *Über die Folter in primitiven Gesellschaften* enthüllt daher die Überschrift des Buches »La société contre l'État« als ein doppeltes Alias der *Schrift* und der *Schriftlosigkeit*: »in diesem Sinne sind die primitiven Gesellschaften in der Tat Gesellschaften ohne Schrift [...] Die archaischen Gesellschaften, Gesellschaften des Zeichens, sind Gesellschaften ohne Staat, *Gesellschaften gegen den Staat*.« Es ist eine wiederkehrende Figur der schriftwissenschaftlichen oder grammatologischen Bücher, dass die Auslegung einer Schrift vor der Schrift mit der Auslegung der eigenen Überschrift zusammenfällt: Das, dem man den Titel einer *Schrift* (im engeren Sinne) verleihen will, legt die Überschrift *Schrift* aus. Dementsprechend findet man zu Beginn von Vilém Flussers Buch *Die Schrift* folgende bemerkenswerte Sätze (die dann durch den Verlauf des Buches nicht mehr eingelöst werden können): »Das Nachdenken und das Schreiben über die Schrift sollte eigentlich ›Überschrift‹ heißen. Leider ist dieses Wort schon andernorts beschäftigt und bedeutet dort ›Titel‹. Aber das macht nichts: Man wird, mit Verlaub, das Wort ›Überschrift‹ mit der hier vorgeschlagenen Bedeutung verwenden.« Vilém Flusser: *Die Schrift* [1987], Frankfurt/M. 1992, S. 9.
- 19 Vgl. Pierre Clastres: Chronik der Guayaki. Die sich selbst ACHÉ nennen, nomadische Jäger in Paraguay, München 1972, Kap. IV. Eine Abbildung der Initiationsnarben oder »Skarifizierungen«, also dessen, was in der *Folter* zur Schrift deklariert wurde, findet sich in den Fotografien nach Seite 128.
- 20 Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen [1955], Frankfurt/M. 1978, Kap. XXXVIII.
- 21 Vgl. auch Pierre Clastres: Über die Entstehung von Herrschaft, in: Hans-Peter Duerr (Hg.): Unter dem Pflaster liegt der Strand. Anarchismus heute, Bd. 4, Berlin 1981<sup>2</sup>, S. 103–142.
- 22 Anthony Wilden: System and Structure, The Hague 1972, S. 407.
- 23 Ebd., S. 408.
- 24 Ebd., S. 407.
- 25 Dieser Kontrast zur Darstellung Cushings verhindert keineswegs, dass man auch Cushings Ausführungen einer ebensolchen eschatologischen Lektüre unterziehen kann, und dies geschieht, wenn auch mit einer gewissen Diskretion, in Cushings Zitation durch Marcel Mauss, dessen Autopsie der Entwicklungsgeschichte der *Person* und ihres *Ich* auf eine eschatologisch zu nennende Gefährdung (und Verzweiflung) hinausläuft. Die Identifizierung von *Ich* und *Person* kann verloren gehen, und die Autopsie geschieht in der politischen Gegenwart der 30er Jahre. Vgl. Mauss: Eine Kategorie des menschlichen Geistes (Anm. 12), S. 252.
- 26 Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik 1128a 31.
- 27 Wilden: System and Structure (Anm. 22), S. 409.
- 28 Vgl. Hans Arens: ›Verbum Cordis‹. Zur Sprachphilosophie des Mittelalters, in: Konrad Koerner/Hans-J. Niederehle/R. H. Robins (Hg.): Studies in Medieval Linguistic Thought. Festschrift Geoffrey L. Bursill Hall, Amsterdam 1980, S. 13–27.
- 29 Jacques Derrida: Grammatologie [1967], Frankfurt/M. 1974, S. 34.
- 30 Ebd., S. 99.
- 31 Ebd., S. 218 f.
- 32 Ebd., S. 192.
- 33 Wenn man eine solche »Objektivierung« der (mündlichen) Genealogien in der Schrift annimmt, als »Übergang von der Urschrift zur Schrift im herkömmlichen Sinn«, sollte man bedenken, was von

solchen Ereignissen überliefert ist, in denen mündliche Genealogien verschriftlicht wurden. Laura Bohannan hat 1952 bestimmte afrikanische Genealogien – genealogische Sprechakte mit all ihren politischen Verwicklungen und Inkonsistenzen – mit der nötigen Differenziertheit dargestellt und dabei plausibel gemacht, dass in der Verschriftlichung etwas durchaus anderes geschieht (und in den entsprechenden kolonialen Verschriftlichungen überall auf der Welt geschehen ist) als »eine supplementäre Objektivierung«, die *verliehen* oder *aufbewahrt* werden kann (eine Grundvorstellung, die realiter oder auf der Ebene des Begrifflichen zweifelsohne vielen administrativen Tätigkeiten entsprach). Laura Bohannan: A Genealogical Charter, in: Africa 22 (1952), S. 301–315.

- 34 Vermutlich spielte in dieser Identifizierung der »Urschrift« mit ihrer »Genealogie« der Wunsch seine vertrackte Rolle, den ethnologischen Gegner (Claude Lévi-Strauss) in seinem theoretischen Zentrum zu packen, d. h. bei den *Elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Eine Lektüre der Bücher und Aufsätze von Lévi-Strauss, auf die sich Clastres, Wilden und Derrida beriefen, muss an dieser Stelle – im Zentrum dieses Textes, sozusagen – ausbleiben, denn sie müsste noch einmal ganz von vorne beginnen. Ich kann mich mit folgenden drei Hinweisen begnügen: A. Die »Leçon d'écriture«, jenes Kapitel der *Traurigen Tropen*, auf das sich die erwähnten drei Theoretiker auf unterschiedliche Weise bezogen, besteht aus zwei Teilen, der *Schreibstunde* zwischen Ethnograph und Häuptling und einem Geschenkaustausch zwischen einander fremden Gruppen. Dieser zweite Teil veranschaulicht (wie auch das darauf folgende Kapitel) das *ungeschriebene Gesetz der Reziprozität*, Grundlage aller Sozialbeziehungen; die Anrufung Rousseaus am Ende des Nambikwara-Teils erweist sich als Pseudonym für den Namen »Marcel Mauss«. B. Die »Leçon d'écriture« ist nicht nur eine *Lektion* – und hierzu machen sie sowohl Clastres als auch Wilden und Derrida und antworten auf diese *Lektion* mit einer jeweiligen *Gegenlektion* (Clastres allerdings in gutgläubiger Zuspitzung der Lektion von Lévi-Strauss), die sie erteilen wollen (und die ich hier daher als solche behandeln konnte) –, sondern auch eine *Lektüre* der Schrift, eine »innerliterarische« und daher bewusst *unauthentische* Lektüre (deren Signale Lévi-Strauss sorgsam in den Text hineingearbeitet hat: »In der Reiseliteratur steht ...«). C. Aber Lévi-Strauss hat nicht nur einer solchen innerliterarischen Lektüre der *Schreibstunde* vorgearbeitet, sondern auch einer *oral* kodierten Lektüre. Denn gleichzeitig mit den *Traurigen Tropen* entstand sein erster (und für ihn weiterhin gültiger) Entwurf einer *Struktur der Mythen* mit jener berühmt-berühmten krypto-algebraischen Mythenformel – die sich auf ebenjenes Kapitel der »Leçon d'écriture« ohne weiteres anwenden lässt. Und warum sollte ein Strukturalist, der in den Mythen das Denken *schriftloser Gesellschaften* sucht und findet, seinen autobiographisch-theoretischen Text (1955) über den Unterschied von Schriftlichkeit und Mündlichkeit nicht dementsprechend verschlüsseln? Medien in Medien.

Michael Wetzel

UNTER SPRACHEN – UNTER KULTUREN.

WALTER BENJAMINS »INTERLINEARVERSION« DES ÜBERSETZENS  
ALS INFRAMEDIALITÄT

[...] daß sich im Zwischenraum zwischen den Bildern ein (vielleicht gar nicht so) neuer Spielraum medialer Einbildungen hergestellt hat, der zugleich diskret und diskreditierend, affirmativ und widerständig eine paradoxe Schnittstelle [...] installiert hat.

(Joachim Paech)

Fremde unter Fremden sind: wenn Fremde über eine Brücke fahren und unter der Brücke fährt ein Eisenbahnzug mit Fremden durch, so sind die durchfahrenden Fremden Fremde unter Fremden ...

(Karl Valentin)

Für Joachim zum 60. Geburtstag

I.

Die Aufgabe des Übersetzens wird gewöhnlicherweise auf das Arbeitsfeld der Literatur und der Kommunikation eingeschränkt. Man denkt an die Übertragung aus einer in eine andere Sprache, an Dolmetscher (die im Französischen sinnigerweise »interprètes« heißen). Diese Funktion hat im Zeitalter der Globalisierung sicherlich starken Auftrieb gewonnen, wo immer mehr Nationen immer häufiger in direkten verbalen Austausch miteinander treten. Aber es wird zugleich überdeutlich, dass das Wort *Übersetzen* auf kein bloß linguistisches Bedeutungsfeld eingeschränkt ist. Ganz zu schweigen vom psychodynamischen Begriff der *Übertragung*, der ja von Freud zur Erklärung triebökonomischer Vorgänge der Verschiebung von Besetzungsenergie eingeführt wurde, hat der technisch-mechanistische Bedeutungsaspekt fast schon den linguistischen selbst in seinen semiotischen Weiterungen zur *Transkription* oder *Transmission* überflügelt. Es geht darum, Energien in verschiedene Schaltungen – auch *Übersetzungsverhältnisse* genannt – zu überführen, was gewöhnlich ein *Getriebe* – ganz ohne psychoanalytischen Hintersinn – leistet. Andere Transfert-Leistungen betreffen die Transportmittel, vom Transit bis zu den Transmittern. Glaubt man allzu kühnen biologistischen Metaphoriken, so ist das ganze Leben im Grunde genommen nichts anderes als eine Übersetzungsarbeit – von der Energiegewinnung bis zur genetischen Steuerung.

Auch bei den Bildern erweist sich die Sichtbarkeit in ähnlicher Weise überdeterminiert, und zwar genau genommen durch eine Passage von visuellen Verdichtungen, die jedes Einzelbild erst im Chor einer gemeinschaftlichen Rhetorik des Bildes zum Sprechen bringt. Jedes Bild ist also – mit anderen Worten - schon eine Übersetzung anderer Bilder und wiederum Stoff für die Übersetzung in andere Bilder, denn keines kann sich als authentisch vollendetes setzen. So wie übrigens auch eine der ältesten »Querelles« von Original und Übersetzung, nämlich die des »ut pictura poesis«, in ihrer wechselseitigen Usurpation von Ursprünglichkeit unentscheidbar ist, so stellt sich auch die immanente Struktur ihrer beiden Medien Text und Bild als Transkriptionsprozess dar, der weder in einer Archetypik noch in einer Ektypik wurzelt, sondern sich allererst der Potenzialität des Übertragens verdankt. Bereits das klassische Ästhetik-Ideal eines Lessing verpflichtet den bildnerischen Augenblick auf einen transitorischen Effekt, dessen Prägnanz sich der Konjunktion zweier Momente verdankt. Spätestens mit dem kinematographischen Bewegungsbild wird diese *Logik der Differenz* konstitutiv, die Joachim Paech eindrücklich an der Funktion des *Zwischenbildes* beschrieben hat, dass sich nämlich erst im »Zwischenraum der Bildübertragung« das Energiefeld der Bildbewegung auflädt, mit anderen Worten die Bilder erst dank des Übertragungsmechanismus zu laufen lernen:

Nur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung, die real im Projektor vorhanden ist, aber unsichtbar bleibt zwischen den Sichtbarkeiten der Bilder, in ihrem Zwischenraum. Die Bewegung im Film ist das virtuelle Zwischenbild von Bewegung als Differenz in der Wiederholung von bewegungslosen Phasenbildern. [...] Das operative Zwischenbild ist pure Bewegung ohne Bild, reine Differenz, die sich mit der figurativen Differenz der beiden angrenzenden Bilder anreichert [...].<sup>1</sup>

Was Paech hier für das kinematographische Dispositiv konstatiert, gilt gleichwohl in nuce für die philologische Urszene des Übersetzens, die all den Übertragungen diskursgeschichtlich zugrunde zu liegen scheint: Es bewegt sich nur in Sprache, und zwar wohlverstanden in ein und derselben, weil übersetzt wird, Wort für Wort oder Wort um Wort. Bevor also überhaupt eine so genannte Fremdsprache ins Blickfeld der Überlegung gerät, ist schon Übertragung, Differenz, Passage am Werk. Im Grunde genommen beginnt alles mit der Übersetzung von »Übersetzung«: *Transfert, Transmission, Transposition, Transkription, Transport, Transit, Traduction* und *Tradition* – alle diese mit *trans-* und *tra-* gebildeten

Sprachungeheuer, die mit dem deutschen Präfix *nach* (nachtragen, nachmachen, nachdichten) und den griechischen »meta« und »meto« beliebig potenzierbar werden können. Die Nachträglichkeit aller mythischen Ursprünge impliziert immer ein Medienproblem: Babel, Hermes, Christus, immer geht es um die Frage des *Mittlers*, der Vermittlung (also auch der Kommunikation, der Mitteilung, der Schaltung, des Relais), die nachträglich die Gemeinschaft stiftet, deren Verlust sie vorgeblich kompensieren soll.

Aber Transkriptionen treten ja an mit dem positiven Vermittlungsanspruch: nämlich Unlesbares – weil es in einer unverständlichen oder in gar keiner Sprache geschrieben ist – lesbar zu machen. Doch wer entgeht dem Double Bind des Bedeutens? Jedenfalls nicht die *Umschreibungen*, die den Text ihrer *Umschreibung* zwangsläufig transkribieren müssen und das Übertragene überschreiben wie einen Palimpsest. Am Anfang war also nicht das Wort, sondern die Übersetzung, wie sie Derrida in alle Richtungen (»sens«!) konjugiert:

Zwischen der Rhetorik und der psycho-physischen Beziehung, in jedem und vom einen zum anderen, gibt es nur Traduction (*Übersetzung*), Metapher (*Übertragung*), ›Transferts‹, ›Transpositionen‹, analogische Konversionen und vor allem Transferts von Transferts: *Über*, *meta*, *tele*: diese Worte transkribieren dieselbe formale Ordnung, dieselbe Kette, und da unser Diskurs über diese Passage passiert im Lateinischen, füg auch noch *trans* zu Deiner Liste hinzu.<sup>2</sup>

Die Aufgabe oder – um bescheidener zu sein – das Geschäft der Übersetzung zwischen verschiedenen Sprachen ist angesichts dieser ontisch-ontologischen Differenz nur ein unerhebliches Epiphänomen. Es soll Sinn gemacht werden, wobei sich die entscheidende Frage darum rankt, ob er als der verborgene des Originals *geborgen* oder als der in der eigenen Sprache des Übersetzers schlicht *gegebene* verstanden werden soll. Schon der Präromantiker Johann Georg Hamann hatte in seinem Programm der *Aesthetica in nuce* die einfache Opposition des Sinn-Gebens erschüttert und die Poesie als die »Muttersprache des menschlichen Geschlechts« nominiert, mit der grundsätzlichen Konsequenz: »Reden ist übersetzen – aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heißt, Gedanken in Worte, – Sachen in Namen, – Bilder in Zeichen; die poetisch oder kyriologisch, historisch oder symbolisch oder hieroglyphisch – – und philosophisch oder charakteristisch seyn können.«<sup>3</sup>

Auf den ersten Blick scheint es sich um eine klassische Wiedergabetheorie zu handeln: Engelsprachen, Gedanken, Sachen und Bilder werden hier wie Origi-

nale gegenüber der Reihe Menschensprache, Worte, Namen und Zeichen als deren Übersetzung aufgelistet, aber Hamann geht es um nichts weniger als einen Chorismus zweier Sinnwelten: Mit den *zwei Seiten von Tapeten* vergleicht er sie, bestimmt also ihr Verhältnis als das einer *Textur*, die in ihrer *immanenten*, intrinsischen Ausprägung die Differenz zwischen Original und Übersetzung hervorbringt und damit die Bewegung des Übertragens. Sie ist nicht auf statische Pole abtragbar, wie vielleicht allzu plausible semiotische Modelle der Übertragung zwischen Sender und Empfänger suggerieren, sondern sie ist eine Bewegung, ein *Unterwegssein*, ein Immer-Wieder-Anfangen und -Sich-Ereignen, das gerade Hamann – ich erwähne nur seine These von der Kondeszendenz Gottes in seiner Schöpfung – in aller Radikalität empfunden hat. Sein Ideal war die *frei flottierende Interlinearversion* des Sprechens, die vom hermeneutischen Standpunkt eines Ankommens des Sinns, das heißt eines Verstehens als Zum-Stillstand-Kommen der Übertragung, nur für »Unsinn« erklärt werden kann, weil – wie es in einem Brief heißt – »ich mit mancherley Zungen mich ausdrücke, und die Sprache der Sophisten, der Wortspieler, der Creter und Araber, der Weißen und Mohren und Creolen rede, Critik, Mythologie, rebus und Grundsätze durch einander schwatze, und bald *kat anthropon* bald *kat exochen* argumentire.«<sup>4</sup>

Dem professionellen Übersetzer *vor dem Text* ist damit nicht geholfen. Er muss eine lesbare Transkription liefern – auch wenn man gern das Gleichnis vom »Traduttore – Traditore!« zitiert. Die scherzende Gleichsetzung des Übersetzers mit dem Verräter entlastet spielerisch: zumindest vom Anspruch auf Treue der Wiedergabe. Aber wer wagte es schon, diese Lizenz zur Freiheit des Übertragens offen für sich zu reklamieren – außer den übersetzenden *Dichtern*, die ja schon von Berufs wegen lügen. Gerade bei wissenschaftlichen Übersetzungen ist Genauigkeit und Zuverlässigkeit unbedingtes Gebot beziehungsweise Bedingung überhaupt für die Möglichkeit ihrer Benutzbarkeit. Wer würde es hier einem Übersetzer durchgehen lassen, wenn dieser seine Erfindungen auf Unübersetzbarkeit herausreden wollte? Man will das *richtige*, das *passende* beziehungsweise *adäquate* Wort im Deutschen für das Original lesen, wobei insgeheim der szientifische Traum von der philosophischen Universalsprache, der *lingua franca* der Gelehrtenrepublik, zugrunde liegt, die in allen nationalsprachlichen Fassungen angeblich mitschwingt. Aber man verlangt damit zugleich etwas Unmögliches oder stürzt den armen Übersetzer in eine Ambivalenz. Denn je richtiger, passender, adäquater ein Ausdruck im Deutschen ist, desto mehr muss er sich vom Original entfernen, und je mehr er diesem terminologisch getreu bleibt, umso befremdlicher und unverständlicher wird er.

Zwischen diesen beiden Extremen, der »Eindeutschung« und dem »Neolo-

gismus«, muss sich der Übersetzer gewissermaßen einen *Mittelweg* bahnen. Denn es wäre falsch, von ihm nur gute Kenntnisse der fremden Sprache zu verlangen. Es kommt gerade darauf an, dass sein *Über-Setzen* in der eigenen Sprache ankommt, sozusagen an Land geht, denn – im Bild gesprochen – hat der Transfert zwischen den Sprachen tatsächlich etwas mit dem Fährdienst gemein. Er spielt sich *zwischen den Sprachen* ab, ist eine ständige Bewegung, die genau genommen weder am einen noch am anderen Ufer endgültig zur Ruhe kommt, sondern im fortwährenden *Hin und Her* zwischen Original und Übersetzung auch nicht auf die Schaffung einer Ebene des Dritten hinauslaufen kann. Das Neue, das von der Übersetzung geschaffen wird, entfaltet sich also im *Verhältnis*, in das Original und Übersetzung gesetzt und durch das sie voneinander geschieden werden, wobei sowohl die Sprache, *aus der* übersetzt wird, als auch die Sprache, *in die* übersetzt wird, eine Erweiterung erfahren.

## II.

Es ist also nie ganz gewiss, wo der Übersetzer seinen Ort hat. Mit einem Bein im Originaltext stehend, muss er sich das andere, das Spielbein, frei halten für die verworrenen Wege, die er in der eigenen, der übersetzenden Sprache zurücklegt, um die Reichweite der Bedeutung abzuschreiten. Die übrig bleibende Grenzwertbestimmung eines *Zwischen* muss auf eines gewiss verzichten, nämlich die Einrichtung einer Wohnstatt, einer Bleibe. Wenn überhaupt an eine solche für den Übersetzer gedacht wird, dann ist es eine *Ruine*, exemplarisch die durch Breugels Bild zur Ikone gewordene Ruine des *Turms von Babel*, durchzogen vom Riss der Sprachverwirrung oder dem Verlust der Einheit von Bedeutendem und Bedeutetem nach dem urszenarischen Vorfall von Babel. Jacques Derrida hat daran erinnert, dass Babel auch ein Eigenname ist für ein »Unvollendetes« beziehungsweise die »Unmöglichkeit des Vollendens, des Totalisierens, des Sättigens, die Unmöglichkeit, etwas zu Ende zu bringen.«<sup>5</sup> Übersetzen gemahnt an die narzisstische Krise des Sprechens überhaupt, niemals alles sagen zu können. Man kann es besser sagen wollen, aber immer setzt die neue *Version* auch in Verzug gegenüber der Originalfassung, bei der man niemals ankommt, weil man sich stetig von ihr fortbewegt.

Niemand hat das besser gewusst als Walter Benjamin, der nicht nur Wanderer zwischen den Sprach-, sprich: Kulturwelten – vor allem des Deutschen und Französischen – war, sondern der auch selbst ein Dasein als Übersetzer fristen musste und als Sprachphilosoph über den Verlust der vollkommenen heiligen

Ursprache nachgedacht hat – bis hin zum unüberbietbaren Bild vom apokalyptischen *Angelus Novus*, den ein vom Paradies her wehender Wind in die Zukunft einer eschatologischen Wiedererlangung des verlorenen Paradieses vorantreibt, während sein rückwärts gewandtes Antlitz nur zusammenstürzende Trümmer sieht.<sup>6</sup> Benjamin hat in seiner expliziten Stellungnahme zum Problem der Übersetzung – die auch, wie man betonen muss, eine äußerst engagierte, parteiliche, nämlich als Vorwort dem eigenen Übersetzungsprojekt der Baudelaire'schen Gedichte vorangestellte Quasi-Apologie war – nicht auf Hamann zurückgegriffen, dessen sprachphilosophische Leistungen ihm als Romantikforscher gleichwohl nur zu vertraut waren. In der früheren Arbeit *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* ist Hamann der Gewährsmann für eine tiefenontologische Theorie der Übersetzung, die die verschiedenen Sprachebenen der Dinge hinsichtlich der menschlichen Sprache ineinander überführt.<sup>7</sup>

Dennoch ist auch in *Die Aufgabe des Übersetzers* der Gestus einer poetischen Sprachauffassung spürbar, nicht zuletzt in den beiden polemischen Vorbehalten: der Wahrung des dichterisch Geheimnisvollen gegenüber jeder rezeptionsorientierten Mitteilung oder Aussage und der These vom Überleben des Originals in der supplementären Entfaltung seiner Übertragungen, in der gleichsam die Figur vom Ursprung als Strudel des Werdens aus dem *Trauerspielbuch* mit anklingt. Es geht letztlich um eine Befreiung des Übersetzers von einem falsch verstandenen rezeptionsästhetischen Frondienst, denn seine Aufgabe sei nicht, »Rücksicht auf den Aufnehmenden« zu nehmen oder etwas mitzuteilen. Rückhaltlos soll er vielmehr etwas befreien, was Benjamin fundamental die *Intention* nennt, worin die Sprachen sich ergänzen, aber auch unterscheiden.

Die nachgerade sehnsuchtsvolle Beschwörung eines *Fortlebens* des Originals in seiner Übersetzung, einer »Nachreife auch der festgelegten Worte«<sup>8</sup>, soll der *Aufgabe* des Übersetzers *Raum geben*. Benjamin folgt damit einem altbewährten Modell der Wendung von der Mimesis zur Mehrwert-Montage – von Goethes Bildungsbegriff als Vollendung der Natur bis zu Kierkegaards Argument der Wiederholung, die solche nur ist kraft der Andersheit des Wiederholenden. So spricht auch Benjamin von »Wandlung und Erneuerung des Lebendigen«, das zugleich in einen »höheren und reineren Luftkreis der Sprache« hinaufwachse.<sup>9</sup> Anders als im früheren Sprachessay übersetzt er aber nicht, wie Hamann sagte, Gedanken in Worte, Bilder in Zeichen, also nicht zwischen zwei Medien, sondern *innerhalb eines Mediums*: der Sprache und genauer der Schrift.

Die Aufgabe des Übersetzers ist also eine schier unlösbare, nämlich die Aufgabe der *Veränderung* an sich selbst, in der eigenen Sprache, mit Kristeva gesprochen als *Étrangers à nous-mêmes*, sozusagen als Sich-selbst-Fremde.<sup>10</sup> Dem Über-

setzer wird zwar etwas gegeben, aber diese Gabe wird nur zum Geschenk, wenn er ihr sein eigenverantwortliches Geschick hinzufügt. In dieser Zwischenstellung zwischen Gabe und Wiedergabe erfährt er ein veritables Double Bind. Schon die Doppeldeutigkeit des Titels: *Die Aufgabe des Übersetzers*, lässt die ganze Tiefe der Bedeutung ahnen: In die Pflicht der Mitteilung genommen, kann der Übersetzer angesichts der geheimnisvollen Nicht-Mittelbarkeit einer jeden Sprache nur kapitulieren. Was nicht heißt, dass ihm dennoch ein Ziel *aufgegeben* bleibt: nämlich die Aufgabe, die *Intention* der fremden Sprache, ihre »Art des Meinens« in der eigenen Sprache als »Intention auf die Sprache« – in die übersetzt wird, aber auch auf die Sprache ganz allgemein, die »reine Sprache« – wiederzufinden.<sup>11</sup>

Was aber ist hier mit *Intention* gemeint? Sicherlich nicht die psychologische Bedeutung einer Absicht oder eines Wollens. Das Pathos, mit dem Benjamin diesen Begriff in den Mittelpunkt seiner Sprachauffassung stellt, ist vielmehr einer gnoseologischen, ja einer ontologischen Bedeutung geschuldet, die sich von der scholastischen Tradition der »intentio« (auch »intentio recta«) als Gerichtetheit oder Abzielen auf den Erkenntnisgegenstand herleitet. Peter Szondi hat auf mögliche Einflüsse Fritz Mauthners hingewiesen, der die mittelalterliche Bedeutung von »intentio« unter Berufung auf etymologische Zusammenhänge mit dem Bogen spannen als »Energie« oder »Anspannung beim Erkennen« definierte.<sup>12</sup> Aber wahrscheinlich liegt auch eine Prägung durch Husserls gleichermaßen gegen den Psychologismus gerichtete Phänomenologie der *intentionalen Akte* nahe, die sich als gegenstandsbezogenes »Aufmerken« oder »Abzielen« beziehungsweise konkreter noch »Erzielen« verstehen, wobei Husserl noch am »intentionalen Inhalt« zwischen dem »Gegenstand, so wie er intendiert ist«, und dem »Gegenstand, welcher intendiert ist«, unterscheidet.<sup>13</sup>

Jedenfalls ist Benjamin durch die Lektüre der ihm verhassten Habilitation Heideggers über Duns Scotus' Sprachphilosophie sowohl mit dem scholastischen Terminus der gegenstandsorientierten »intentio« (Heidegger übersetzt ihn durch »Einstellung« im technischen Sinne von Ausrichtung oder Adaptation) als auch mit der Übertragung in den Husserlschen Gegensatz von *noetischem* Einstellungsakt und *noematischem* Gehalt bekannt geworden.<sup>14</sup> Dass er die Leistung der Arbeit gerade als »nur ein Stück guter Übersetzerarbeit« schmätzt, muss verwundern, es sei denn, er vermisst an Heideggers Umgang mit der Intention das, was er in einer Formulierung zehn Jahre später als »l'entre-choc« zwischen seiner Geschichtsauffassung und der Heideggers beschwört, das heißt das Aufeinanderprallen der Gegensätze oder – wie Samuel Weber übersetzt – den »*Zwischen-Fall*«. <sup>15</sup> Denn in der Intention als Ein-Stellung kommt für Benjamin zugleich ein Moment von Ent-Stellung zum Tragen, die sprengende Kraft einer diskontinuier-

lichen Zeit, die sich als Choc mitteilt und für die gerade der Film als differentielle Montage von perzeptiven »Intermittenzen« (sozusagen im Sinne Paechs formuliert: als »entre-choc« des »entre-image«, als *Zwischenfall* des *Zwischenbildes*) das privilegierte Medium darstellt.<sup>16</sup>

Es geht also bei der Intention um genau jenen Effekt der Veränderung, des Außersichgeratens im Sinne eines Gespanntseins-Auf, in dem sich vom Gegenstand oder vom Intendierten her die treibende Kraft des *Zwischen* zu erkennen gibt, um jede in sich ruhende Subjektintention zu erschüttern. In der sprachlichen Intention artikuliert sich eine *Energie*, eine über die Abgeschlossenheit des einzelnen Sprachwerks (»ergon«) hinausdriftende Kraft (»energeia«), die als perspektivierende Ein-Stellung zwischen den Sprachen vermittelt, aber kraft ihrer Funktion überhaupt als »Medium«, als »kritisches Medium zwischen dem Bereich des Bedeutende[n] und dem des Bedeutete[n]«,<sup>17</sup> den Gegensatz auch erst hervorbringt. Es ist eine *Intensität* als Zeitlichkeit des Übertragens kraft der Differenz eines *Zwischens*, eines Unterschieds, der zugleich für den Aufschub des – im überzeitlichen, transhistorisch-eschatologischen oder *prä-babylonischen* Sinne – Identischen sorgt. Benjamin formuliert daher sehr genau ein gedoppeltes oder in sich verschachteltes Spannungsverhältnis der Intention, wenn er zwischen der Sprachergänzung im »Gemeinten« und der »Art des Meinens« unterscheidet:

Dieses Gesetz, eines der grundlegenden der Sprachphilosophie, genau zu fassen, ist in der Intention vom Gemeinten die Art des Meinens zu unterscheiden. In ›Brot‹ und ›pain‹ ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und dem Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten.<sup>18</sup>

Benjamin bewegt sich mit dieser Differenzierung durchaus auf der sprachphilosophischen Reflexionshöhe seiner Zeit, deren Hauptausprägungen von analytischer Philosophie, Neukantianismus (explizit mit dem Anschluss an Kants Differenz zwischen Noumenon und Phaenomenon) und Phänomenologie grundsätzlich den Gegensatz zwischen sprachlich Intendiertem und sprachlichem Intendieren unterstrichen. Einer der Vordenker war etwa Gottlob Frege, der den Gegensatz als denjenigen von *Sinn* und *Bedeutung* bestimmte. Während letztere sich auf den Gegenstand an sich bezieht, wird der Sinn als »die Art des Gegeben-seins« definiert.<sup>19</sup> Das von Frege gewählte Beispiel entstammt der Astronomie,

es ist der Planet *Venus*, so benannt in seinem wesenhaft substanziellen Sein, dessen Erscheinung sich je nach Zeitpunkt der Beobachtung aufspaltet in diejenige als Abendstern oder als Morgenstern. Entscheidend an diesem Beispiel ist aber, dass es sich bei Sinn und Bedeutung nicht um zwei vergleichbare Weisen der Gegenstandserkenntnis handelt, sondern dass jeder Bezug auf den Gegenstand als Gemeintes oder Bedeutetes nur durch die Art des Gegebenseins, des Meinens oder Bedeutens hindurch, nur *im Medium des Sinns als Intendieren* erfolgen kann.

Das Beispiel des zweifach erscheinenden Planeten *Venus* demonstriert, in welchem Maße die Bedeutung – diesseits ihrer szientifischen Klassifikation, der auch die in Wirklichkeit nicht gesprochene *Lingua Franca* entspricht – mit dem Sinn oder vielmehr den Sinnen, die offen sind für assoziative, gar mythologische Be- und Übersetzungen, ein doppeltes Spiel treibt, ein solches der *Annäherung* und des *Entzugs*, das nur metaphorisch repräsentiert werden kann. Zur gleichen Zeit nämlich und in einem Zuge markiert die *Metapher* eine Art Entzug des Gegenstands und seine Übertragung durch die Sinne, was auch für die Sprachebenen gilt: Die »reine Sprache« in Namen des Wesens der Dinge entzieht sich in der Mannigfaltigkeit des Meinens und schiebt sich auf im nur Metaphorisch-Reden-Können in Bezug auf das Eigentliche des Seins, das sich – einem Bild Benjamins folgend – wie die Scherben einer Amphore (der »doppelt Tragenden«) zur »Am-metaphorik« zusammenfügt.<sup>20</sup> Denn die »reine Sprache« gibt es nicht in der Art von sinnlicher Gegebenheit, sondern sie bleibt als unsinnliche Ähnlichkeit des Bedeuteten *aufgegeben*, und zwar in einer Weise des Fortlebens und Nachreifens von Originalem, die – wie Paul de Man im Anschluss an Derrida klar erkannt hat – immer auch vom »Umherirren«, einer »errance«, bedroht ist, die als Geschick der Geschichte vom Ursprung nur als progrediente Proliferation des Unterschieds zeugt, »als dauernde Disjunktion, die alle Sprachen als solche bewohnt, darin einbegriffen und ganz besonders die Sprache, die man seine eigene nennt.«<sup>21</sup>

Für Benjamin lautet die Aufgabe des Übersetzers folglich, die Bedeutung des Gemeinten im Sinn der eigenen als übersetzenden Sprache wiederzufinden – bei aller Partikularität und Performativität der je eigenen Art des Meinens, die zum Widerhall, zur Resonanz des Harmonischen wird:

Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. [...] Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an dem-

jenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.<sup>22</sup>

Nicht auf den Gipfeln der reinen Sprache also bewegt sich das Spracherleben des Benjaminschen Übersetzers, sondern in den Tälern, wo *Echo-* und *Schalleffekte* regieren und Orientierung im Dickicht des Bergwaldes bieten. Um im Bild zu bleiben, lässt sich also konstatieren, dass der Übersetzer sich immer gegenüber befindet und nur im Echo sich der Berührung mit dem Originaltext versichern kann. Im Sinne des Dilemmas des Übersetzers entzieht sich Benjamin damit dem Anspruch, der Art und Weise des Meinens des Originals gerecht zu werden. Sein Rückzug auf die »langue« als adäquate muttersprachliche Entsprechung der »langage«, jene »reine Sprache, die in fremde gebannt ist«, träumt davon, die Arbitrarität des Signifikanten ins Symbolisierte als einer Art transzendentes Signifikat aufzuheben und somit die reine Sprache wiederzugewinnen, um sie »in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien.«<sup>23</sup>

Rainer Nägele hat auf all die »inter- und intratextuellen Resonanzen« der poetologischen und speziell romantischen Wald- als Echoräume hingewiesen, nicht zuletzt auf das auffälligerweise nicht von Benjamin übersetzte Gedicht Baudelaires *Correspondances*, in dem die Klangfigur der Entsprechung bereits an der Schwelle einer Passage von der waldigen Natur zur architektonischen Symbolik einer babylonischen Großstadtkultur angetroffen wird.<sup>24</sup> Was sich in der Grundfigur der *Korrespondenz* dabei zeigt, ist die Tatsache, dass unterhalb des polemisch kommunikationstheoretischen Begriffs der Mitteilung, den Benjamin am Anfang weit von der Übersetzung weist, sich ein anderer behauptet, der an den Sprachgebrauch des früheren Sprachessays anschließt. Dort ist nämlich davon die Rede, dass Sprache als Medium das »sprachliche Wesen der Dinge« mitteile, das sich dem Menschen mitteile – eine weitere Lesart der sprachlichen »intentio« –, damit er sie benenne.<sup>25</sup>

In diesem offenbarenden Sinne von Mitteilung als gewissermaßen Teilhabe ist auch die »Aufgabe« des Übersetzers davon betroffen, soll sein Werk doch in emphatischer Weise an der reinen Sprache teilhaben. Jene andere Mitteilung dagegen, die als das Unwesentliche der Übersetzung abgetan wird, meint mehr Informationsbedürfnis einer gegen Erfahrung abgedichteten Erlebniswelt, wie sie Benjamin in den Großstadtbildern Baudelaires vorfand. Hier ist zugleich aber auch der architektonische (um nicht zu sagen: architexturale) Resonanzraum angelegt, in dem die Korrespondenz statthat: der *Turm von Babel*. Symbol menschlicher Hybris der authentischen göttlichen Ursprache gegenüber und Allegorie der Aufgabe des Übersetzens zwischen all den sich verwirrenden Dialekten, im-

poniert der Babel-Turm – nicht zuletzt in Form der ikonischen Prägnanz des Bildes von Breughel – durch seine *Ruinenhaftigkeit* – ein Motiv, das Benjamin bekanntlich im *Trauerspielbuch* zur zentralen Kategorie des Allegorischen beziehungsweise des »allegorischen Schriftbild[es]« als »Zeichenschrift der Vergängnis« machte, die »als dies amorphe Bruchstück« in der »Ruine« gegenwärtig wird.<sup>26</sup>

Die rätselhafte Dichte dieser Formulierung, genauer genommen des *Problems* der Übersetzung, suggeriert also schon jene nobelste aller Ruinen, die den Namen Babels zielt. Sie beherrscht auch oder sucht auch jene Artikulation einer »Sehnsucht nach Sprachergänzung« heim, die gewissermaßen eine der populärsten Definitionen von Benjamins Übersetzungsauffassung darstellt. Die ideale Übersetzung komme nämlich dem entgegen, indem sie das Original nicht verdeckt, sondern *durchscheinen* lässt, also in einem Diaphanieeffekt die Sprachgrenzen transparent werden lässt, wie es in christlicher Tradition vielleicht das Pfingsterlebnis erträumt. Benjamin spricht hier auch von »Arkaden«, die eine gewisse *Wörtlichkeit* als Öffnungen in der »Mauer« der syntaktischen Eigen- oder Anderssprachigkeit der übersetzenden Sprache lasse – wobei auch dieser Gegensatz auf Baudelaire und seinen *Pariser Traum* als »gestuftes Babel von Arkaden« und »Gemäuer von Metall« verweist:

Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit ist die Arkade.<sup>27</sup>

Es ließe sich viel sagen über das hier verdichtete Programm – seine nochmalige Absage an prädikative oder syntagmatische Sprachtheorien, die divinatorische Vorwegnahme hypermedialer Strukturen des »key-word-linking« –, festzuhalten bleibt, dass mit dem Bild der *Arkade* bereits in einem frühen Stadium das später für Benjamin zentrale der *Passage* auftaucht – so wie auch die Baudelaireische Figur der *Korrespondenz* die im *Trauerspielbuch* basale der *Konstellation* vorbereitet. Jedenfalls helfen die gereifteren Kategorien, Missverständnisse vom Wege ihrer Ausdifferenzierung fernzuhalten, vor allem was den Verdacht eines archetypologischen Platonismus betrifft, der diesem Doppelspiel von Wesen und Durchscheinen unterstellt werden könnte. So aber liegt es nahe, die reine Sprache als *Idee* zu begreifen, die sich in der Konstellation der einzelsprachlichen amorphen

Bruchstücke abzeichnet, die wiederum in der intensiven Totalität ihrer konzeptuellen Fragmente wie in Kaleidoskopen den Lichtstrahl der gleichsam *laser*-gesteuerten Korrespondenz bricht und streut, kurzum passieren lässt.

Offensichtlich geht es dabei um nichts weniger als um eine Mitteilbarkeit im Sinne einer nachgerade universellen Teilbarkeit der amorphen Bruchstücke, deren jedes nicht nur Element der Konstellation des Ganzen ist, sondern dieses auch repräsentiert: und zwar als das Nicht-Mittelbare als »Symbolisierendes« oder »Symbolisiertes«. Benjamin gebraucht hier schon eine Formel, die er später im Zusammenhang seiner Theorie der Fotografie unter dem Topos der *Aura* stark macht, nämlich die Erscheinung einer in aller Nähe irreduziblen Ferne. Es geht um ein »Letztes, Entscheidendes« jenseits des Sinns, »ihm *ganz nah* und doch *unendlich fern*, *unter ihm verborgen* oder durch ihn *gebrochen* oder *machtvoller* über alle Mitteilung hinaus«. <sup>28</sup> Ziel der Sprachbewegung des Übersetzens ist es dann, »das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen, die reine Sprache gestaltet der Sprachbewegung zurückzugewinnen«, als reine Sprache, »die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt«. <sup>29</sup>

Damit gibt sich unterhalb der Aufgabe der Übersetzung eine solche heilsgeschichtliche Dimension zu erkennen, die Benjamin als »Freiheit der Übersetzung« namhaft macht, eine *Freiheit*, die sich um der reinen Sprache willen an der eigenen einlöst und in der die Aufgabe des Übersetzers gipfelt: nämlich die »reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien«. All diese paradoxen Zuspitzungen zur referenz- und kontextlosen Ausdruckslosigkeit eines gleichsam apokalyptischen Sich-Erfüllens der Intention (Erlösen als Erlöschen) stehen aber von Anfang bis Ende im Zeichen einer poetologischen Radikalisierung des Sprachverständnisses. Es ist eine *Radikalisierung* im ursprünglichen Wortsinne einer im Letzten wiederzufindenden *Wurzelhaftigkeit*, die *poetologisch* ist nicht nur im Sinne des gleichsam wiederanklingenden Hamannschen Motivs einer Sprache der Engel: Sie spielt an auf die romantische Radikalität des *Monologismus/-linguismus* von Novalis, der bereits das Ideal einer nur um die Sprache selbst sich kümmernden Autoreferenzialität des Sprechens gegen sachliches Verstehen propagierte; eine unhintergehbare Andersheit und unaneignbare Anonymität der einen Sprache, wie sie Derrida im Moment der »absoluten Übersetzung« in jeder Sprache, das heißt einer zwischen den Kulturen flottierenden ursprungs- und referenzlosen Transkriptivität, betont. <sup>30</sup>

## III.

Am Ende des Aufsatzes greift Benjamin noch einmal das Baudelairesche Arkadenbild von der Wörtlichkeit der Übersetzung auf, die sich spannungslos mit jener Freiheit vereinbaren lassen müsse. Babel-Ruine und Bedeutungs-Offenbarung sollen in dem zusammenfallen, was er *Interlinearversion* nennt:

Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung.<sup>31</sup>

Wieder spielt Benjamin mit der Paradoxie, wenn er gerade dieses Modell als Ideal der Übersetzung propagiert, denn die Interlinearversion als Wort-Für-Wort-Übersetzung ohne Rücksicht auf grammatische und idiomatische Unterschiede gilt eher als primitive Vorform der Aneignung fremdsprachiger Texte. Hier aber steht die Interlinearversion für eine Art immanenter oder impliziter Antizipation aller anderen Sprachen, eine Art virtueller Vielsprachigkeit, wie sie in christlicher Tradition als Ereignis pfingstlicher Erleuchtung oder als eine Art von Quersumme aller möglichen Übersetzungen im Sinne einer potenzierten Intention gedacht werden kann. Auf jeden Fall geht es wieder um eine paradoxe Synchronizität von Anspruch und Erfüllung, Partikularität und Totalität, Endlichkeit und Reinheit, Profanem und Heiligem, wie sie schon die Benennung der »Intention«, der »Arkade« oder »Passage«, der »Konstellation« und überhaupt der »Aufgabe« durchzieht: und zwar in Form der Doppelung von Originaltext und *Subtext* in der Interlinearversion des Übersetzens.

Genau dieser Duplizität haben sich auch die Beiträge in dem jüngst von Christiaan Hart Nibbrig edierten Band *Übersetzen: Walter Benjamin* gewidmet. Es geht um die merkwürdige *Medialität des Dazwischen-Seins der »Translation«*, die etwas *ersetzt*, an dem es ursprünglich gar nicht gemangelt hat. Ausgang ist die Einsicht Benjamins, dass Übersetzen nicht erst beim Übergang in eine andere Sprache beginnt, sondern schon in der ursprünglichen, der so genannten Muttersprache, statthat. Ja, es gibt Übersetzbarkeit überhaupt nur, weil Sprechen immer schon Übersetzen ist. Insofern exponiert die vom Übersetzer geübte »Kunst des Kombinierens« und »Technik der Montage« – wie Alexander Düttmann in seinem Plädoyer für »Übersetzbarkeit« ausführt – nur das Künstliche und Konventionelle einer jeden Sprache oder Kultur als Prozess und desavouiert die hermeneutische Korrektheit einer direkten Kommunikation.<sup>32</sup> Nicht ein Multikulturalismus ist

also utopisches Ziel der Interlinearität, sondern das Eingedenken eines gewissermaßen transzendentalen »Zwischen der Kontexte oder der Kulturen«, das gleichwohl als solches keinen bestimmten Raum bildet beziehungsweise als Bewegung »im Zwischen« nicht entscheidbar ist.<sup>33</sup> Werner Hamacher greift in diesem Sinne eine Formulierung Benjamins auf, wenn er von einer »intensiven Sprache« spricht, in der das Moment des *Medialen* längs der Interlinearität von Mitteilbarkeit, Übersetzbarkeit und Erkennbarkeit – wie im Verhältnis von Original und Übersetzung – »nicht lebt«, sondern »überlebt« oder »fortlebt«.<sup>34</sup>

So will überhaupt der Herausgeber den Doppelpunkt nach der Titelformulierung »Übersetzen« verstanden haben: als Aufgabe, Signal des Aufmerkens, in dem sich exemplarisch ein Eigenname, nämlich der Benjamins, »translatorisch« überträgt, »transfigurativ« überlebt: gewissermaßen als Imperativ des Übersetzens, als *linguistischer Imperativ* des Sprechens, dessen Gesetz das Übersetzen ist oder »das Gesetz selbst als Übersetzung«.<sup>35</sup> Es ist ein *Schwanken der Einbildungskraft* des Übersetzers, nicht nur zwischen zwei Varianten der neuen Fassung, sondern *zwischen zwei* Sprachen zumindest – wenn nicht, in bester Babel-Tradition, *zwischen noch viel mehr* Sprachen in der eigenen. Aber dieses *Zwischen* ist und bleibt im doppelten Sinne des Wortes nicht *verfügbar*, entzieht sich als Geschick des Übersetzens jeder hermeneutischen Disposition und jedem kommunikativen Kalkül und lässt sich als *Fuge im Sprachbau* nicht schließen. In diesem Sinne nehmen die *interlinearen*, *interlingualen*, *intertextuellen*, *interkulturellen* oder *interpretatorischen* Konstellationen zugleich den Stellenwert eines *unter* an, in welchem Sinne der *Subtext* der Interlinearversion eigentlich eine unterschwellig transzendente Sprachebene anspricht. Es geht vielleicht statt um eine Inter- genauer um eine *Infralinearversion*, in der die jeder Sprache virtuell eingeschriebenen Bezüge zu allen anderen Sprachen verborgen versammelt sind, und die als latent wirksame *Infrastruktur* der Sprache den immanenten Prozess ihrer Manifestationen beherrscht.

Damit souffliert Benjamin eine Ontosemiologie, wie sie Heidegger in *Unterwegs zur Sprache* als »Hin-und-Her-Rufen« der Sprache in sich entfaltet, als »Zwischen«, das er auf dem Wege der Übersetzung vom lateinischen »inter« zum deutschen »unter« in die Formel vom Sprechen als »Unter-Schied« und »Entsprechen« münden lässt: »In der Mitte der zwei, im Zwischen von Welt und Ding, in ihrem inter, in diesem Unter- waltet der Schied.«<sup>36</sup> Das *Unterwegs* des *Unterschieds* versucht dabei zunächst, die Passage von der Bildlichkeit zur Buchstäblichkeit in Lesbarkeit zu überführen. Sie ist aber genau nicht im horizontalen Vergleich, sondern in der vertikalen Substitution einer infrastrukturellen Wirkbarkeit des *dialektischen Bildes* zu gewinnen, also auf dem Wege einer histori-

schen Lesart des *Sub-* als Spannung zwischen latent Vergangenenem und gegenwärtig Manifestem:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.<sup>37</sup>

Auf die Frage oder Aufgabe der Übersetzung übertragen, lässt sich die Relevanz des *dialektischen Bildes* relativ leicht erschließen: Man braucht nur der bereits genannten Gleichung zwischen *Erkennbarkeit* und *Übersetzbarkeit* zu folgen, um zugleich die Spannung zwischen Bild und Begriff mit einzubeziehen. Das Blitzhafte der Konstellation träte dabei dem Ruhenden der *arkadischen* Diaphanie gegenüber, beides sind aber Figuren, die im Zuge einer *infrastrukturellen* Latenz die Oberfläche der manifesten Sprache erschüttern. Dabei kommt aber eben der bisher nur am Rande behandelten Bildfunktion, jenem Zwischenbild als Medium der Übertragung, eine entscheidende Rolle zu, die Benjamin selbst mit einem Zitat von André Monglond auf die fotografische Metaphorik vom historischen Negativ und seinen späteren Entwicklungsstufen durch neuartige Umkehrverfahren bringt.<sup>38</sup> Immer dann nämlich, wenn in dem meistens für esoterisch beziehungsweise schlicht unverständlich gehaltenen Text Benjamins ein argumentativer Schritt vollzogen wird, treten neue Bilder in eine zunächst einmal ganz klassisch *tropenhafte* Vermittlerfunktion. Insgesamt lassen sich fünf Bildgruppen unterscheiden:

1. das »Bios«-Modell als

- »Fort-«/»Überleben« der Sprache in der Übersetzung als »Nachreife«,
- »verhüllter Samen« einer »höhern«, reinen Sprache: zur Reife geführt durch Übersetzung,
- Hinaufwachsen in einen »höheren und reineren Luftkreis der Sprache« durch Übersetzung,

- Verhältnis von Gehalt und Sprache wie »Frucht und Schale«, wobei die Übersetzung »wie ein Königsmantel in weiten Falten« die Frucht umhülle;
- 2. das *alpine* Modell der Sprache als Sein im »innern Bergwald« samt den akustischen Phänomenen von Ruf, Widerhall, Echo, Korrespondenz;
- 3. das *plastische* beziehungsweise *architektonische* Modell von der Übersetzung als Zusammenfügen der »Scherben eines Gefäßes« (die von Derrida aufgegriffene Metaphorik der Amphore) oder Durchsetzung der syntaktischen Mauer mit lichtdurchlässigen Arkaden;
- 4. das *geometrische* Modell von der Freiheit der Übersetzung als Tangente, »die den Kreis flüchtig und nur in einem Punkt berührt [...] und nur in dem unendlich kleinen Punkt des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen«;
- 5. das *lyrische* Modell von der Äolsharfe, als welche der Sinn wie vom Windhauch der Sprache berührt wird.

Auffällig bei all diesen Bildern ist die Suggestion eines abgeschlossenen, in sich ganzheitlichen Körpers, der an das alte philosophische Paradigma der *Monade* erinnert. Monadenhaft in sich ruhend scheint Benjamin die Sprachen gedacht zu haben, die in ihrem Verhältnis zueinander und zur reinen Sprache im Leibnizschen Sinne einer *prästabilierten Harmonie* gehorchen. Kurz nachdem sich Benjamin im *Trauerspielbuch* selbst mit seinem Übersetzeraufsatz zitiert hat, bestimmt er folglich auch die konstellative Idee als »Monade«, die »in der eigenen [Geschichte] verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt« mitgibt und in der »prästabiliert die Repräsentation der Phänomene als in deren objektiver Interpretation« ruht.<sup>39</sup> Dieser entspricht, was durch die Interlinearversion geleistet werden soll, die sich hinsichtlich der immanenten, subkutanen Antizipation des Verhältnisses zu anderem als *Infralinearversion* erweist. Als infrastrukturelles Verhältnis ist nämlich die sprachliche Selbstreferenz des Übersetzungsprozesses zu lesen, jenes »ganz nah und doch unendlich fern, unter ihm verborgen oder durch ihn gebrochen oder machtvoller« der reinen Sprache, die – wiederum mit Leibniz gesprochen – wie durch »petites perceptions«, durch »unmerkliche Perzeptionen«, »ohne bewußte Wahrnehmung und Reflexion«,<sup>40</sup> sich *inframedial* äußert.

Aber was ist mit diesem Begriff der *Infra-Medialität* gemeint?

Er stellt gewissermaßen eine Antwort auf die Frage nach dem Monadologischen der Sprache und ihrer Übersetzbarkeit dar. Anders nämlich als bei den Ho-

izontverschiebungen der Intermedialität geht es jetzt um eine verstärkte Aufmerksamkeit für die vertikale Verdichtung von Heterogenität, das heißt die von Paech aufgelisteten Momente der Intermedialität – wie »Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert« –<sup>41</sup> ins Innere der Struktur, in die Binnenstruktur mit ihren Schichtungen, Verwerfungen und Schwellen zu verlegen: als Potenzialität oder Intensität der inneren, *infrastrukturellen Veränderung*. Laut Leibniz haben die Monaden keine Fenster, was aber nicht heißt, dass sie in keine Konstellationen treten können oder solche selbst repräsentieren. Sie müssen dies als Monaden, das heißt als Fragmente eines Ganzen, um der »reinen Sprache« gleichsam als *infra-linguistische* Kategorie zu entsprechen.

Vor dem Hintergrund dieses monadologisch-infrastrukturell differenzierten Kulturzusammenhangs versteht sich auch Benjamins rekursive Rückwendung der Übersetzung weg von der Nachahmung als objektive Ähnlichkeit und hin auf das Prinzip einer autonomen Form, einer »*bildenden* Nachahmung« im Sinne der klassizistischen Ästhetik, die als Nach- oder Neuschöpfung der von innen her wirkenden Kraft die volle Freiheit des Tangentialen lässt. All die Bilder des Nachreifens (statt toten Kopierens), des Aufkeimens und des Emporwachsens stehen in der Tradition des organologischen Modells einer *infrastrukturellen Entelechie*, die allerdings immer der Nichtentscheidbarkeit ihrer Intention ausgeliefert bleibt. Derrida hat diese veritable *Aporie* auch als den unauflöselichen Gegensatz des idiomatischen *Schibboleth* und der sich selbst überschreitenden *Gastfreundschaft* beschrieben, also zwischen einer Unübersetzbarkeit des Eigenen und einem *infralinear* immer schon Übersetzen/-schreiten der Grenze innerhalb der eigenen Sprache:

Die Babelisierung wartet also nicht auf die Vielheit der Sprachen. Die Identität einer Sprache kann sich nur als Identität bejahen, indem sie sich der Gastfreundschaft einer Differenz sich selbst gegenüber oder einer Differenz des Mit-sich-seins öffnet.<sup>42</sup>

Derrida erinnert im Sinne der *Imminenz* dieser Selbstüberschreitung, die nicht als posthistorischer Zerfall einen Niedergang der Sprachidentität anzeigt, sondern – wie bereits mehrfach betont – gerade die Bedingung der Möglichkeit des »Überlebens« darstellt, auch an den von ihm eingehend bedachten platonischen Topos der *Chora*. Er dient Platon im *Timaios* dazu, die beiden Gattungen des stets Seienden (ohne Werden und Vergehen) und des stets werdenden (das heißt niemals Seienden) als Urbild und Nachbildung durch ein Drittes (»*tritos genos*«)

einer schwierigen und dunklen Vermittlung zu überführen: ein »Worin des Werdens«, das »allen Werdens Aufnahme [Empfängerin, ›chora‹] sei«, zugleich aber ein weder dem einen noch dem anderen, weder dem Elementaren noch dem daraus Entstandenen angehöriges »unsichtbares, gestaltloses, allempfängliches Wesen [Gebilde]«, »Ausprägestoff [Unterlage], der durch das Eintretende in Bewegung gesetzt und umgestaltet wird und durch dieses bald so, bald anders erscheint«. <sup>43</sup> Dieses latent wirksame *tertium datur* hat Derrida als fundierende Problematik allen Übersetzens erkannt, das in einer rhythmischen Hin- und Herbewegung zwischen Original und Interpretation besteht und sich genau einem solchen eigenwilligen Zwischenraum verdankt, den es als »Ort«, »Platz«, »Stelle«, »Region«, »Gegend« offen zu halten gilt für das, was Derrida als das fundamentale Ereignis dieses Dritten bezeichnet: nämlich das »Statt-Geben« (*donnant lieu*). <sup>44</sup>

Mit *infra* ist in diesem Sinne eines unterschwelligeren Stattgebens im Unverfügbaren also mehr gemeint als nur das Immanente, Interne. Es geht mehr um einen inneren Einschluss, subkutane Virtualitäten, um etwas unterhalb Verborgenes, das aber nicht als Substanzielles präexistiert, sondern sich – wie die Energie des Infrarots – in der Nachträglichkeit seiner Effekte anzeigt. Der Gebrauch des Begriffs findet sich bei Duchamp in der Wendung »infra-mince« als gewissermaßen selbst hauch-dünne, winzige Diskrepanz (so die Übersetzungsmöglichkeiten) gewissermaßen zwischen Platons »chora« und Derridas »différance« (gegenüber der homophonen »différence«). Er taucht unter anderen in dem gleichnamigen Gedicht auf (»Wenn der Tabakrauch auch nach dem Mund riecht, von dem er kommt, vermählen sich die beiden Gerüche durch infra-mince«) und bezieht sich auf die Bestimmung des Übergangs vom Möglichen zum Werdenden oder auf den Unterschied »zwischen zwei serienmäßig produzierten Objekten (aus derselben Gußform)«, der gefasst werden kann als das Verhältnis zwischen einer Spur und dem, was diese Spur hinterließ. <sup>45</sup> Es geht bei der Inframedialität also um die Infrastruktur des Medialen als virtuelle Dispositivität des Mediums, des – um zum Anfang zurückzukehren – inneren Getriebes: als innere Übersetzungsleistung, gewissermaßen als Version unterm Strich. Die Infralinearversion versteht sich entsprechend als solch ein Subtext, der darunter geschrieben ist, als *infra* »darunter« oder »darinnen« funktioniert oder für die Intention so etwas wie ein *Dispositiv* oder eine unsichtbare beziehungsweise unbewusste »Matrix« darstellt – aber als Chiffre für ein *Unbewusstes* der Sprache. <sup>46</sup> Überhaupt erweist sich die Intention als dieses innere Außen jetzt als eine Infrastruktur – nicht zuletzt in der eigenwilligen sprachlichen Wendung Benjamins, der ja vom *in*, das heißt vom Drin-Sein der Unterscheidung der Art des Meinens »in der Intention vom Gemeinten« spricht.

Eine ähnliche Bedeutung kommt dem Gebrauch des »über« im Text zu, wie nicht zuletzt Nägele bemerkt hat. Ein dreifaches Echo ergibt sich schon im Titel des früheren Sprachaufsatzes: *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*.<sup>47</sup> Das *über* entspricht dabei dem *infra* beziehungsweise tritt in eine Konstellation von Sprachuntergrund und Übersetzung. Aber dieses *über* lässt sich inframedial auch innerhalb der Struktur des Medialen als *auf* der Linie verbleibend lesen. Dies verdeutlicht die berühmte Kontroverse des *Über die Linie* zwischen Heidegger und Jünger. Heideggers Argument, dessen Komplexität in diesem Zusammenhang kaum hinreichend erklärt werden kann, stützt sich auf die Ambiguität des deutschen Wortes *über*, das bei Jünger die Bedeutung von »jenseits, trans, meta« annimmt, während Heidegger das »über« nur in der Bedeutung des »von«, »peri« zu verstehen vorgibt und somit »von« der Linie als »Zone« spricht.

Wenn wir beim Bild der Linie bleiben, dann finden wir, daß sie in einem Raum verläuft, der selbst von einem Ort bestimmt wird. Der Ort versammelt. Die Versammlung birgt das Versammelte in sein Wesen. Aus dem Ort der Linie ergibt sich die Herkunft des Wesens [...].<sup>48</sup>

Die Komplikation der dreifachen Bedeutung von »über die Linie« (dreifach, da dem »trans lineam« und dem »de linea« die dritte Dimension des darüber hinaus, »supra lineam« hinzugefügt werden muss) deutet offensichtlich auch auf die Hegelsche Dialektik der Aufhebung hin, und in der Tat geht es hier um die Entscheidung oder vielmehr die Unentscheidbarkeit zwischen *bewahren*, *aufheben* und *errichten* – zum Beispiel des Sinns des Originals in der Übersetzung. Man ist niemals jenseits der Linie im Sinne der Überschreitung einer kulturellen Grenze, man ist immer eine Kultur *unter anderen* – wobei das Fremde als kulturelle Triebkraft immer schon im Eigenen wirksam ist: als *Subkultur*. Heidegger ist bewusst, dass *jenseits* der Linie das Sagen in seinem Verhältnis zur Sprache verändert sein müsste. In seiner essenziellen Vieldeutigkeit und -sprachigkeit zeugt es aber vom Effekt einer Verräumlichung der Linie als gezogener Strich. Man mag das so Entstandene als Zwischen, als Interlinearität oder als Chora bezeichnen, immer ist der Abstand, den es zu überwinden gilt, mit Duchamp gesprochen »infra-mince« oder mit dem Erfinder der Monadologie gesprochen »infinitesimal«. Das »Auf-der-Linie« ist dann in der ontologischen Perspektive Heideggers auch die inframediale Verschränkung von Sub-jektivität und Trans-zendenz – wie im Bild aus Nietzsches *Zarathustra* vom Dasein als über einen Abgrund gespanntes Seil, auf dem der Mensch jongliert:

Der Mensch steht nicht nur *in* der kritischen Zone der Linie. Er *ist* selbst, aber nicht er für sich und vollends nicht durch sich allein, diese Zone und somit die Linie. In keinem Fall ist die Linie [...] solches, was wie ein Überschreitbares vor dem Menschen liegt. Dann fällt aber auch die Möglichkeit eines *trans lineam* und ihres Überquerens dahin.<sup>49</sup>

Politische Gründe mögen dafür gestanden haben, dass Heidegger sich einer Erweiterung dieses metaphorischen Feldes mit seinen einzigartigen Möglichkeiten im Deutschen enthalten hat, das so spektakuläre Gebilde wie die *Interzone* hervorgebracht hat. Auch hier noch einen Schritt weiter zur Konstruktion einer *Infrazone* zu gehen, hieße der Tatsache Rechnung tragen, dass jenes 40 Jahre Faktizität und Anerkennung beanspruchende Gebilde eigentlich gar keinen eigenen, dritten Raum zwischen den anderen Zonen einnahm, sondern nur die Funktion der Abgrenzung, der Delimitierung der anderen beiden Zonen innehatte, des Aufschubs der Unterscheidung als inframediale »différance«. Vielleicht ist aber generell der Ausdruck *Zone* im Sinne von Tarkowskys Film *Der Stalker* ein Unort des Niebetretenen, Niezubetretenden. Benjamin kannte sich dort aus, im Niemandsland zwischen den Zonen, wie Derrida schon früh anlässlich der Hommage an Adamis Benjamin-Porträt feststellte, »eine Montage aus Partituren, Zäsuren und Grenzen«, die in Erinnerung ruft, wie das Subjekt sich hat »auf der Demarkationslinie« schlagen lassen, weil es sie überschreiten wollte.<sup>50</sup> Dass aber Benjamin zwischen den Zonen, den Grenzlinien umkam, ist nicht Widerlegung seiner Theorie des Übersetzens, sondern Zeugnis der Gewalt des Identitätswanges, der das Zwischen ebenso wenig liebt wie der Dialektiker Hegel die Nacht, in der angeblich alle Kühe grau sind. Der Wahrheitsgehalt der Sprache als Sprache oder reine Sprache lässt sich nicht an einer Sache oder einem Ort stellen: Er ist immer anderswo. Wo? Zu Haus oder in fernen Kolonien? Nein, er ist immer unter den Sprachen, unter den Kulturen, weder *da* noch *fort*, sondern *immer infra!*

1 Joachim Paech: Das Bild zwischen den Bildern, in: ders. (Hg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität, Stuttgart 1994, S. 163–178 (hier: S. 168 f.).

2 Jacques Derrida: Telepathie, übers. v. H.-J. Metzger, Berlin 1982, S. 23.

3 Johann Georg Hamann: Aesthetica in nuce [1762], in: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Josef Nadler, Bd. II, Wien 1950, S. 195–217 (hier: S. 197, 199).

4 Brief Hamanns an Johann Gotthelf Lindner vom 18.8.1759, in: ders.: Briefwechsel, hg. v. Walther Ziesemer u. Arthur Henkel, Bd. I, Wiesbaden 1954, S. 396.

5 Jacques Derrida: Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege [1985], übers. v. A. G. Düttmann, in: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion, Frankfurt/M. 1997, S. 119–165 (hier: S. 119).

6 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1942], in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt/M. 1974, S. 691–704 (hier: S. 697 f.).

- 7 Vgl. Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916], in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 6), Bd. II, Frankfurt/M. 1977, S. 140–157 (hier: S. 150 ff.).
- 8 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers [1924], in: ders.: Gesammelte Schriften (Anm. 6), Bd. IV, Frankfurt/M. 1981, S. 9–21 (hier: S. 12).
- 9 Ebd., S. 12, S. 14.
- 10 Vgl. Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1988 (ins Deutsche übersetzt als: *Fremde sind wir uns selbst*, von X. Rajewsky, Frankfurt/M. 1990). Bei der Kategorie der *Veränderung* handelt es sich keineswegs um die Rückübersetzung eines französischen Neologismus, sondern um einen von Michael Theunissen geprägten Begriff, der Husserls Figur vom »Zu-einem-Anderen-werden« weiterdenkt in Richtung einer »immanenten Veränderung«, vgl.: ders.: *Der Andere*, Berlin 1965, S. 84, S. 141–151.
- 11 Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers* (Anm. 8), S. 16–18.
- 12 Fritz Mauthner: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 1, München 1910 (Nachdruck Zürich 1980), S. 585; vgl. Peter Szondi: *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit* [1971], in: ders.: *Schriften II*, Frankfurt/M. 1977, S. 321–344 (hier: S. 325).
- 13 Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen* [1900], 2. Bd., 5. Aufl., Tübingen 1968, S. 378 f., 399 f.
- 14 Vgl. Martin Heidegger: *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus* [1916], in: ders.: *Gesamtausgabe I. Abteilung*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1978, S. 189–411 (hier: S. 279–281); dazu Benjamins Brief an Scholem von 1920 in: ders.: *Briefe*, hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, Frankfurt/M. 1978, Bd. 1, S. 246.
- 15 Vgl. Benjamin: *Briefe* (Anm. 14), S. 246, 506; dazu Samuel Weber: *Der posthume Zwischenfall. Eine Live Sendung*, in: Georg Christoph Tholen/Michael Scholl (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S. 177–198 (hier: S. 181 f.).
- 16 Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 6), Bd. V, Frankfurt/M. 1982, S. 1011; vgl. Weber: *Der posthume Zwischenfall* (Anm. 15), S. 184, der in seinen Formulierungen übrigens dem »Zwischenbild«-Modell Paechs erstaunlich nahe kommt.
- 17 Walter Benjamin: *Fragmente zur Sprachphilosophie und Erkenntniskritik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 6), Bd. VI, Frankfurt/M. 1985, S. 23; vgl. auch ebd. S. 14, wo sich der frühe Benjamin gegen eine semiologische und für eine referenzielle Bedeutungslehre ausspricht: »Das Zeichen bezieht sich niemals notwendig auf das Bezeichnete; es bezieht sich also nicht auf den Gegenstand, weil dieser nur der notwendigen, innerlichen intentio sich erschließt.«
- 18 Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers* (Anm. 8), S. 14.
- 19 Gottlob Frege: *Über Sinn und Bedeutung* [1892], in: ders.: *Funktion, Begriff, Bedeutung*, hg. v. Günther Patzig, Göttingen 1975, S. 41; Benjamin war von Scholem auf Frege (ebenso wie auf Mauthner) aufmerksam gemacht worden, vgl. Gershom Scholem: *Tagebücher 1917–1923*, hg. v. Karlfried Gründer, Herbert Kopp-Oberstebrink u. Friedrich Niewöhner, Frankfurt/M. 2000, S. 66 f.
- 20 Vgl. Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher* [1979], übers. v. A. G. Düttmann u. I. Radisch, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt/M. 1987, S. 317–355 (hier: S. 319, 338 f.); zur Ammetaphorik vgl. Derrida: *Babylonische Türme* (Anm. 5), S. 145.
- 21 Paul de Man: *Schlußfolgerungen. Walter Benjamins »Die Aufgabe des Übersetzers«* [1989], übers. v. T. Bauer, in: *Übersetzung und Dekonstruktion* (Anm. 5), S. 182–228 (hier: S. 208). Derrida hat die Figuren des Geschicks und der Irrung (der »destinerrance«) vor allem in seiner von der Auseinandersetzung mit Lacans Interpretation von Poes »Der entwendete Brief« ausgehenden *La carte postale. De Socrate jusqu'à Freud – et au-delà* (Paris 1980) entwickelt.
- 22 Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers* (Anm. 8), S. 16.
- 23 Ebd., S. 19.
- 24 Rainer Nägele: *Echolalie*, in: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): *Übersetzen. Walter Benjamin*, Frankfurt/M. 2001, S. 17–37 (hier: S. 22 f., 32 f.).
- 25 Benjamin: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (Anm. 7), S. 142 f.
- 26 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften Bd. I* (Anm. 6), S. 351–353.
- 27 Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers* (Anm. 8), S. 18; zu Baudelaires Gedicht und seine Übersetzung vgl. ebd. S. 57.
- 28 Ebd., S. 19. Hervorhebung Michael Wetzel.
- 29 Ebd.
- 30 Vgl. Novalis: *Monolog* [1799], in: ders.: *Schriften*, hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. II,

- Stuttgart 1964, S. 672 f. (hier: S. 672); u. Jacques Derrida: *Le monolinguisme de l'autre*, Paris 1996, S. 21, 117.
- 31 Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers (Anm. 8), S. 21.
- 32 Alexander Garcia Düttmann: Von der Übersetzbarkeit, in: Nibbrig (Hg.): *Übersetzen*. Walter Benjamin (Anm. 24), S. 131–146 (hier: S. 131).
- 33 Alexander Garcia Düttmann: Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung, Frankfurt/M. 1997, S. 92.
- 34 Werner Hamacher: Intensive Sprachen, in: Nibbrig (Hg.): *Übersetzen*. Walter Benjamin (Anm. 24), S. 174–235 (hier: S. 174 f., 183).
- 35 Derrida: *Le monolinguisme de l'autre* (Anm. 30), S. 25; vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: An der Stelle, statt anstatt eines Vorwortes, in: ders. (Hg.): *Übersetzen*. Walter Benjamin (Anm. 24), S. 7–16; Hamacher: *Intensive Sprachen* (Anm. 34), S. 182 f.
- 36 Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1965, S. 24, 33.
- 37 Benjamin: *Das Passagenwerk* (Anm. 16), S. 578.
- 38 Vgl. ebd., S. 603; sowie den Kommentarteil zu Benjamin. *Gesammelte Schriften Bd. I* (Anm. 6), S. 1238.
- 39 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Anm. 26), S. 228.
- 40 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* [1765], in: ders.: *Philosophische Schriften Bd. III*, hg. u. übers. v. Wolf von Engelhardt u. Hans Heinz Holz, Darmstadt 1959, S. XXI, XXVII.
- 41 Joachim Paech: *Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 14–31 (hier: S. 25).
- 42 Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein* [1996], übers. v. M. Wetzel, München 1998, S. 26.
- 43 Platon: *Timaios*, übers. v. F. Schleiermacher u. H. Müller, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Bd. 5, S. 141–214 (hier: S. 171–173); etymologisch bezieht sich »chora« ursprünglich auf einen umfassten, eingenommenen Raum, Ort, Platz, Stelle, darüber hinaus aber auch auf Land, Landstrich, Gebiet, ja selbst das Land im Gegensatz zur Stadt.
- 44 Vgl. Jacques Derrida: *Chora*, übers. v. H.-D. Gondek, Wien 1990, S. 13, 17, 67 f.
- 45 Vgl. Yoshiaki Tono: *Duchamp und ›Inframince‹*, in: *Duchamp: Eine Ausstellung im Museum Ludwig*, Köln 1984, S. 55–59.
- 46 Vgl. Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*, Paris 1971, S. 339.
- 47 Vgl. Nägele: *Echolalie* (Anm. 24), S. 24.
- 48 Martin Heidegger: *Zur Seinsfrage*, in: ders.: *Wegmarken*, Gesamtausgabe I. Abteilung, Bd. 9, Frankfurt/M. 1976, S. 386.
- 49 Ebd., S. 412.
- 50 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* [1978], übers. v. M. Wetzel, Wien 1992, S. 211, 215.



### III. HYBRIDBILDUNGEN



Claudia Liebrand

HYBRIDBILDUNGEN – FILM ALS HYBRIDE

Die Einsicht, dass es sich beim Medium Film um ein *Hybridmedium* handelt, ist eine keineswegs selbstverständliche. Das machen zum Beispiel die Debatten in einschlägigen Filmzeitschriften deutlich, die sich bemühen zu klären, ob ein Film *rein filmisch* angelegt sei – oder ob er dieses Etikett nicht verdiene (wobei das, was angeblich besonders *filmisch* – und das, was besonders *unfilmisch* ist – nicht immer besonders präzise gefasst wird). Das zeigt auch, um eine weitere, besonders aufschlussreiche Problemkonfiguration anzuführen, die Diskussion von Filmemachern und Filmwissenschaftlern um den Ton im Film – ist Film von Beginn an, und das lässt sich nur als offensichtliche Fehlwahrnehmung qualifizieren, doch als primär visuelles Medium wahrgenommen und analysiert worden. Zwar waren zweifellos in der Anfangszeit des Mediums zu Beginn des letzten Jahrhunderts die *bewegten Bilder* die attraktive technische Innovation. Bekanntlich war aber der *Stummfilm* nie wirklich stumm (das Medium also immer schon eine Bild-Ton-Hybride) – wie auch der Terminus *Stummfilm* eine Erfindung der Tonfilmzeit ist. Der *Stummfilm* wurde meist von Musik begleitet; ab den 1910er Jahren finden sich dann auch (die Filme synchron *kommentierende*) Filmerzähler. Zudem wurde schon früh versucht, die zeitgleich entwickelten Tonaufzeichnungssysteme (Edisons Grammophon) mit dem Filmbild zu verknüpfen.<sup>1</sup> Nach Einführung des Tonfilms erweiterten Filmkritik und Filmwissenschaft zwar ihre Beschreibungsmatrix; der Ton wurde jedoch meist – entstehungsgeschichtlich nachvollziehbar – als bloßes Supplement, als Ergänzung des Bildes begriffen.<sup>2</sup> Gerade auch die zeitgenössischen Filmtheoretiker und -regisseure zeigten sich der Hybridisierung des *reinen* Bildmediums Film gegenüber skeptisch; Arnheim konstatierte im *Neuen Laokoon* apodiktisch die Unvereinbarkeit von Bild und Ton, auch die meisten anderen Filmemacher und Theoretiker verhielten sich anfänglich der Neuerung gegenüber misstrauisch abwartend; so wendete sich Balázs gegen Sprache und Dialog im Film. Die Dialoge der Talkies schienen ihm redundant, ließen Kino als *fotografiertes Theater* erscheinen. Eisenstein lehnte den Einsatz von Ton zur Ergänzung des Bildes als unnötige, vom Inhalt der Bilder ablenkende Dopplung ab, hielt aber eine kontrapunktische (wenn auch reglementierte) Nutzung des Tons innerhalb der Montagetechnik für effektiv: »Sound treated as a new montage element (as far as divorced from the visual image), will inevitably introduce new means of enormous power [...]«. <sup>3</sup> Die filmwissenschaftlichen Untersuchungen vom Ton im Film fokussierten bis in die 1980er Jahre vorwiegend zwei themati-

sche Komplexe: den Medienumbruch vom *Stumm-* zum Tonfilm<sup>4</sup> und das Sujet »Musik im Film«. <sup>5</sup> Erst seit knapp zwanzig Jahren lässt sich eine Debatte (die allerdings noch keineswegs das Gesamt der Filmwissenschaft erfasst hat) um den »Ton im Film« konstatieren,<sup>6</sup> die den Einfluss des Tons (Musik, Geräusche, Sprache) auf die Ästhetik und Wirkung des Films, die intermedialen Beziehungen zwischen Bild und Ton untersucht<sup>7</sup> und sich um den Entwurf audiovisueller Analysemethoden bemüht, die die Ton-Bild-Struktur beschreibbar machen sollen.<sup>8</sup>

Obleich wir es beim Medium Film also mit einem Hybridmedium zu tun haben (und die Ausführungen zur Bild-Ton-Konfiguration weisen nur auf *eine* Hybridisierungsfigur hin), hält die Forschung tendenziell immer noch an *Reinheits-* und *Wesenspostulaten* (über *das Filmische*) fest. Das mutet schon deshalb eigenartig an, weil doch bekannt ist, wie viele Teilbereiche bei der Produktion von Filmen interferieren: Produktion, Drehbuch (Figurenkonzeption und -konstellation), Casting, Regie (Schauspielführung, Choreografie), Konstruktion des Raums – »mise en scène« (Entwicklung von Storyboards, Production-Design, Art-Design, Set-Decoration), Kamera (Kameraposition und -perspektive, Einstellungsgröße und -dauer, Kamerabewegung), Kostüm, Maske, Beleuchtung, Special Effects und Computertechnik (Computer Generated Images/CGI), Schnitt (Montage, Konstruktion und Organisation von Zeit [narrative Verfahren; Narration/Attraktion]), Zwischentitel, Musik, Ton (Aufnahme und Abmischung von Dialog, Geräusch [»Atmo«] und Musik), Marketing (Publicity, Merchandising). Film ist immer schon ein *gemischtes*, ein hybrides Medium, das andere Medien und ihre Techniken integriert.

Selbstverständlich ist Hybridisierung<sup>9</sup> kein Phänomen, das nur oder auch in erster Linie mit dem Medium Film zu verknüpfen ist: Alle Medien verfügen über Hybridisierungspotenzial. Schon McLuhan hat als medientheoretische Grundeinsicht formuliert, dass Elemente des einen Mediums in Kombination mit denen eines anderen treten. Hybride seien als Übergangsformen anzusehen, als eine Phase der Komplexitätssteigerung, in der sich neue Formen der Komplexitätsreduzierung vorbereiten. Von besonderem Interesse seien solche Medien-Umbruchphasen, weil die »Hybridisierung oder Verbindung dieser Kräfte [...] eine besonders günstige Gelegenheit [biete], ihre strukturellen Komponenten und Eigenschaften zu erkennen«. <sup>10</sup> Die vier folgenden Beiträge gehen auf das Kino/den Film in einer Umbruchphase, auf die Hybridbildung *Film* ein: – auf den Film, der das neue Medium, den Computer, *integriert*, – auf den Film, der sich die Abbildung des Broadway zum Thema macht, – auf das »early cinema«, – auf den Found-Footage-Film und den Vorspann, die erlauben, das Problem *Film als Hybridbildung* mit besonderer Präzision in den Blick zu nehmen.

Rembert Hüser stellt in seinem Beitrag *Found-Footage-Vorspann* Kategorisierungen in Frage, an denen die Filmwissenschaft mit Persistenz festhält; er kritisiert jede *Ontologisierung* der vier filmischen *Register* Spielfilm, Dokumentarfilm, Animations- und Experimental- respektive Avantgardefilm. Lektüremodi und Beobachterperspektiven seien frei wählbar: Jeder Film könne als Fiktion, als Dokumentation etc. betrachtet werden. Insbesondere der Vorspann (auf dessen Nähe zum von ihm genauer betrachteten *Found-Footage-Film* Hüser hinweist) als »strukturell intelligenteste Stelle im Film« erfordert das »switching«, eine Analyse mehrerer Ebenen, eine »hybride Lektüre«. Elisabeth Büttner (*Aktualität als Handlungsraum. Konstellation des Bildes und Modalität des Gebrauchs im Kino der 1910er Jahre*) beschäftigt sich mit dem Kino der 1910er Jahre, einem Schwellenkino, und diskutiert die gesellschaftlichen und ästhetischen Funktionen des Early Cinema. Als ein hybrides, ein *Misch-Medium* bezeichnet dieses den Ort des Austausches zwischen traditionellen Gegensatzpaaren wie dem Öffentlichen und dem Privaten, Sinnlichkeit und Abstraktion et cetera. Beobachtet wird eine kinematografische Medialisierung von Alltag und Ästhetik. Christoph Brecht und Ines Steiner zeigen in ihrem Beitrag »*Dames Are Necessary To(ols of) Show Business*«. Busby Berkeleys *Production-Numbers in der Multimedialität des Film-Musicals* präzise auf, wie produktiv es sein kann, wenn Medien in die Medien geraten. Busby Berkeley, so die von Brecht und Steiner vertretene These, hat die Bedingungen der Möglichkeit des Mediums Film revolutioniert (auf eine Weise, die ihn in die Nähe der europäischen Filmavantgarde der 1920er Jahre rückt) – und zwar dadurch, dass er seine Filme strikt auf die *Abbildung* eines anderen Mediums, auf die der Bühne, restringierte und dabei den Blick des Zuschauers, unvermeidlich an die Zentralperspektive des Theaters gebunden, durch das frei bewegliche »camera eye« ersetzte. Das macht ihn zu einem bis heute interessanten Fall – und dies umso mehr, als seine filmischen Backstage-Musicals insgesamt kein anderes Thema erörtern als die Herstellung bühnenadäquater Weiblichkeit: Berkeleys intermediale »negotiations« verhandeln mithin auch die Funktionsstelle *gender*. Lutz Ellrich lässt in seinem Beitrag *Tricks in der Matrix oder Der abgefilmte Cyberspace* zunächst Begriffe, Unterscheidungen und Modelle Revue passieren, die Film- und Computertheorien bereithalten, um die Verknüpfung respektive Hybridisierung von Medien zu analysieren, und nimmt dann exemplarisch in den Blick, wie in dem von den Brüdern Wachowski gedrehten Hollywoodfilm *The Matrix* der Cyberspace zur Darstellung gelangt. Ellrichs These ist, dass in *The Matrix* zwar das relativ *alte* Medium Film dem neuen Medium Computer und seinen Potenzialen seine Reverenz erweise, der Film zugleich aber die Überlegenheit des alten Mediums (mitsamt dem traditionellen Wertekosmos) zu demonstrieren versu-

che. Das Medium Film werde als diejenige Repräsentationsform vorgeführt, mit deren Hilfe die Unterschiede zwischen Realität und Simulation, Wahrheit und Schein, die die Computertechnik zu verwischen drohe, wahrgenommen werden können. Allein im Cyberspace, der zeitgemäßen Testarena und Probehöhle, das mache *The Matrix* deutlich, erfahren die Menschen, wer sie seien und was in ihnen stecke. Doch diese Erfahrung setze die »Wüste der Wirklichkeit« voraus. Ohne den harten Kern einer Realität der Entbehungen – so Ellrich –, die nur der Film aufzeigen könne, gibt es, das verkünde *The Matrix*, mithin das alte Medium, keinen Zugang zu jener *reifen* Identität, die sich erst im virtuellen Raum der neuen Medien ausbilden könne.

Die Debatte um Hybridisierung und Hybridkulturen hat spätestens seit Beginn der 1990er Jahre Konjunktur; sie wurde und wird in den Kulturwissenschaften (insbesondere auch in den Gender Studies) breit geführt. Die folgenden Beiträge machen deutlich, wie fruchtbar es ist, Probleme der Hybridisierung mit dem Fokus auf das Medium Film in den Blick zu nehmen.

- 1 Vgl. hierzu Rick Altman: *Four and a Half Film Fallacies*, in: ders. (Hg.): *Sound Theory, Sound Practice*, New York/London 1992, S. 35–45 (hier S. 36). Zur kontrovers geführten Diskussion um die Einführung des Tons im Film vgl. Rudolf Arnheim: *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel*, untersucht anlässlich des Sprechfilms [1938], in: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hg. v. Helmut H. Diederichs, München 1977, S. 81–112; Béla Balázs: *Schriften zum Film*, hg. v. Helmut H. Diederichs, München 1982 u. 1984; René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 1952; S. M. Eisenstein/W. I. Pudovkin/G. W. Alexandrov: *Statement on Sound*, in: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism*, New York/Oxford 1999<sup>5</sup>, S. 360–362; Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1964.
- 2 Christian Metz wies 1977 auf die Hierarchie des Visuellen gegenüber dem Hörbaren/Akustischen nicht nur im Film, sondern in jeglicher kulturellen Produktion hin. Vgl. Christian Metz: *Le perçu et le nommé*, in: ders.: *Essais sémiotiques*, Paris 1977, S. 153–159.  
Seit den 1970er Jahren sind zwar einige theoretische Schriften zum Ton im Film erschienen, diese werden jedoch in die *Lektüre* von Filmen praktisch nicht einbezogen.
- 3 Eisenstein/Pudovkin/Alexandrov: *Statement on Sound* (Anm. 1), S. 360. Auch Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm* (Anm. 1) erkannte den asynchronen Gebrauch von Ton als neuem Ausdrucksmittel an und integrierte ihn schließlich in seinen Filmen *À nous la liberté* (F 1931) und *Le Million* (F 1931). Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 1) plädierte für eine »reduzierte Bedeutung der Sprache« im Film, den Einsatz von Dialog als bloßem Toneffekt (neben Geräusch und Musik). Vgl. die Einführung in Goetsch/Scheunemann: *Text und Ton im Film*, in: dies. (Hg.): *Text und Ton im Film*, Tübingen 1997, und Rick Altman (Hg.): *Cinema/Sound*, *French Yale Studies* 60 (1980) [Sonderband], sowie Elisabeth Weis/John Belton (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*, New York 1985, S. 75–82.
- 4 Rick Altman: *Die Geburt der klassischen Rezeption. Die Kampagne zur Standardisierung des Tons*, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 2 (1996), S. 3–22; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1992; Douglas Gomery: *Towards an Economic History of the Cinema. The Coming of Sound in Hollywood*, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London 1980, S. 38–46.
- 5 Michel Chion betont, dass Musik im Film meist als eigenständige Komposition und nur selten in ihrem Zusammenhang mit den Filmbildern untersucht wird. Vgl. Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994, *passim*.
- 6 Initiiert wurde diese Debatte forschungsgeschichtlich durch die von Rick Altman herausgegebene 1980er Sonderausgabe der *Yale French Studies: Cinema/Sound* (Anm. 3), deren Beiträge große Be-

- achtung gefunden haben. Altman: *Four and a Half Film Fallacies* (Anm. 1) weist jedoch 1992 selbst darauf hin, dass die stark text- und semiotikorientierte Perspektive der Aufsätze in Bezug auf Zuschauertheorie und Bild-Ton-Verhältnis zu kurz greift.
- 7 So lässt sich in neueren Hollywoodfilmen beobachten, dass sich die traditionelle Bild-Ton-Hierarchie aufzulösen beginnt, der Soundtrack die Bildspur zu dominieren beginnt. Vgl. Henry M. Taylor: *Spektakel und Symbiose. Kino als Gebärmutter. Thesen zur Funktion des Tons im gegenwärtigen Mainstream-Kino*, in: Alfred Messerlin/Janis Osolin (Hg.): *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film*, Cinema 37 (1991) [Sonderband].
  - 8 Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen* (Anm. 5).
  - 9 Zur Begriffsklärung vgl. Irmela Schneider: *Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹. Diskurse des Hybriden*, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 13–65.
  - 10 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden 1994, S. 85. Zu McLuhans Theorie des Hybriden vgl. Schneider: *Von der Vielsprachigkeit zur ›Kunst der Hybridation‹* (Anm. 9).

**Elisabeth Büttner**

**AKTUALITÄT ALS HANDLUNGSRAUM.  
KONSTELLATION DES BILDES UND MODALITÄT  
DES GEBRAUCHS IM KINO DER 1910ER JAHRE**

**1. VORGABE**

Das Kino kennt eine Zeit des Abgebildeten und eine Zeit des Gebrauchs. Beide sind nicht voneinander zu trennen. Unablässig bilden sie Mischformen, lassen Bedeutungen entstehen, verwerfen diese, kreieren sie neu. Das Geschehen auf der Leinwand aktiviert Sinne und Denken seines Publikums, eröffnet und durchquert einen Raum, multipliziert ihn. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer bleibt nicht bei der Faktizität des Abgebildeten stehen. Die Augen stellen nichts mehr vor. Sie greifen auf, schaffen Übergänge, vagabundieren, befreien Gegenstände, Farben, Linien und Bewegungen von ihrer repräsentativen Funktion. »Das Auge verläßt das einmal benannte und beurteilte Objekt ebenso rasch wie die Fliege den Punkt an der Wand, wo sie Nahrung gefunden hat«,<sup>1</sup> schreibt Paul Valéry. Nicht die Gabe von Namen oder Urteilen bestimmt die Aktivitäten zwischen Film und dem Sehenden, sondern die Erfahrung der Gleichzeitigkeit verschiedener, auch einander entgegengesetzter Elemente und Sinnebenen. Die Dynamik der Erinnerung drängt sich in die Dunkelheit des Kinoraums. Sie überlagert Gesehenes mit zusätzlichen Bedeutungsebenen. Bruchstücke von Geschichten werden lebendig und bleiben an visuellen Details haften. Sie lassen das Geschehen auf der Leinwand ausscheren, öffnen weitere Bedeutungskreisläufe. Die Zirkulation des Sinns schließt sich nicht ab, Wandel ist Substanz. Das Kino sprengt Identität, die personale wie die zeitliche. Dieses Wissen, gespeist aus Erfahrungen, begleitet Filme seit Beginn der Kinogeschichte. Bereits der Stummfilm der 1910er Jahre formuliert den Eigensinn des Kinos, der sich aus einer spezifischen Zeitkonstellation, einer Subjektherausforderung und der Skizzierung eines Handlungshorizontes zusammensetzt, montiert.

Allgemein markieren die 1910er Jahre ein Schwellenkino. Dieses Jahrzehnt kennzeichnet die Verschiebung von einem realen zu einem idealen Publikum. Eine Tendenz zur Verbürgerlichung greift, die mit einer historischen Prämisse zusammenfällt. Der Erfahrungsbruch des Ersten Weltkriegs hat den Selbstentwurf des Bürgers grundsätzlich gewandelt. Im Kino dynamisieren die 1910er Jahre einen ästhetischen Funktionswandel und brechen mit einer Sehnsucht. Die Aufhe-

bung von Verschriftlichung und strenger Linearität, die das Kino die ersten Jahrzehnte auszeichnete und motivierte, übersetzt sich erneut in Formen des Linearen.

Im Folgenden werden entlang einzelner Beispiele aus der österreichischen Kinematographie der 1910er Jahre Spuren elementarer Bedingungen des Hybridmediums Kino aufgenommen.

## 2. PRAXIS EINES SINNESVERHÄLTNISSES

Welches Sinnesverhältnis, welche Rückkoppelungseffekte tragen sich aus der Frühgeschichte des Kinos in die 1910er Jahre hinein? Die Verwandtschaft des frühen Kinos zum Konzept der Weltausstellung gibt Hinweise, denn beide medialen Präsentationsformen belebt die Überlagerung von Exponat und Zuschreibung.

Weltausstellungen und Kinematographie entsprechen und ergänzen einander: Die Welt wird verkürzt und historisch wie geografisch auf einen Ort (in der Stadt) zusammengeballt. Bilder wie Exponate aus entlegensten Gegenden treffen hier ein- und aufeinander. Das Material der Anschauung bekommt eine Signatur des Exotischen, zumindest Fremden. Es wird aus seiner historischen Verankerung gerissen. »Wie Andenken fungieren jetzt die Exponate: als stellvertretendes Pfand für all das, was abwesend ist.«<sup>2</sup> Man vergewissert sich der Existenz der Dinge und kann durch die Substitute dennoch keine Sicherheit erlangen. Auch deswegen werden Kameramänner eingeschifft, nachdem die Truppen der europäischen Kolonialmächte in ihren afrikanischen Kolonien einmarschiert sind. Die Ankunft der Soldaten in der Ferne soll durch die bewegten Bilder beglaubigt werden. Auch die Erinnerung an die Toten werden sie wach halten.

1900, im Jahr der Pariser Weltausstellung, erscheint im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* die Übersetzung eines Textes aus dem illustrierten französischen Wochenmagazin *L'Illustration: Vor dem Kinematographen*. Die diskursive Beschaffenheit des Artikels ist unbestimmt. Als Fiktion geschrieben, wird ein genauer Bericht über Einsatz, Wahrnehmung und Wirkung des Films formuliert. Delia erhält von ihrem Bräutigam Jerry, einem Sergeanten, der im Burenkrieg eingesetzt ist, einen Brief:

Heute Morgen sind wir in Durban gelandet. Gerade gegenüber den Schiffspforten, auf der Landungsbrücke, stand ein Photograph mit einer großen Camera, die unaufhörlich arbeitete. Dieser Photograph scheint

uns alle aufgenommen zu haben, während wir, wie wir gerade waren, in unserer Khakiuniform und unsern Tropenhelmen ausstiegen. Leutnant Burns sagte mir, daß diese Bilder in den Music-halls von London und auch in Paris gezeigt werden würden, und daß jede unserer Bewegungen dem Publikum wieder vor Augen geführt würde, als ob wir selbst auf der Bühne wären. Mir scheint, daß niemand sich für etwas so Alltägliches interessieren kann, mit Ausnahme der Frauen und der Freunde, die wir in Europa zurückgelassen haben.<sup>3</sup>

Jerry nennt Delia ein Erkennungszeichen, um ihn sicher zu identifizieren. Sie geht, wenig standesgemäß, allein in das *Alhambra*. Mit riesigen Lettern werden *Episoden aus dem Kriege, nach der Natur aufgenommen durch den Kinematographen* beworben.

Das Programm mit den Filmnummern reißt Delia in eine emotionale Spirale. Die räumliche Distanz erlischt. Euphorie weicht Entsetzen. Ist den Bildern zu trauen? Sie werden aus einem historischen Rahmen in einen mentalen übertragen. Erfahrungshorizonte verschieben sich. Die Legende zum objektiven Welt-Bild kommt über eine persönliche Zuschreibung zustande. Und diese Zuschreibung wird Teil des Bildes selbst. Die Seherin produziert im Dunkel des Saals weitere Sinnebenen, setzt das Abgebildete einem mentalen Kreislauf aus.

Das Exponat vermittelt zunächst Gewissheit, dann Verunsicherung. Delia erkennt Jerry, bestätigt durch die angekündigte Geste.

Sie verschlingt die wesenslose, unfäßbare, aber so lebendige Erscheinung mit den Augen. [...] Und plötzlich ist er von der hellen Fläche verschwunden. Delia schließt die Augen, als wolle sie das flüchtige Bild unter ihren Lidern bewahren. Sie schwelgt in Wonne.<sup>4</sup>

Delia sieht weitere Bilder vom Krieg. Die Buren wehren einen Angriff englischer Soldaten ab. Der Kampf fordert Tote und Verletzte. Ein *entsetzliches Schauspiel*. Eine Ahnung, ein Traumbild wird in Delias Imagination manifest: Sie sieht Jerry verwundet. Gebannt von den Aufnahmen der englischen Ambulanz, betrachtet Delia die Filmbilder prüfend, zweifelnd, erschreckt. Doch die Fotografie ist dunkel und verschwommen. Die Gestalten sind unklar. Plötzlich verschwindet alles und der Vorhang fällt. Delia »schlägt beide Hände vors Gesicht und bricht in Schluchzen aus, während das Orchester einen militärischen Schlußmarsch anstimmt. [...] ›Jerry, Jerry, who will tell me if it is truly yourself!«<sup>5</sup> Die Aufregung greift ins Publikum über. Ihr widerfährt ein nüchterner Kommentar:

›Sehr gut ausgedacht!‹ erklärte einer der Umstehenden mit ironischem Ton. ›Die kleine Komödie ist gut gespielt! Wenn hiernach das Publikum nicht überzeugt ist, daß der Kinematograph der *Alhambra* seine Aufnahme im Transvaal gemacht hat, so ist es überhaupt nicht zu überzeugen!‹<sup>6</sup>

Diese Geschichte erzählt vom Sinnesverhältnis Kino. Es lässt sich weder auf den Film hin eingrenzen noch in die psychische Struktur der Zuschauer verlagern. Dokument und mentale Prozesse agieren in untrennbarer Symbiose. Kino bezeichnet »einen Ort des Austausches zwischen Sinnlichkeit und Rationalität, Erfahrung und Abstraktion, innen und außen, dem Vergangenen und dem Jetzt«,<sup>7</sup> dem Eigenen und dem Fremden, dem Privaten und dem Öffentlichen. Diese Paare markieren keine Gegensätze mehr, sie sprechen von Dichotomien. Medial durchzogene Erfahrungsräume von Ästhetik und Alltag greifen ineinander, wobei sich der Alltag im Erlebnisraum von Delia deutlich als politisch imprägniert ausweist.

### 3. PRAXIS DES GEBRAUCHS

Das frühe Kino ist heute nur mehr in einem rudimentären Korpus an Filmen erhalten. In seltenen Fällen finden sich in den Archiven unter den ungesicherten Filmmaterialien, das heißt Filmen auf dem überaus haltbaren, aber extrem brandgefährdetem Nitromaterial, das als Trägermaterial für fast ausschließlich alle Stummfilme diente, vollständige Filme. Zumeist haben es die Archivare mit unbenannten Fragmenten unterschiedlichster Länge zu tun, und diese liegen dazu oftmals in Teilen in nicht mehr nachvollziehbarer Reihenfolge vor. Exemplarisch für diese Nitro-Bits and Pieces, die in keiner Filmografie aufscheinen und dennoch aussagekräftig für das frühe Kino sind, ist der Streifen *Wellen schlagen gegen die Küste, beobachtet von einer Frau*.<sup>8</sup> Ein kinematographisches Fundstück, das sich der genauen Datierung entzieht. Knapp zwanzig Meter Film, das heißt kaum eine Minute, zeitlich einzuordnen vor allem über die Art der Perforationslöcher und die Perforationsbeschriftung. Eine exakte Jahreszahl kann dennoch nicht angegeben werden, einzig eine Zeitspanne. Die filmische Miniatur stammt aus den Jahren zwischen 1914 und 1918. Ihr fehlen Titel und Credits. Über das Abgebildete wird ein angenommener Titel zugeteilt.

*Wellen schlagen gegen die Küste* verbindet drei Einstellungen, die sich in ihrer Flüchtigkeit der Diegese entziehen. Gemeinsames Element der drei Aufnahmen bildet das Wasser, die Gegenwart des Meeres. Gebändigt in einem Kanal einer kleinen Hafenstadt liegen zwei Schiffe mit eingezogenen Segeln in ruhigem

Wasser. Dieses Bild währt nur einen Augenblick, es blitzt auf. Die anschließende Aufnahme trägt Züge der Inszenierung: sanfter Wellengang an einem schmalen Küstenstreifen, im Hintergrund ein Dorf, das anonym bleibt. Ein Junge mit einem Ochsenkarren bringt zusätzlich Bewegung ins Bild. Er schaut auf den Kameraoperator. Mit Beginn der Aufnahme treibt er die Tiere an, geht langsam aus dem Bild. Die folgende dritte Einstellung währt zeitlich am längsten. Tosende Meereswellen schlagen an eine Felsküste. Die Kameraposition ist bedacht ausgewählt. Sie doppelt die Rahmung des Bildes. Die Sicht auf das Meer geht durch eine Felsöffnung, gleichsam durch ein geöffnetes Fenster. Die Betonung des Sehens wird durch eine Frau, die ins Bild tritt, verstärkt. Sie setzt sich auf einen Felsen und betrachtet: das Naturschauspiel als Kulisse für das schweifende Auge der Frau wie für die technische Apparatur, die beides aufzeichnet.

Die Spannung, die im frühen Kino ein einzelner Bildaufbau bietet, wird über die Tiefenschärfe gehalten. Diese war durch die Aufnahmeapparatur vorgegeben, das heißt (zunächst) nicht Resultat einer bewusst-ästhetischen Entscheidung. Mit der Tiefenschärfe kommt ein ästhetisches Merkmal ins Spiel, das zugleich eine spezifische Rezeptionsweise fordert.

Wahrnehmungshistorisch schlägt die Tiefenschärfe eine Brücke zwischen den Sehschulen des 19. Jahrhunderts und den lebenden Bildern, die der Kinematograph/das Kino als Signatur des 20. Jahrhunderts hinterlassen wird. Die Tiefenschärfe bildet ein Wahrnehmungsensemble aus Malerei, Theater und apparativer Technik. Zunächst bedient die Tiefenschärfe die Schaulust. Das frühe Kino ist eher durch das Erlebnis am Sehen der bewegten Bilder bestimmt denn über Fortgang oder Dramaturgie einer Geschichte. Im *Early Cinema* befinden sich die Dinge oftmals in einer rohen und unbewussten Koexistenz im Raum vor der Kamera. Sie sind nicht zu isolieren oder zu ordnen. Ein Kino, das Zufälligem Raum bietet, breitet sich aus. Selbst als das Kino in Bildern zu erzählen beginnt, die nunmehr Kontrolliertes und Inszeniertes fassen, bleibt das tiefenscharfe Bild zentrales stilistisches Merkmal, oft mit einem *Zuwachs an Theatralität*, wie André Bazin vermerkt. Dieser schwächt den Realitätseindruck jedoch nicht, steigert ihn vielmehr. Die Tiefenschärfe weist dem Zuschauer eine eigenständige Rolle zu: Er kann durch das Bild streifen, Dinge aufgreifen, verweilen, Vordergrund und Hintergrund in Beziehungen setzen. Er wird angehalten, seine Wahrnehmung des Bildes selbst zu organisieren.

Der Kinozuschauer durchwandert die Bilder. Er mischt die Orte, von denen er ausgeht, mit den Nicht-Orten, die er erzeugt. Im Bild zu gehen, bedeutet sowohl einen Ort zu verfehlen wie der reinen Gegenwart auszuweichen. Im Kino gebe es keine Gegenwart, außer in den schlechten Filmen, merkt Jean-Luc Go-

dard an. Wer Filme sieht, verdichtet und unterbricht. Er wendet im Kino Praktiken an, die denjenigen des Flaneurs in den Städten verwandt sind.

Schiffe liegen im Hafenkanaal, ein Karren wird durch den Sand gezogen, Wellen schlagen gegen die Küste. Nichts Wesentliches passiert. In dieser vermeintlichen Ereignislosigkeit liegt ein Bestandteil der Attraktion des stummen Films. Je weniger die Objekte inmitten von Filmhandlungen symbolisch aufgeladen werden, desto deutlicher tritt ihre Gegenständlichkeit zu Tage. Die Zeit wie die Sinne der Zuschauer sind aktiviert, zirkulieren. Doch es geht nicht um ein Verlieren an visuelle Details, sondern um Sensation, Emotion, um Bei-sich-selbst-Sein und Selbstvergessenheit. Das berühmte Diktum »Im Kino gewesen. Geweint« führt Kafka mit dem Satz fort: »Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn.«<sup>9</sup> Der mechanische Leerlauf korrespondiert mit emotionalem Erfülltsein, kontemplatives Entgleiten trifft auf Anspannung. Details werden ins Visier genommen. Für Kafka ist das kleine Fahrrad der besondere Reiz, andere begeistert die kurze Sequenz einer temporeichen Bewegung, die jede moralische Verbrämung austrickst. Von besonderer Attraktion ist der Anblick bewegten Wassers. »Wir alle kennen die entzückende Schönheit von Kinobildern mit ruhig glitzernden Wasserflächen sowohl wie Brandungswellen«, schreibt Ferdinand Avenarius 1918. Die unbestimmte Bewegtheit des Wassers geben vor allem Frauen als ihre kinematographische Vorliebe an. Emilie Altenloh hält dies in ihrer 1914 erschienenen Dissertation *Zur Soziologie des Kino* fest.<sup>10</sup>

In den Bildern herumwandern, sich dem Unbestimmten hingeben, Zeit anhäufen, dehnen, vernichten und keiner Gebrauchsform unterwerfen. Die ZuschauerInnen schweifen ab und setzen sich doch einem Subjekteffekt aus. Sie erfahren Langeweile und höchste Anspannung gleichzeitig. Walter Benjamin entwirft in seinem *Passagen-Werk* eine knappe Typologie von Zeit-Experten:

Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen.  
Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler.  
Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt:  
der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende.<sup>11</sup>

Alexander Kluge spinnt diesen Passus Benjamins weiter: »Der Spieler, der Flaneur und der Wartende haben sich gemeinsam eine Zeitmaschine gebaut, ihr Lieblingsspielzeug: das Kino.«<sup>12</sup>

Im Kino »rettet sich für die Masse ein Anflug des früheren Privilegs der herrschenden Klasse, seine Zeit keinem Zweck unterwerfen zu müssen.«<sup>13</sup> Kino

meint somit nicht bloß Kontemplation, in der die Augen nichts mehr vorstellen, sondern bleibt an einen Handlungshorizont, auch seitlich vom Filmbild, gebunden. In der Massenkultur Kino etabliert sich »ein Ort, an dem an tausend Handlungsmöglichkeiten gerührt wird, wobei der Zuschauer in Ruhe gelassen und zu nichts verpflichtet wird.«<sup>14</sup> Das Kino etabliert ein (soziales) Labor wie den Raum einer neuen Form der Reflexion und Selbst-Thematisierung.

#### 4. PRAXIS DER SUBJEKTIVIERUNG

Die Perspektive verschiebt sich. Die Ereignisse auf der Leinwand rücken ins Zentrum. Das Publikum sieht sich selbst agieren. Der öffentliche Raum wird zur Bühne einer Selbst-Inszenierung. Die Masse übt sich als Subjekt gesellschaftlichen Handelns, als politisch bewusste, zukunftsorientierte Bewegung ein.

Eine Leiche beherrscht die Straßen. Wien kennt diese Szenerie. Trauerkondukte gehören in den 1910er Jahren zu den deutlichsten Manifestationen von Macht und politischer Symbolik. Das Leichenbegängnis des sozialdemokratischen Politikers und Volkstribuns Franz Schuhmeier findet am 16. Februar 1913 statt.<sup>15</sup> Fünf Tage zuvor war Schuhmeier von Paul Kuntschak, dem Bruder des führenden christlich-sozialen Arbeiterfunktionärs, ermordet worden. Nahezu eine halbe Million Menschen, eine große, endlose, unheimlich schweigende Masse betrauert den Toten. Die Aktualität beginnt mit einer Fotografie Schuhmeiers. Ein Brustbild, schwarzweiß, vor schwarzem Hintergrund. Die folgenden Titelkader, geziert mit floralen Motiven, sind leuchtend rot eingefärbt. Als übliches Geschäftszeichen der Firma *Pathé Frères* keine programmatische Entscheidung, gewinnt diese Firmensignierung bei Schuhmeier einen zusätzlichen Subtext; der Vorschein eines neuen, anderen Wien scheint sich anzukündigen: selbstbewusst und offensiv. Die anschließenden Aufnahmen gehören einzig dunkel gekleideten, sich langsam bewegenden Menschen. Die Anwesenheit einer Kamera erregt teilweise Aufsehen. Ein junger Mann und zwei Frauen mit Hüten werfen neugierige Blicke. Mit jedem Filmschnitt wiederholt sich die Szenerie einer durch alle Schichten des Bildes präzise wahrnehmbaren Menschenmenge, die formlos-formiert die Straße für sich beansprucht und ein Anliegen teilt.

Das Leichenbegängnis in Ottakring, einem Arbeiterbezirk der Wiener Vorstadt, ist in seiner Dimension, in seinem disziplinierten Ablauf, in seiner politischen Pointierung für Wien ungeahnt und bis dahin einmalig. Eine politische Gegenkultur beginnt ihre Teilnahme am öffentlichen Leben einzufordern, die latente Präsenz eines Roten Wien gewinnt Kontur.



Abb. 1

Wien: Das Leichenbegängnis  
des Reichstagsabgeordneten  
Franz Schuhmeier



Abb. 2

Wien: Das Leichenbegängnis  
des Reichstagsabgeordneten  
Franz Schuhmeier

Im filmischen Dokument werden jeder Ort, jede Geste, jeder Ausdruck bedeutsam. Die nahezu repräsentativen Außenhülle der Zinskasernen, die das dahinter liegende Elend unsichtbar machen, die beleibten Staturen der Spitzenvertreter aus Politik, Militär und Diplomatie, deren Kodes auf neue Organisationsformen treffen, die Anweisungen der Ordner, die den Kindern den Zugang zum Trauerkondukt verwehren. Die Straße der Vorstadt wird zum politischen Territorium, der Trauerzug zum Manifest wie zur Schaustellung der Emanzipation.

Die Kameraleute der *Pathé Frères* sind in ihrem Selbstverständnis Handwerker des Marktes. Sie zeichnen neutral auf. Filmaktualitäten sind für sie Ware und (partei-)politisch unbeeinflusste Anwälte des Realen.

Die Firma *Pathé Frères*, bekannt für ihr geschäftliches Gespür, ist Pionierin auf dem Sektor der aktuellen Dokumentaraufnahme. Als erstes Unternehmen stellt sie das Konzept einer Wochenschau im März 1909 öffentlich vor. *Das erste lebende Journal des Universums*, die *Pathé Faits-Divers*, erscheint zunächst einmal wöchentlich, ab 1911 zweimal pro Woche. Durchschnittlich werden acht bis zwölf Nummern in einem Nachrichtenpaket geliefert. Auf die Internationalität der Sujets wird Bedacht genommen, denn die Filme werden auch in den ausländischen Filialen projiziert.

In der Bandbreite der Themen entspricht das kinematographische Journal einer durchschnittlichen [...] Zeitung. Was für die ›Filmpresse‹ bereits zu Zeiten Lumières galt, bewahrheitet sich hier: informieren, unterhalten und dabei die Neugierde der ›großen Masse‹ befriedigen. Doch geht der Anspruch der Filmindustrie über den Wunsch ›to imitate newspapers‹ hinaus, wie man einem Artikel zur Einführung des *Pathé-Journal* entnehmen kann: »The exhibitors will give their patrons no description or photographs, but the things themselves, ›just as they moved and had their being.«<sup>16</sup>

Aktualitäten wollen, im Selbstverständnis ihrer Macher, nicht gelesen werden. Sie versprechen Unmittelbarkeit, Authentizität, Objektivität.

Die kinematographische Fachpresse hebt diese Argumente hervor. Sie unterstützt das Ringen der Kinoindustrie um Anteile am Nachrichtensektor. Zunächst wird festgehalten, dass der Heißhunger auf Nachrichten durch das neue Medium und seine »actualité vécue« dynamisiert und gesteigert wird. Der Vergleich von Zeitungs- und Filmmacht entscheidet aus damaliger Sicht deutlich zugunsten der Kinematographie: Sie vermittelt direkt, agiert ohne politische Interessen und garantiert objektive, unparteiische, emotionslose Darstellung. Die Kamera verhält sich indiskreter und enthüllender als ein Zeitungsreporter. Sie umgeht Stereotypen und bietet dem Nachrichteninteressierten die Chance, eine *korrekte Sicht der Dinge* zu erhalten.

Das Nachrichtenkonzept der französischen Firma *Pathé Frères* und die Bewertung von Kinojournalen in den frühen 1910er Jahren vergewissert: Der Vor-schein des Neuen passiert in der Aktualität, *Das Leichenbegängnis des Reich-tagsabgeordneten Franz Schuhmeier* nicht als Programm. Vielmehr entwickelt die

Aktualität ihre Kraft in einem konkreten gesellschaftlichen Feld, das bereits markant von Bedeutungskomplexen, Zuschreibungen und politischen Kodes durchzogen ist.

## 5. PRAXIS DER INDIENSTNAHME

Vor dem Krieg war Österreich ein guter Markt für ausländische kinematographische Ware. Mit 1914 ändert sich diese filmische Vermischung der einzelnen Nationalitäten schlagartig. Die Vorführung von Filmen aus dem verfeindeten Ausland wird verboten. Kapital fließt massiv in die eigene Filmproduktion. Der Krieg soll kinematographisch begleitet werden. Filme werden dienstbar. »Der Krieg hat auch das Kino gezähmt«, lautet ein gängiges Paradigma.

Unzählige Aufnahmen zeigen Kaiser Karl und seine Entourage beim begeisterten Empfang im Kriegsgebiet, beim Abschreiten von Ehrenformationen, beim Verteilen von Auszeichnungen an Soldaten. Das Repräsentative, das Gemeinschaft herstellt, herrscht vor. Helden werden dekoriert.

Dringen die Kameras in die Kampfgebiete vor, bricht die propagandistisch gemünzte Funktionsbestimmung der Bilder wieder auf. Die Bilder von den Kriegsfronten produzieren auch einen Gegensinn mit. Die Kämpfe des Ersten Weltkriegs im Areal des Hochgebirges weisen dieses als zu zerklüftet, zu riesig dimensioniert, zu unbeeindruckt aus, um noch an Siege glauben zu lassen. Die gewaltigen Anstrengungen, das Kriegsgerät allein durch Muskelkraft in die vereisten und tief verschneiten Berghöhen zu schaffen, zeigen die Absurdität vermeintlichen Heldentums. Das Resultat der Mühen, ein kurzfristiger technischer Vorsprung, gewährt Überlegenheit für wenige Tage. Nicht um territoriale Gewinne wird an der alpinen Front gekämpft, vielmehr um Mehrwert im Symbolischen.

Aus den Gesichtern der Soldaten sprechen nur mehr Erschöpfung und Auszehrung. Gleich dunklen Punkten seilen sie sich durch das endlose Weiß des Schnees. Die Zwischentitel setzen auf Pathos. In großen Lettern, das gesamte Bild füllend, prangen »Sturm!« oder »Die Höhe ist / genommen!« – Schrift und Bild im Widerstreit. Derweil werden Verwundete auf Bahren durch den Schnee geschleppt und Soldaten mit Stahlhelm verweigern partout den Blick in die Kamera.<sup>17</sup>

»Der Stellungskrieg«. *Bilder von der Kaiserjägerdivision*<sup>18</sup> bemüht sich um einen sachlichen Tonfall. Die Zwischentitel geben neutral die geographischen Aufnahmeorte an der italienischen Gebirgsfront an. Soldatenleben wird in verschiedenen Jahresabschnitten gezeigt. Soziale Distinktion herrscht zu kampfflosen Zeiten vor. Offiziere plaudern, benutzen ihre feinen Gehstöcke, lassen Lederstie-

Abb. 3

»Der Stellungskrieg«. Bilder von der Kaiserjägerdivision



Abb. 4

»Der Stellungskrieg«. Bilder von der Kaiserjägerdivision



fel putzen. Warten, nahezu Müßiggang bestimmen den Rhythmus des Alltags. Nach Einbruch des Winters und Beginn der Kampfhandlungen verschieben sich die Koordinaten drastisch. Der Gehstock hat längst seine Funktion verloren. Seine Heimat wäre der elegante Corso und nicht die schmalen, vereisten Gebirgspfade. Die letzte Einstellung entspricht der gängigen Ikonographie: Die Kaiserjäger werden für ihre Tapferkeit mit Orden ausgezeichnet. Eine Handlung, die im Symbolischen aufgeht. Sinn und Gegensinn treten verschwistert auf.

Ein weiteres Merkmal der Sascha-Filmaufnahmen von den Fronten des Ersten Weltkriegs liegt in ihrer Tendenz zur Ästhetisierung: Der Flug und die Explosion der Geschosse geraten zum Schauspiel, entrücken. Keine Maschine des Todes ist am Werk, sondern eine Inszenierung, die nach Gesetzen der Kontingenz verfährt und Augen wie Sinne in ihren Bann schlägt. Diese Tendenz wird mitbestimmt durch die Brillanz der fotografischen Aufnahme wie die Präsenz von Farbe (Viragen). Eine Aura entsteht, deren Rezeptionsweise an die Malerei anknüpft. Die Farbe erschließt den Filmbildern einen Affekt. Er zielt auf reine Gegenwart.

Den Bildern vom Krieg setzt das österreichische fiktionale Kino in der zweiten Hälfte der 1910er Jahre Geschichten von bürgerlicher Weltabgeschiedenheit entgegen. Die dokumentarischen und die fiktionalen Bilder, die der Krieg hervorbringt, die ihn begleiten, korrespondieren. Das Erzählkino entwickelt weder Anthropologien der Distanz, wie oftmals die Literatur, noch spielt es mit der Signatur der Großstadt. Vielmehr zeigt es Gefangenschaften in den eigenen Phantasmen. Das metaphysisch gesicherte Selbstbewusstsein des bürgerlichen Individuums wird beschworen und wirkt doch nachhaltig erschüttert.

Aus heutiger Sicht erzeugen diese Filme Fremdheit. Üppige Dekors beherrschen die Szene, gestisches Pathos durchdringt die dramaturgischen Rahmen, exotische Fantasien brechen sich an vordergründiger Moral, schwerfällige Salondramen lassen die Elemente des Historismus im Kino wiederkehren. Hausherrn sind gefangen in ihren Orgien um die Waren Geld und Frau. »Die seelenlose Üppigkeit des Mobiliars wird wahrhafter Komfort erst vor dem Leichnam«,<sup>19</sup> befindet Benjamin für die hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das Leben spielt sich hinter schwer gerafften Vorhängen ab. Leichen bevölkern diese Welt, nach Vorstellung der Dichter. Im Kino sind diese Toten nicht immer Opfer von Verbrechen. Oft waltet ein unnachsichtiger, unheimlich konsequenter Lebensplan. Identitäten müssen verunsichert werden, Verschwörungen sind am Werk. Der Tod ist gegenwärtig. Doch im fiktionalen Kino wird er zur Erlösung, zur Gnade.

## 6. EIGENSINN DES KINOS

Eine Beobachtung Nietzsches:

Alle stärkeren Stimmungen bringen ein Miterklingen verwandter Empfindungen mit sich: sie wühlen gleichsam das Gedächtnis auf. Es erinnert sich bei ihnen etwas in uns und wird sich ähnlicher Zustände und deren

Herkunft bewußt. So bilden sich gewöhnlich rasche Verbindungen von Gefühlen und Gedanken, welche zuletzt, wenn sie blitzschnell hintereinander erfolgen, nicht einmal mehr als Komplexe, sondern als Einheiten empfunden werden. In diesem Sinne redet man von moralischen Gefühlen oder religiösen Gefühlen, wie als ob dies lauter Einheiten seien: In Wahrheit sind sie Ströme mit 100 Quellen und Zuflüssen. Auch hier, wie so oft, bewirkt die Einheit des Wortes nichts für die Einheit der Sache.<sup>20</sup>

Ströme mit 100 Quellen und Zuflüssen. In den Bildern des Kinos sind diese Komplexe – vielleicht getarnt als Einheiten – am Werk. Das Nichtgefilmte kritisiert, kommentiert, aktualisiert stets das Gefilmte. Die Wirklichkeit spricht immer mit. Das Sinnesverhältnis Kino hat sich vergesellschaftet. Im Kino heißt Aktualität nie Gegenwart. In den Austauschprozessen zwischen Zuschauern und Leinwand zirkulieren stets Vergangenes und Gegenwärtiges, koppeln sich mediale Praktiken und Erfahrungsräume.

Das österreichische Kino der 1910er Jahre gibt weniger das Versprechen einer Nation denn eines Bild- und Subjektivitätsverständnisses, das kommunikatives Handeln voraussetzt. Das Kino etabliert einen Ort, der Unterscheidungsvermögen schärft, an Unterscheidungen gräbt. Dies gilt nicht nur für die teils rudimentären Erzählgrammatiken dieses frühen Kinos, sondern fasst das Potenzial, den Eigensinn des Mediums, in dem eine spezifische Zeitkonstellation, eine Subjektherausforderung sowie Handlungshorizonte aufeinander treffen.

Mit Kluge lässt sich formulieren: Das Kino wartet.

Und mischt und teilt sich, unablässig.

1 Paul Valéry: Cahiers/Hefte, Bd. 6, Frankfurt/M. 1993, S. 47.

2 Hartmut Bitomsky: Das goldene Zeitalter der Kinematographie, in: Filmkritik 9/1976, S. 429.

3 Maurice Normand: Vor dem Kinematographen [8. Juni 1900], in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6 (1997), S. 13.

4 Ebd., S. 17.

5 Ebd., S. 19.

6 Ebd., S. 20.

7 Heike Klippel: Gedächtnis und Kino, Basel/Frankfurt/M. 1997, S. 144.

8 *Wellen schlagen gegen die Küste, beobachtet von einer Frau*, Ö zwischen 1914 und 1918, Produktion: Sascha-Film, 20 Meter.

9 Franz Kafka: Tagebuch 20. November 1913, zit. nach: Ludwig Greve/Margot Pehle/Heidi Westhoff (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm, München 1976, S. 34 f.

10 Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, S. 89.

11 Walter Benjamin: Das Passagenwerk. Bd. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 164.

12 Alexander Kluge: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, Berlin 1999, S. 73.

13 Klippel: Gedächtnis und Kino (Anm. 7), S. 174.

- 14 Ebd.
- 15 *Wien: Das Leichenbegängnis des Reichstagsabgeordneten Franz Schuhmeier*, Ö 1913, Produktion: Pathé Frères, 96 Meter.
- 16 Sabine Lenk: Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6 (1997), S. 60.
- 17 *Ein Heldenkampf in Schnee und Eis. Aufnahmen der Filmstelle des k. u. k. Pressequartiers*, Ö 1917, Produktion: Sascha-Film, 685 Meter.
- 18 »*Der Stellungskrieg*«. *Bilder von der Kaiserjägerdivision*, Ö 1917, Produktion: Sascha-Film, 600 Meter.
- 19 Walter Benjamin: Einbahnstraße, in: ders.: Gesammelte Schriften IV.1, Frankfurt/M. 1980, S. 89.
- 20 Friedrich Nietzsche, zit. nach: Oskar Negt/Alexander Kluge: Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen, Frankfurt/M. 1992, S. 299.

Rembert Hüser

## FOUND-FOOTAGE-VORSPANN

Die vier großen filmischen Register – Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm und Experimental- beziehungsweise Avantgardefilm – sind in den Filmwissenschaften von erstaunlicher Hartnäckigkeit.

When we set out to write an introduction to film in 1976, we could not have anticipated that it would have met with a welcome warm enough to carry it through five editions. This version of *Film Art: An Introduction* seeks to enrich the ideas set forth in preceding editions. We have again tried to make the book [...] up to date. The book's approach to film form and technique remains constant from prior editions.<sup>1</sup>

David Bordwell und Kristin Thompson unterscheiden 1997 als die »basic types of films« weiterhin »Documentary vs. Fiction«, »Animated Film« und »Experimental and Avant-Garde Film«. So ganz wohl ist ihnen dabei allerdings nicht in ihrer Haut:

Yet these categories are not watertight; they often mix and combine. Before we see a film we nearly always have some sense whether it is a [...] or a piece of [...].<sup>2</sup>

Das unterdrückte Unwohlsein zugunsten der »nearly always« allgemeinen Ordnung, der NAAO, hat einige Auswirkungen auf die Organisation des Gegenstandsbereichs. So läuft mit dem Einzug der Basistyp-Unterscheidung unerschwinglich eine Serie von Zweitunterscheidungen mit, die die Auffassung von dem, wie so ein Film im Einzelnen vorgeht, festlegt, »before we see it«. Aufgebaut werden Sphären von Zuständigkeiten. Übersetzt man die Basistypen grob, wird unterschieden zwischen Unterhaltung, Gesellschaft, Jugend und Kunst. Und weil man an die Kunst, die Jugend und die Gesellschaft nicht allen Ernstes glauben kann, bleibt am Ende die Unterhaltung für den Film übrig. Und die kann man dann je nach Gusto wieder künstlerischer, relevanter und jugendlicher machen. Filmgeschichten, die man selbst wiederum nach vier Hinsichten – ästhetisch, technologisch, ökonomisch und sozial – unterscheiden könnte,<sup>3</sup> profilieren in der Regel ein einziges filmisches Register. Und invisibilisieren zugleich die anderen Register. Filmgeschichte ist nach wie vor Spielfilmgeschichte.

Der Experimentalfilm (Avantgardefilm) findet in den herkömmlichen Filmgeschichten nur eine sehr beschränkte Berücksichtigung. Für viele Autoren scheint dieses Genre zum Film nicht einmal dazuzugehören. Kino beschränkt sich für sie im Grunde auf den erzählenden Spielfilm, der innerhalb des Systems der kommerziellen Filmindustrie produziert wurde, in einigen Fällen gehören auch noch einige Werke aus dem Bereich des Dokumentarfilms hinzu.<sup>4</sup>

Das ist der erste Satz von *Der Experimentalfilm und die Filmgeschichte*. »Der Animationsfilm findet in den herkömmlichen Filmgeschichten ...« könnte der erste Satz von *Der Animationsfilm und die Filmgeschichte* sein.

Dass das alles so ist, ist eine »Binsenweisheit«.<sup>5</sup> Roger Odin zitiert Michel Tardy aus dem Jahre 1965:

Die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentarischem ist naturgemäß fließend. Die unterscheidenden Kriterien versagen. Man kann höchstens Durchdringungsstufen mit dokumentarischen Aspekten in den fiktionalen Filmen unterscheiden.

Christian Metz schreibt zehn Jahre später: »Jeder Film ist ein fiktionaler Film.«<sup>6</sup>

Warum kann dieses »es eigentlich besser wissen« seit vierzig Jahren nicht operabel gemacht werden? Ein Grund dafür scheint mir in der auch in diesem Bereich ungebrochenen Verwendung der Kategorie des Werkganzen zu liegen, deren Homogenisierungsfunktion auf sehr unterschiedlichen Stufen zu einem beträchtlichen Verlust an Unterscheidungsvermögen führt.

Ich war ein wenig enttäuscht über die Reaktion auf die Histoire(s) du cinéma. Da hieß es: Der Autor hat dies oder das gewollt. Toll! Super!, aber es hat niemanden gegeben, der gesagt hätte: Dieses Bild da an der Stelle geht nicht.<sup>7</sup>

Nun kann man selbstverständlich Filme als Spielfilme oder Dokumentarfilme oder Avantgardefilme oder Animationsfilme konstruieren, man sollte nur nicht in den Fehler verfallen, eine Beobachtungshinsicht als Basistyp zu ontologisieren. Und man sollte dabei im Blick behalten, dass aufgrund der polyphonen Organisation jeder Aussageform der Lektüremodus eines Films zu jedem Zeitpunkt umgeschaltet werden kann. Man kann von einem Moment auf den anderen<sup>8</sup> dazu übergehen, Filme fiktivisierend zu beobachten oder dokumentarisierend oder

noch anders,<sup>9</sup> und das heißt natürlich auch, dass ein und dieselbe Sequenz immer zugleich in verschiedene Richtungen konstruierbar ist. Aber wie sollen Lektüren aussehen, die dem Rechnung tragen? Ist nicht die Haltung des »wir wissen das alles, geschenkt, wir machen trotzdem weiter wie immer, auf die Organisation unseres Materials hat das alles keinen Einfluss, bloß nicht die Grundlagen thematisieren« – eine Haltung, die zur Zeit wieder Konjunktur hat – schon allein aus pragmatischen Gründen geboten?

Nun kann man auf den neuen Positivismus, der kein fröhlicher mehr ist, reagieren, indem man die Filmgeschichten metadiskursiv als Effekt ihrer jeweiligen Entscheidung für eine bestimmte Beobachtungsperspektive beschreibt. Man kann aber auch versuchen, das Problem vermittelt einer anderen Materialbasis anzugehen, einer, die nicht mehr von ganzen Filmen, nicht mehr vom Werk, sondern von Stellen in Filmen ausgeht.<sup>10</sup> Stellen, die imstande sein können, alle Register zu ziehen.<sup>11</sup> Ich möchte einen Zugriff vorschlagen, der ausgeht von der zunächst intelligentesten Stelle eines Films. Und damit meine ich die strukturell intelligenteste Stelle; sie kann im Einzelfall durchaus schlecht realisiert sein. Was mich interessiert, ist ein einziger Basistyp, der einzige, an den ich glaube: der dokumentarische Avantgardeanimationsspielfilm. Und meine These ist, dass der mit einem jeden Film gegeben ist. Und zwar mit der Vorspannsequenz.

Odin bestimmt 1984 in seinem Text *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre* den Vorspann als einzig konkreten internen Produktionsmodus einer dokumentarisierenden Lektüre. Der andere allgemeinere interne Produktionsmodus ergibt sich bei ihm aus der jeweiligen Kombinatorik eines Films, seines stilistischen Systems und seiner Subensembles.

Die Unterscheidung zwischen externen und internen Anweisungen ist [...] ganz besonders wichtig. Sie gestattet es insbesondere, gleichzeitig die Intuition der Zuschauer, die das kinematographische Feld in Ensembles aufteilt und die Existenz eines dokumentarischen Ensembles anerkennt, und die Tatsache, daß jeder Film geeignet ist, als Dokumentarfilm gelesen zu werden, zu erklären.<sup>12</sup>

Die interne Produktion durch den Vorspann steuert der externen Produktion durch den Leser oder der Institution ein Stück weit gegen, weil er gegen deren weitgehende Entscheidungsfreiheit, wie man jetzt etwas sehen will, »ausdrücklich verlangt, [dass der Film] auf diese Weise gelesen«<sup>13</sup> wird. Also eine bestimmte Lektüreform programmiert. Dabei ist der Vorspann imstande, die fiktivisierende Lektüre, die »das Ergebnis der Anwendung der Anweisung der herrschenden

kinematographischen Institution ist«,<sup>14</sup> die verinnerlichte Konvention, wenn man so will, die auch unsere Filmgeschichten ordnet, ein Stück weit zu suspendieren. Aufzubrechen. Und das nicht zuletzt auch auf ihrem ureigensten Feld, indem er Bereiche fiktivisiert, die man nicht gewohnt ist, fiktivisiert ausgestellt zu sehen. Nun ist die Produktion einer Lektüre natürlich keine rein voluntaristische Angelegenheit. »Sie kann [...] auf vollkommen unerwartete und plötzliche Weise wie ein Riß, dessen Dauer weder meßbar noch vorhersehbar ist, [...] entstehen.«<sup>15</sup> Durch den Vorspann wird allerdings im Film eine Sensibilisierung für diese Risse, ein Wecken intermedialer Aufmerksamkeiten bewirkt. Die zunächst intelligenteste Stelle leitet über zu weiteren intelligentesten Stellen.

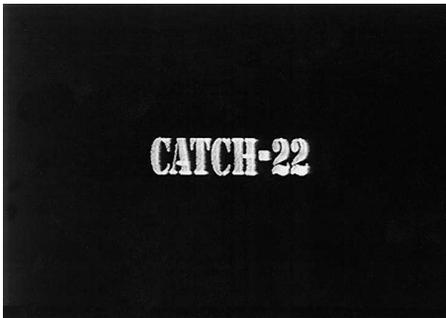
Von Odins konkreten Bestimmungen des Vorspanns als Anweisung zur dokumentarisierenden Lektüre überzeugt mich keine einzige: Weder glaube ich, dass »das Anführen der Schauspieler im Vorspann die Möglichkeit zur Konstruktion der Figuren als reale Enunziatoren verhindert«,<sup>16</sup> das mag bei den ersten zwei, drei Nennungen, den Stars, der Fall sein, den Namen, die man kennt, aber nicht einmal da – die Namen der Darsteller im Vorspann zählen die Mitwirkenden an einem Film auf, sie sind nie als Schauspieler markiert, viele Dokumentarfilme nennen die Mitglieder der beobachteten Gruppe im Vorspann einzeln mit Namen, Casting ist hier nicht weniger wichtig als dort. Auch teile ich nicht Odins Überzeugung »Titel wie *Unser Planet Erde*, *Der Küfer*, *Der Stellmacher*, *Holzfäller aus der Manouane* kündigen unzweideutig einen dokumentarischen Film an«,<sup>17</sup> genauso wenig wie mich Adornos Wahrheit überzeugt, »so wahr [ist] das Urteil, die Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen.«<sup>18</sup> Es gibt nichts Schöneres als die Umgebung von Gelsenkirchen. Mit dem »Fehlen des Vorspanns« bei Odin verhält es sich nicht anders: Wenn »[d]ieses durch Abwesenheit markierte Zeichen [...] vom schwachen Ausarbeitungsgrad des vorgelegten filmischen Textes zeugt[, der] [...] sich weder als ein ›Werk‹ noch als eine ›Botschaft‹ [zeigt, sondern als] [...] ein einfaches Dokument«,<sup>19</sup> dann wären Filme wie *Apocalypse Now* und *Touch of Evil* zum Beispiel auch schwach ausgearbeitete einfache Dokumente ohne Botschaft.

Odin hat Gegenbeispiele dieser Art in seinem Text durchaus berücksichtigt. Die abschließende Aufzählung möglicher Einwände beendet er mit drei Pünktchen, da könnte noch so einiges mehr angeführt werden. Der Semio-Pragmatiker bezeichnet sich selbst als »Theoretiker ohne Rückendeckung«<sup>20</sup> und konstatiert, dass die Beziehungen zwischen Film, Leser und Institution im Laufe einer Lektüre alles andere als stabil seien: »Bald paßt sich der Leser der Forderung des Films an, bald der Institution, bald läßt er sich zu allen anderen Bestimmungen hinreißen, sofern er nicht gleichzeitig mehrere Lektürewesen mobilisiert ...«<sup>21</sup> Wieder

drei Pünktchen, der Text ist auf eine angenehme Art und Weise unsicher. Vielleicht genügt es ja aber auch, einzig und allein zu konstatieren, dass ein Filmvorspann fordert, dass ein Film auf eine bestimmte Art und Weise gelesen werden will. Man muss sich deshalb nicht unbedingt für die NAAO interessieren oder darauf aus sein, die letzten Reste des Basislagers zu retten.

Was den Vorspann intelligent macht, ist, dass er eine solche Festlegung genau dementiert – das führt Odins Text in seiner Argumentation selbst vor. Ein Filmvorspann fordert das »switching«, fordert, auf verschiedenen Ebenen zugleich gelesen zu werden. Mit einer Kaprizierung auf eine rein dokumentarisierende Lektüre hätte man da außer einer ersten Brechung der fiktivisierenden Konvention noch nicht viel gewonnen. Zu Beginn eines Films findet sich mit dem Filmvorspann eine Lektürevorgabe, die mehrere Beobachtungen parallel einklagt. Die in Bewusstsein hält, dass eine einzige Ebene zum filmischen Verständnis nicht ausreichen wird. Anhand des Vorspanns fordern Filme Lektüren, die auf Hybridität setzen.

1970 geht im Vorspann von *Catch-22* nach und nach die Sonne auf.



And I loved the book. I knew the book. And Nichols called me in to take a look at it and ran the film, and he said, ›I shot some material for titles.‹ I

said, ›Oh, let me see.‹ And what he had shot was a lot of film that he was trying to say that war destroyed nature, that it fouled the air, that it was really destructive, and I looked at it and the footage was . . . okay. It wasn't great, but there was a lot of it and we might have been able to do it. But I said you're talking about it destroys these things that are natural. And I said as soon as I put ›costumes by somebody‹ on top of if, I've destroyed the naturalness of it. It's never gonna work. You can't get there from here, you know. We will destroy it just putting titles on it. [. . .] But I said you got one shot. That is this book. This book is surreal. And they had a time-lapse shot of the sunrise. And I said: ›That's it!‹ Just show the one shot. And then after that, [. . .] we ended up with three four-foot cuts. And there was a shot of a wheel going through, and some grass, there's a bird flies out of the dust, and an engine turns over and the exhaust follows the air, and in *sound*, while the sunrise is comin' up, the sound is destroyed by the cranking up of the engine. So with three cuts that lasted approximately eight seconds we told his story with the footage that he had. So we edited down this, you know, whatever, 6000 feet of film to twelve feet. But the timing also was wrong on the shot. He shot a certain way. That shot's doctored. To get that, that timing to be the timing we wanted it to be. And we played around with it a lot to get it. And also then was the question of when does the audience know they're seeing something. »'cause what appears to be just titles on black. And then you hear a dog barking off in the distance. So you know there's something going on. So . . . we were running a title one day over at Paramount. We went in and somebody was in there, sitting in the theater, and I said: ›Do you mind if we run this?‹ And they said: ›No, go ahead.‹ They didn't know what it was. So we ran it. It was quiet. And I'm sittin' behind them. . . . And finally, about half way through or two-thirds through he turns to the other person and says: ›Something's going on back there.‹ GOTCHA!<sup>22</sup>

Irgendwas ist da längst zugange. Spielfilm, Dokumentarfilm, Hollywoodfilm: Wayne Fitzgeralds Vorspann erwischt uns auf unserem je falschen Fuß. Seine Ausstellung einer filmischen Technik (»Aufblende«) in Dokumentarmaterial, unbeelegt, eine einzige Einstellung zu Beginn eines Kriegsfilms, thematisiert präzise die Vorführsituation eines Films. Das »When does the audience know they're seeing something«. Und damit sich selbst. Als die »procession rituelle«<sup>23</sup> – die Zone, die im Film sowohl für die Einstimmung, eine erste Einführung, wie die Inszenierung des Copyrights zuständig ist. Der Vorspann von *Catch-22* spielt dabei mit dem Verhält-

nis von Struktur und Stoff. Die Grundbewegung geht vom Schwarzbild, scheinbar von der Grafik, über den Realfilm hin zum erleuchteten weißen Bild der Leinwand. Der Vorspann knipst die Projektion an. Die Sonne, die die Szenerie sich heraus-schälen lässt – an dieser Stelle noch gleichermaßen das Setting der Dreharbeiten wie der Schauplatz der sich erst entfaltenden Diegese: II. Weltkrieg – ist nur stoffliches Substitut des Projektionsstrahls, der den dunklen Raum erhellt. Das Geräusch der einmal angeworfenen Maschine auf der Tonspur, die die Sequenz abschließt, lässt an dieser Stelle nicht deutlich zwischen Kriegsgerät und filmischer Technik unterscheiden. Auf einer anderen Ebene wiederum transkribiert Fitzgeralds Vorspann den ersten Satz der literarischen Vorlage: »It was love at first sight.«<sup>24</sup>

Der Vorspann ist es, der uns allererst etwas zu sehen gibt. Gezeigt wird die Herstellung eines Films. Am Set, im Kino, im Kopf. Und all das mit einer einzigen Einstellung, mit drei Schnitten (»ein verarzteter Sonnenaufgang«) und einigen wenigen Effekten auf der Tonspur. Für dieses Herumdoktern an Fremdmaterial, an der »stock footage«, die vom Regisseur des Films als mögliches Material für eine Vorspannsequenz zur Verfügung gestellt worden war, sieh mal, ob was dabei ist, erhält der Title-Regisseur – und das kommt nicht so häufig vor in der Geschichte der Vorspannsequenzen – im Vorspann von *Catch-22* selbst einen Auto-credit. Völlig zu Recht. Ein Vorspann ist ein Konzept-Film. Und – »gotcha!« – immer auch die Überraschung, dass der Film schon längst angefangen hat.

Vorspann und Found-Footage-Film haben vieles gemeinsam. Beide legen ihren Akzent auf die Montage; diese Filme werden in erster Linie nicht gedreht, sondern geschnitten,<sup>25</sup> von einem Primat der Kamera kann hier nicht die Rede sein. Beide arbeiten stark mit der Form des assoziativen Schnitts oder der polyvalenten Montage (beim Vorspann besonders deutlich beim Übergang zur filmischen Diegese), bei der sich die assoziative Verbindung zwischen den Bildern ständig und unvorhersehbar verschiebt,<sup>26</sup> beide beziehen ihren Witz aus einer ausgeprägt metadiskursiven Ebene. In beiden Fällen handelt es sich um filmische Lektüren von Film. Dabei lassen sich vor allem zwei bevorzugte Verknüpfungstechniken unterscheiden: eine konzeptuelle, beruhend auf »Wiederholung oder Kontrast im thematischen Gehalt der Bilder«,<sup>27</sup> die vor allem über die Generierung von Metaphern läuft. Und eine grafische, »beruhend auf Wiederholungen der Farben, Formen oder Bewegungen in den Bildern«.<sup>28</sup> Auf den ersten Blick sind diese Filme gar nicht so leicht.

The compilation narrative draws little from the ›baseline‹ that would be so liberally represented in classical narratives and pulls a great deal of material from [...] metaphorical replacements. At the same time, it relies hea-

vily on our ability to infer the metonymic links between represented events.<sup>29</sup>

Der Klassiker des Found-Footage-Films *A Movie* von Bruce Conner<sup>30</sup> bedient sich durchgängig der Rhetorik und Verfahrensweisen des Vorspanns.<sup>31</sup> Er sagt in einem fort: Ich bin eigentlich ein Filmvorspann. Da ist zum einen die mehrfache Wiederholung, das Einhämmern des Titels selbst, seine Zerlegung, seine Umkehrung – er wird auf den Kopf gestellt –, sein Dementi (durch andere Titel »Castle Film presents« und so weiter). Dann ist da das Spiel mit der Einstellungsdauer der Regisseurs-Tafel.<sup>32</sup> Eine Reflexion auf die Valenz von Positionierungen und Vorwegnahme des Narzissmus des »Possessory Titles« (»a movie by« – der ursprünglich eine Auszeichnung war, mittlerweile aber inflationär gehandhabt wird). Das A von *A Movie* ist aber nicht nur unbestimmter Artikel, sondern selbst Anfang. (Etwas, das durch seine Isolierung noch einmal hervorgehoben wird.) Auf die Fortsetzung, das B, wartet man allerdings vergebens. Das eigens komponierte Bildmaterial führt in einen Film ein, der dann nicht mehr kommt. Das, worauf man wartet, wird damit die Regel. Der *A Movie*-Film gibt sich als Blaupause A zu den meisten Filmen.<sup>33</sup> Versoben kommt das B allerdings später dann doch noch: Einmal ebenfalls isoliert, im Spiel mit der Parechese BY (Auf Wiedersehen), betont von in gleichem Abstand THE END – in alternierendem Rhythmus also: A X BY X THE END. Ein zweites Mal dann auf der Bildebene durch die Verwendung von Material aus einem Hopalong-Cassidy-Western, mit dem der Film einsetzt: A Movie – B-Movie.<sup>34</sup> Dabei bleibt in Differenz zum Trailer die Aneinanderreihung der Handlungssegmente plotlos.

Found-Footage-Filme gibt es seit dem frühen Kino, ja es handelt sich dort sogar um ein ziemlich gängiges Verfahren, das auf die beginnende Ausdifferenzierung eines Massenmarktes reagiert:

Gegen Ende der Zehner Jahre kam es [...] häufig vor, daß Cutter und Produzenten die sorgfältig angelegten Sequenzkataloge durchstöberten, um ihre Filme »bunter« zu gestalten. Um einem Film mehr Charakter zu verleihen, bediente man sich der Filmvorräte, die jeder »richtige« Cutter ganz einfach haben mußte. [...] So konnten ausgesonderte oder bereits in einem Film verwendete Aufnahmen in einen anderen Film einbezogen werden, um Spezialeffekte zu erzielen.<sup>35</sup>

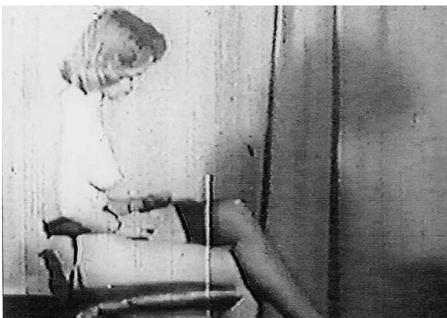
Als metadiskursives Verfahren entsteht der Found-Footage-Film Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre mit dem Übergang zum Tonfilm. Vor allem die

Cutter und Zwischentitel-Spezialisten sind es, die mit Found-Footage-Film experimentieren. Die Titelmacher der Postproduktion dieser Jahre sind für diese Reflexionen auf die Montage prädestiniert, kommt es doch bei den Zwischentiteln vor allem auf eines an: eine Wiederholung des Bildes zu vermeiden. »John decides to go to Africa is obviously hopeless as a title, unless perhaps there is a surprise or a contradiction in the scene that follows.«<sup>36</sup> Was einerseits Godards *These* belegt – »Worin bestand denn eigentlich die Erfindung des Tonfilms? ... Man hat einfach die eine Einstellung, die Zwischentitel-Einstellung rausgenommen, und man hat die anderen Einstellungen aneinandergehängt«<sup>37</sup> –, andererseits aber auch beide Filmsorten, Found-Footage wie Vorspann, im Ausloten des ikonischen Gehalts von Schrift<sup>38</sup> als Stummfilme beschreiben lässt.<sup>39</sup> Vorspanne sind spätes frühes Kino.<sup>40</sup>

Wie präzise in *A Movie* Film beobachtet wird, zeigt das Auftauchen einer nackten Frau, die sich die Strümpfe auszieht, im abgefilmten Leader-Countdown. Es ist das erste bewegte Bild von *A Movie*. Und es hat den Anschein, als falle der Film gleich mit der Tür ins Haus. 9, 8, 7, 6, 5, 4, »Nudie!« (Normalerweise ziehen sich die Frauen im Film doch immer erst später aus.)

Conner exposes this unscreened domain of the filmic materials utilized by the labs that manufacture the prints and by the projectionists who thread them onto projectors, focus, frame, and finally screen them. It is into this private part of the movie – cinema's ›secret area‹ – that he then introduces his first moving image: a single shot of a woman undressing, clipped from [a] purloined girlie movie.<sup>41</sup>

Mädchen in Medien. Die Sekundärliteratur ist verlegen: »Here *A Movie* helps us to focus our expectations by suggesting that it will involve more ›found footage‹ of this type.«<sup>42</sup> »Here he may be well commenting on one of the fundamental for-



mulas of mainstream cinema – the familiar narrative trajectory that is completed when the hero gets the girl.«<sup>43</sup> *A Movie* ist hier aber noch um einiges präziser.

Gabi Horndaschs *versteckte cathrine*<sup>44</sup> von 1999–2000, selbst eine Variante des Found-Footage-Films, der genau derselben Stelle im Startband-Countdown – ich zähle bis drei – nicht eine, sondern ganz viele Aufnahmen von Frauen hinterherschickt, zeigt, dass Conners Film erheblich mehr macht als bloß den ›privaten Teils‹ des Films (»cinema's ›secret area«, was immer das sein soll) mit einem Schnipsel Voyeurismus zu markieren. Die von Conner ausgestellte Frau ist nämlich integraler Bestandteil eines jeden filmischen Countdowns. Es geht nicht um das Modell »Held kriegt Frau«, den alten Abzählreim. Wir befinden uns auch mit Conners nackter Auszieh-Frau nach wie vor auf der Ebene des Startband-Countdowns. Was hier im Schwarzweißfilm thematisiert wird, ist die bis heute gängige Praxis der Farbbestimmung in den Kopierwerken anhand von so genannten »China-Girls«. Ein »China-Girl« ist ein Terminus technicus.

Die Kopierwerke müssen verschiedene Variable beherrschen, um stets gleichbleibend gute Filmkopien herstellen zu können; besonders bei mehrstufigen Duplizierverfahren. Die unterschiedlichen Filmcharakteristika, Belichtung der Originale, Belichtung in der Kopiermaschine und die Entwicklung müssen einander angepaßt werden. [...] Es fehlte [...] bislang an einer unaufwendigen, einfach auszuführenden und universell anwendbaren Qualitätskontrolle zur Herstellung von Zwischenpositiven und Duplikatnegativen nach Negativoriginalen. [...] 3 a) Ein VCA [Video Color Analyzer] kann entweder mit Hilfe eines China-Girl Tests oder LAD-Standards eingestellt werden. Wenn das China-Girl bevorzugt wird, legt man ein China-Girl Negativ in die Filmbühne ein und eine Kopie mit der gewünschten Dichte und Farbbalanz in den Vergleichsbildbetrachter. Die Farbkorrekturknöpfe werden dann entsprechend den Angaben unter 2c, 2d und 2e eingestellt. Die Angleichung des Video-Bildes an das Vergleichsbild erfolgt mit Hilfe der Trimmer Potentiometers.<sup>45</sup>

Conner macht nun den impliziten Sexismus dieser Stelle auf dem Filmstreifen kurz vor »dem Film«, die außer dem Vorführer und dem Kopierwerk niemand zu sehen bekommt, explizit. Und stellt ihn aus. Indem aus dem einmontierten Foto das einmontierte bewegte Bild wird, holt er das in jedem filmischen Bild unbezahlt im Hintergrund arbeitende (unverständliche [»China«, ungesehene) China-Girl hinter dem Vorhang hervor und reizt es in seiner Anlage buchstäblich aus. Die Entscheidung für den Ausschnitt aus dem Spannerfilm an dieser Stelle ist das

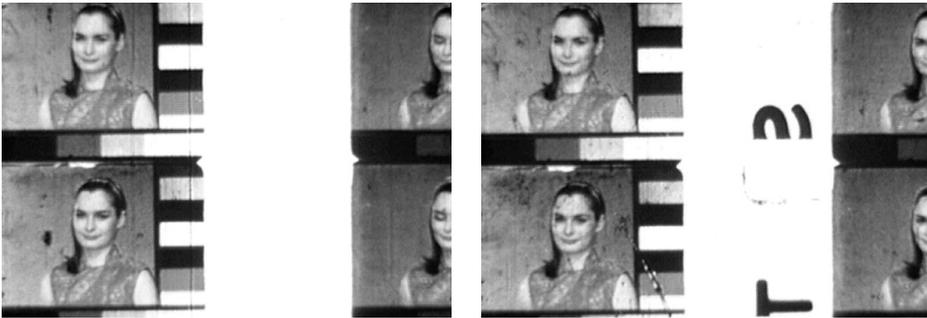
Zeichen dafür, dass das Real-Bild gerade ausgespart wird. Wir befinden uns an den Rändern filmischer Repräsentation; der strukturelle Sexismus ist schon längst installiert.

Würde ein China-Girl im Kino projiziert, sähe man nur einen kurzen Flash. Gerade mal eine halbe Sekunde. Auf einmal jetzt ausgestellt zu bekommen, was man lieber einfach so mitlaufen hätte, vielleicht gar nicht so genau wissen will, erzeugt beim Zuschauer außer Lust auch Unwohlsein. Angst.<sup>46</sup> Im Kontext des amerikanischen Mediendiskurses Ende der 50er Jahre ist Connors offen-geheime Verführerin damit zugleich ironischer Kommentar auf die Eiskreimbild-im-Kino-Hysterie:

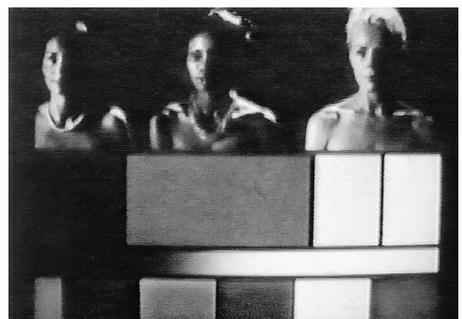
The London *Sunday Times* front-paged a report in mid-1956 that certain United States advertisers were experimenting with ›subthreshold effects‹ in seeking to insinuate sale messages to people past their conscious guard. It cited the case of a cinema in New Jersey that it said was flashing ice-cream ads on to the screen during regular showings of film. These flashes of message were split-second, too short for people in the audience to recognize them consciously but still long enough to be absorbed unconsciously. A result, it reported, was a clear and otherwise unaccountable boost in ice-cream sales. [...] It speculated that political indoctrination might be possible without the subject being conscious of any influence being brought to bear on him. When I queried Dr. Smith about the alleged ice-cream experiment he said he had not heard of it before and expressed scepticism.<sup>47</sup>

Zu spät.<sup>48</sup> (Noch heute wird zu Ehren der China-Girls unmittelbar vor der Einführung im Kinosaal das Licht angeknipst und nach Eiskrem gefragt.)

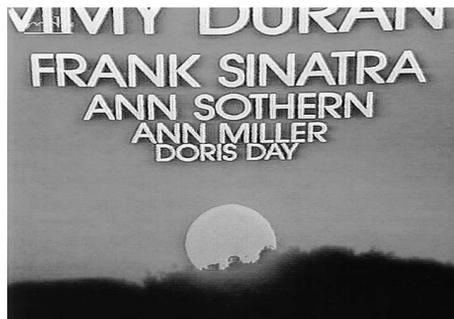
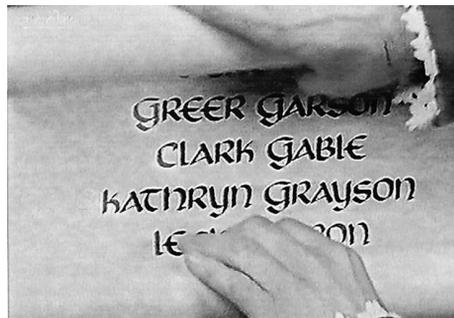
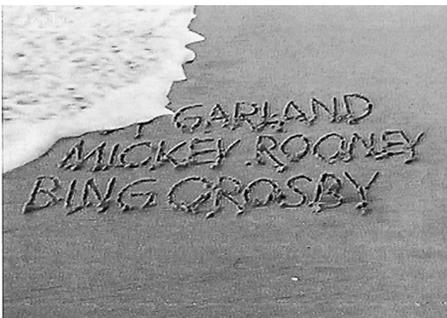
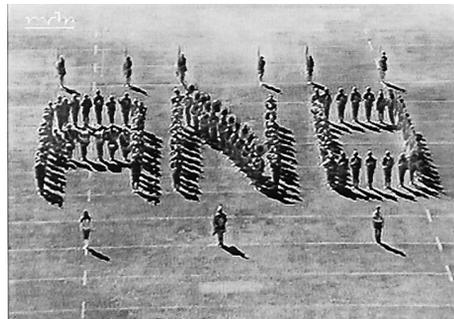
1965/66 bestimmt George Landow in *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.*<sup>49</sup> das Vorab-Bild der China-Girls als Rahmen der Einstellung. Durch das Nebeneinanderlegen zweier Filmstreifen werden die jeweiligen Perforationslöcher, die Randbuchstaben und Zahlen plötzlich das bewegte Bild in der Mitte der Leinwand, der *eigentliche Film*. Zum neuen Rahmen – an der Stelle, wo die Mechanik greift (die neuen Perforationslöcher sind natürlich wieder außerhalb des Bildes) –, wird das *alte Bild*: vier Einstellungen eines China-Girls, scheinbar vier identische (statische) Fotografien, von denen aber China-Girl 3 im Uhrzeigersinn, die unten rechts, auf einmal beginnt, einem zuzublitzeln. Individuell zu werden. Ironisch. (Zugleich genormt wie eine Ferien-3D-Postkarte.) Ihre Kollegin rechts oben schließt sich an und lässt alles wieder in Serie gehen.

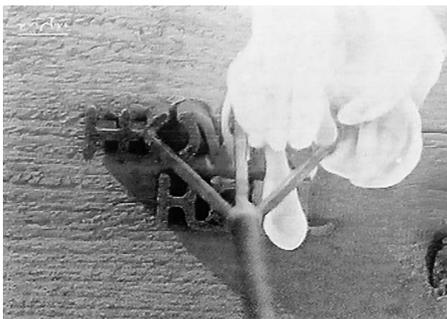
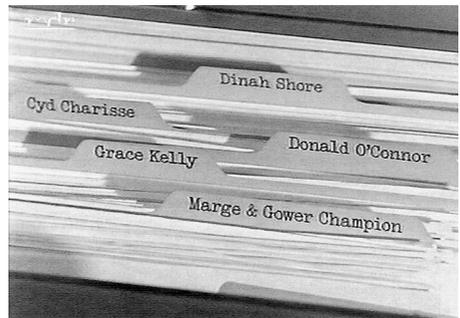
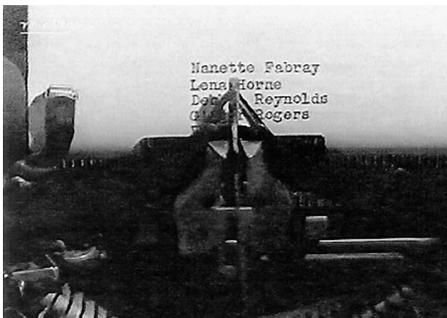
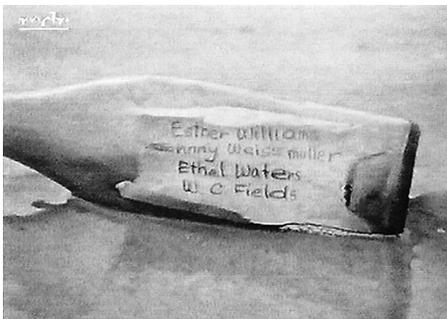


Horndaschs *versteckte cathrine*<sup>50</sup> setzt an einem anderen Punkt an. Bei ihr wird die Geschichte der China-Girls mit einer Beispielsammlung unterschiedlicher China-Girls, einer China-Girl »data base«, wenn man so will,<sup>51</sup> in ihrer gesamten Spannweite in den Blick genommen. Das Spektrum der Farben sieht sich auf einmal durch das Spektrum der Vergleichsbilder ergänzt. Einen Typenkatalog. Geschnitten sind die Fotos, die wie Dias präsentiert werden, wie für zu Hause – eine Tonspur mit unverständlichen Unterhaltungen auf der Straße, die zu einem anderen Film zu gehören scheint, setzt später ein – so, dass die »Girls« im Moment ihrer Wiederholung (und leichten Variation) in ihren Rahmen miteinander zu kommunizieren scheinen. Kleine Dialoge beginnen. In der Abfolge verschiedener China-Girl-Realisationen, China-Girl-Modelle wird deren ideologische Konstruktion offenkundig: die Fragwürdigkeit nicht nur der Gender-Repräsentation<sup>52</sup> – plötzlich taucht ein Mann in der Reihe der Girls auf (und scheint sich unwohl zu fühlen, bei ihm fällt es merkwürdigerweise auf), später ein heterosexuelles Paar (das Film-Happy-End des China-Girls, es ist nicht mehr allein) – sondern auch der ethnischen Repräsentation –, wird doch spätestens mit dem Auftauchen einer China-Girl-Schaufensterpuppe das stets beschworene Kriterium der *Hautfarbe* – eine Farbskala reiche zur Farbbestimmung nicht – endgültig absurd. (Zuvor war schon das Schwarzweiß-China-Girl zu sehen, das für die Grauwerte von Cukors *The Women* zuständig war;<sup>53</sup> auch ein China-Girl mit Untertitel<sup>54</sup> hält sich im Film auf.) *versteckte cathrine* schließt mit dem bitteren Bild von drei Frauen schulterfrei nebeneinander, die über ihrem jeweiligen Farbwert angeordnet sind. Auch Horndaschs Film würde sich gut als Filmvorspann eignen. (Der dazugehörige Film müsste nur noch gedreht werden.)



In der Geschichte des Filmvorspanns gibt es einen Filmvorspann, der sich selbst mit der Geschichte des Filmvorspanns befasst. Die einzelnen Titel zu einem MGM-Jubiläums-Kompilationsfilm<sup>55</sup> sind dabei als Fake-Found-Vorspann-Footage inszeniert.







Es sieht so aus, als habe Saul Bass den Titel in seine Komponenten zerlegt: »That's [it]«, »Entertainment« und »Part 2«. Dabei konzentriert er sich allein auf die Star-Credits, auf die Variationen eines Beispiels. 16 individuelle Bilder für die Superstars. Probleme wie bei *Towering Inferno*<sup>56</sup> werden so umgangen. Die technische Abteilung bleibt außen vor.

When I began doing titles, I started by re-inventing and translating the idea of openings into contemporary terms. On this picture I wound up re-creating our mythic memory of early titles. [...] I wanted to evoke the tone and feeling of the period from which the excerpts in the film came. At first I toyed with the idea of doing the whole title in one genre. In the end that seemed to me to be dull, because as much as we have loving memories of these things, they are memories that we have in flashes. [...] The object in this case was to take a deliberately fragmented approach to the title. After all, the film itself is composed of fragments. It's appropriate.<sup>57</sup>

Es skizziert, was ich selbst gern einmal machen würde. Was habe ich hier jetzt gemacht? Einen Vorspann zu einer anderen Form von Filmgeschichtsschreibung? Nein, leider noch nicht.

- 1 David Bordwell/Kristin Thompson: Preface. New to this Edition, in: dies.: *Film Art: An Introduction* [1979], New York 1997, S. xi–xiii (hier: S. xi).
- 2 Bordwell/Thompson: *Film Art* (Anm. 1), S. 42. »As you might expect, filmmakers have sometimes sought to blur the lines separating documentary and fiction. A notorious example is [...]« Ebd., S. 46.
- 3 Robert C. Allen/Douglas Gomery: *Film History. Theory and Practice*, New York 1985, S. 37 f.
- 4 Ulrich Gregor: *Der Experimentalfilm und die Filmgeschichte*, in: Ingo Petzke (Hg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Frankfurt/M. 1989, S. 9–17 (hier: S. 9).
- 5 Roger Odin: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 286–303 (hier: S. 286).

- 6 Christian Metz: Le Signifiant imaginaire, in: Communications 23 (1973), S. 31, zit. nach Odin: Dokumentarischer Film (Anm. 5), S. 301.
- 7 Godard, in: Jacques Rancière/Charles Tesson: Jean-Luc Godard. Une longue histoire, in: Cahiers du Cinéma 557 (Mai 2001), S. 28–36 (hier: S. 32). Übersetzung: Rembert Hüser.
- 8 Ein Lexikon der enunziativen Markierungen im Vorspann (»das Buch«, »der Vorhang« et cetera) würde wenig Sinn machen. »[D]as Kino [besitzt] keine feststehende Liste enunziativer Zeichen, sondern verwendet beliebige Zeichen (wie das Fenster in meinem Beispiel) in enunziativer Weise, wobei diese Zeichen aus der Diegese herausgelöst werden können, um sogleich wieder zu dieser zurückzukehren. Für einen Augenblick gewinnt die *Konstruktion* einen enunziativen Wert.« Christian Metz: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster 1997, S. 12.
- 9 »Selbstverständlich steht außer Frage, hier zu behaupten, daß nur zwei Lektüretypen im kinematographischen Bereich existierten.« Odin: Dokumentarischer Film (Anm. 5), S. 302.
- 10 Die Entstehungsgeschichte von *The Cinema Book* zeigt, dass gerade die Konzentration auf die filmische Stelle und ihre Reihung zwangsläufig zum Verlust von Basistypen führt. »*The Cinema Book* began life as a catalogue of the film study extract material held by the British Film Institute Film and Video Library, selected over the years by the BFI Educational Department to facilitate the teaching of film. The existing Extract Catalogue was in the form of an unwieldy set of duplicated documents dating back to the inception of the extract collection in the early 60s. The intention was to update these documents, expanding on the teaching categories which had informed extract selection, and showing how extracts could be used in the context of these categories. It soon became clear that this would entail the larger task of charting the history of the arguments covered in each category. Rather than a catalogue of extracts, the book became an account of the Education Department's involvement in the shifting terrain of Film Studies over a certain period.« Pam Cook: Introduction to the First Edition, in: Pam Cook/Mieke Bernink (Hg.): *The Cinema Book*. 2nd Edition [1985], London 1999, S. viii. Knapp 15 Jahre später haben sich die Fragestellungen entsprechend verschoben: »Film History itself has a history. [...] The remarkable development of audiovisual technology in the last two decades explains how one important element in the first edition, with its five main parts reflecting five major directions of research and teaching in eighties' Britain, based on the BFI extract catalogue as primary source material, has been superseded by the far wider range of accessible primary material now available to teachers, students and the general reader.« Mieke Bernink: Introduction to the Second Edition, in: ebd., S. vii f. (hier: S. vii).
- 11 »Ich habe da eine Vorstellung von der Methode, aber nicht die Mittel. [1978] [...] Man muß sich den Film anschauen können, aber nicht in einer Projektion, weil man da immer sagen muß: Wir haben doch vor einer Dreiviertelstunde gesehen, erinnern Sie sich... Das bringt nichts. Man müßte das sehen und danach vielleicht eine andere Großaufnahme, aber zusammen. Das habe ich mich heute, beim erstenmal, nicht getraut. Es hätte möglicherweise mehr gebracht, aber ich kenne die Filme nicht gut genug, daß ich mich trauen würde, das zu machen – es hätte bedeutet, Ihnen eine Rolle von *Fallen Angels* zu zeigen und dann eine von *A Bout de Souffle*. Das wäre etwas willkürlich, aber es könnte interessant sein, das in kleinen Stücken zu machen.« Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München/Wien 1981, S. 17 f.
- 12 Odin: Dokumentarischer Film (Anm. 5), S. 299.
- 13 Ebd., S. 286.
- 14 Ebd., S. 294.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., S. 295.
- 18 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1970, S. 112.
- 19 Odin: Dokumentarischer Film (Anm. 5), S. 296.
- 20 Ebd., S. 300.
- 21 Ebd.
- 22 Interview mit Wayne Fitzgerald, Los Angeles, 20.4.2001.
- 23 Christian Metz: Pour servir de Préface, in: Nicole de Mourgues: *Le Générique de Film*, Paris 1994, S. 7–9 (hier: S. 8).
- 24 Joseph L. Heller: *Catch-22*, New York 1996, S. 5.
- 25 »I only own the splices.« Bruce Conner, in: Scott MacDonald: *A Critical Cinema. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 244–256 (hier: S. 255).
- 26 Noël Carroll: Causation, the Amplification of Movement and the Avant-Garde Film, in: *Millennium*

- Film Journal 10/11 (Fall/Winter 1981/82), S. 61–82 (hier: S. 71 ff.).
- 27 James Peterson: Found Footage verstehen, in: Cecilia Hausheer/Christoph Settele (Hg.): Found Footage Film, Luzern 1992, S. 54–75 (hier: S. 56).
- 28 Ebd.
- 29 James Peterson: Bruce Conner and the Compilation Narrative, in: Wide Angle 8/3–4 (1986), S. 53–62 (hier: S. 56 f.).
- 30 *A Movie*, USA 1958, Bruce Conner, 12 Min.
- 31 »Segment 1. This segment does far more than give us the title and filmmaker's name, and for that reason we have numbered it as the first segment rather than separating it off as a credits sequence.« Bordwell/Thompson: Film Art (Anm. 1), S. 158. Eine Vorspannsequenz macht auch erheblich mehr, als bloß den Titel und den Namen des Filmemachers zu liefern.
- 32 »Then the words ›Bruce Conner‹ appear, remaining on the screen for many seconds. As we do not need that much time to read the name, we may begin to sense that this film will playfully thwart our expectations.« Ebd. 1998 zitiert der *Buffalo '66*-Vorspann von Vincent Gallo *A Movie* und legt mit seinem überdimensionierten Typeface und der Umkehrung des Schwarzweißkontrastes, die einen Wechsel von Negativ zu Positiv suggeriert, noch ein ironisches Narzissmusschüppchen drauf.
- 33 »Moreover, the flicker and leader markings stress the physical qualities of the film medium itself. The title *A Movie* reinforces this reference to the medium, cueing us to watch this assemblage of shots as bits of film. This segment also suggests the implicit meaning that this opening is mocking the opening portions of most films.« Ebd., S. 159.
- 34 »[T]he B movies and the B studios should always be remembered as the ultimate expression of that brief time when Hollywood was truly a movie factory.« Charles Flynn/Todd McCarthy: The Economic Imperative: Why Was The B Movie Necessary?, in: dies. (Hg.): Kings of the Bs. Working within the Hollywood System. An Anthology of Film History and Criticism, New York 1975, S. 43.
- 35 Yann Beauvais: Found Footage. Vom Wandel der Bilder, in: Blimp. Zeitschrift für Film 16 (Februar 1991), S. 4–11 (hier: S. 5).
- 36 Adrian Brunel: Filmcraft, London 1933, S. 114.
- 37 Godard: Wahre Geschichte des Kinos (Anm. 11), S. 106.
- 38 »Der Graphismus, das Spiel mit den Buchstaben, wird im Found Footage Film immer wichtiger, vor allem bei den Lettristen, die ihn zum Mittelpunkt ihrer filmschöpferischen Tätigkeit machen, die sie als ›Ziselieren‹ bezeichnen. Dabei handelt es sich um einen direkten Eingriff in den Film als zu gestaltendes Material, hauptsächlich in Form von Ab- und Zerkratzen, Stanzen und Veränderungen durch Chemikalien. [...] Wie Bruce Conner hat er [Maurice Lemaître] eine Schwäche für Vorspannbänder mit technischen Aufzeichnungen. Er baut in seine Filme gern alle Anmerkungen und Aufzeichnungen der Labortechniker während aller Etappen der Filmproduktion (Entwicklung, Kopieren, Lichtbestimmung, Synchronisation) mit ein. Diese graphischen Elemente stellen für Lettristen natürlich herrliche Kalligraphien dar, beinahe ready-mades, mit deren sogenannter Nutzlosigkeit sie arbeiten.« Beauvais: Found Footage (Anm. 35), S. 9 f.
- 39 »I am the last of the silent movie directors. I've directed film for forty-five years, I never directed a frame of sound. Basically what we're doing is what I call ›tableaux‹.« Interview mit Wayne Fitzgerald, Los Angeles, 20.4.2001.
- 40 Vgl. »It seems that I have been guilty of a sort of trade union disloyalty – I have given the game away. I should have let the novice find out for himself. [...] I mean this to be a simple exposition of the technique of dialogue or silent pictures, but I have written, for the most part, from the point of view of the silent film-maker [...]. [T]he basis of talking-film production is – apart from the technique of recording – almost entirely the same as for silent films. [...] In fact, I think I might claim that a grasp of silent technique is more important than ever – even for the ›100 per cent dialogue‹ subjects.« Brunel: Filmcraft (Anm. 36), S. vii.
- 41 Bruce Jenkins: Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner, in: ders.: 2000 BC: The Bruce Conner Story Part II, Minneapolis 2000, S. 184–223 (hier: S. 190).
- 42 Bordwell/Thompson: Film Art (Anm. 1), S. 159. »After the nude shot, the countdown leader continues to ›1‹, then the words ›The End‹ appear. Another joke: This is the end of the leader, not of the film.« Ebd. Nein, das ist zunächst einmal das Ende eines 10-Sekunden-Stummfilms *Nackte Frau zieht sich Strümpfe aus*. »Yet even this is untrue, since more leader appears.« Ebd.
- 43 Jenkins: Explosion in a Film Factory (Anm. 41), S. 190. »Two taboos of standard practice are broken here: the inclusion of sexually suggestive footage and the insertion of purely functional graphic materials of projection into the body of the film. In immediately breaking the boundaries between the

- acceptable and the taboo, Conner concisely announces his intention to expose the persistent (but unseen) ideological filters and viewing procedures that shape the mainstream media. After this false ending, the film's title briefly reappears – this time upside down – [ . . . ]. We can now presume that in this ›movie‹ all rules may be turned on their heads.« Ebd.
- 44 *versteckte cathrine*, BRD 1999/2000, Gabi Horndasch, 5:50 Min.
- 45 E. Knippel: *Arbeitsanleitung für die Anwendung von Labor-Arbeits-Dichten (LAD/Laboratory Aim Densities)*, Berlin 1981, S. 1–12 (hier: S. 6).
- 46 »The discursive landscape of postwar America is exemplary of what Dana Polan has described as a dialectic of power and paranoia. Against, and in response to, the emergence of nuclear weapons, Americanized psychoanalysis, social science, and consumer capitalism there developed parallel discourses of hysteria, paranoia, delinquency, sexual excess, and anxiety. The symbiotic structure of containment and excess becomes legible in the image bank of this period, as television and film were deeply implicated in the network of new technologies and fears. In fragmented archival form, the imagery from this period – including home movies made by the newly available eight-millimeter Kodak camera – constitutes a fictional document, or an allegory of history.« Catherine Russell: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London 1999, S. 242.
- 47 Vance Packard: *The Hidden Persuaders* [1957], Harmondsworth 1981, S. 41 f.
- 48 »In the original edition of this book, I devoted only a couple of pages to the technique known as subliminal stimulation. [...] *Time* has credited me with exposing the technique. Actually, this book was going to press, when I first got wind of it and I was able only to confirm that the technique had a substantial psychological base and was being tried. During the following months there was quite a hullabaloo in much of the Western world as evidence emerged that hidden messages were indeed being tucked into TV and radio messages and flashed on to motion picture screens. [...] A public uproar developed and this book, happily for me, was caught up in the uproar. The *New Yorker* magazine deplored the fact that minds were being ›broken and entered‹. *Newsday* called it the most alarming invention since the atomic bomb. Bills to outlaw it were introduced in Congress, but nothing came of them. Broadcasters, however, did become nervous enough about the charge that they were up to Orwellian tricks to agree to a backing off. The National Association of Television and Radio Broadcasters, which includes most *but not all* stations, announced a ban.« Vance Packard: *Epilogue: A Revisit to the Hidden Persuaders in the 1980s*, in: ders.: *Hidden Persuaders* (Anm. 47), S. 217–239 (hier: S. 232 f.).
- 49 *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.*, USA 1965/66, George Landow, 10 Min.
- 50 Der Name resultiert daher, dass der Film das Verhältnis von verstecktem und ausgestellttem Portrait umkehrt und seinerseits Portraits aus einer filmischen Diegese – Aufnahmen von Catherine Deneuve und Pam Grier – in der Reihe von China-Girls versteckt. Versteckte kleine Freundinnen. Womit sowohl die Schauspielerinnen zu China-Girls werden wie die China-Girls zu *schönen Frauen*.
- 51 Die Filme von Conner, Landow und Horndasch wären Beispiele für ein selbstreflexives Database-Cinema, das die Frage »how to merge database and narrative into a new form« offensiv angeht. Lev Manovich: *The Language of New Media*, Cambridge, MA 2001, S. 243.
- 52 Die ironische Widmung des Films – »versteckte cathrine ist allen filmvorführrern gewidmet, die ihre arbeit lieben, aber schlecht bezahlt werden.« – lässt die Girls noch allein den Männern. In ihren Kabinen. »Der Bildwerferraum muß feuerbeständige Wände, die mindestens ein Stein stark oder in einer gleichwertigen, gegen den Druck der Brandgase standhaften Bauart ausgeführt sind, und eine feuerbeständige Decke haben. Er darf außer den Schau- und Bildöffnungen keine Verbindung mit dem Zuschauerraum haben. Er muß mit einer Lichtöffnung versehen sein, die unmittelbar ins Freie oder in einen ungeschlossenen Lichtschacht führt. Aus dem Bildwerferraum muß ein Weg unmittelbar ins Freie führen oder so gelegen sein, daß die Ausgänge des Zuschauerraums bei einem Brand nicht gefährdet werden. Ist der Rückzugsweg des Vorführrers bei der Aufstellung mehrerer Bildwerfer beeinträchtigt, so muß ein weiterer Ausgang angelegt werden.« Polizeiverordnung über die Anlage und Einrichtung von Lichtspieltheatern und über Sicherheitsvorschriften bei Lichtspielvorführungen vom 18. März 1937, in: Karl Röwer: *Die Technik für Filmvorführer, Halle (Saale)* 1953, S. 319.
- 53 Eine Abbildung dieses speziellen China-Girls mit einem Teil des Leader-Countdown findet sich in Verena Mund (Hg.): *Filmkalender 1996*, Marburg 1995, ohne Seitenangaben [hinter Frieda Grafes »Amerikanischer Laokoon«].

- 54 »Die Cathy im Pelz, die's auch mit Untertitel gibt – ›Wie lange dauert eine Sonata?‹ – stammt aus dem Leader einer Originalfassung von Lubitschs *That Uncertain Feeling*. Sie taucht gar nicht im Film auf; man hat aber schon mal den Untertitel der ersten Szene des folgenden Aktes in den Leader, beziehungsweise die Cathy beziehungsweise das China-Girl gestanzt.« Interview mit Gabi Horndasch, 18.3.2002. Damit Cathy nicht ganz so allein bleibt und zu guter Letzt dann doch in ihrem Film mitspielen darf, wird später in *versteckte cathrine* die erste Einstellung des 4. Aktes von *That Uncertain Feeling* nachgeliefert. Sie hat den Untertitel »Ich beginne den Mann darin zu sehen«, wodurch sich innerhalb von *versteckte cathrine* eine Mini-Narration herstellt, die den Film insgesamt zu kommentieren scheint.
- 55 *That's Entertainment. Part 2*, USA 1974, Gene Kelly.
- 56 »When the suspenseful film, ›The Towering Inferno‹, was being produced last year, the real suspense on the set was whether Paul Newman or Steve McQueen would get top billing. After all, neither Mr. Newman nor Mr. McQueen had taken second billing in over a decade. Following months of negotiations that extended well into the filming, representatives of the two stars reached a compromise: On the screen and in ads for the film, Mr. McQueen's name would appear to the left, in the normal spot for the first-billed star. But Mr. Newman's name, to the right, would appear a half-line higher. In ads where likeness of the stars were to be used, Mr. McQueen's would also be to the left, but Mr. Newman's likeness would be slightly higher. Which star really came out on top? Well, if you sat through the entire three-hour movie and saw the final credits on the screen, you saw that the cast of characters listed Mr. McQueen's name first – the only clear indication of who apparently won the Hollywood game of one-upmanship. Who cares? The stars, that's who, and not just for reasons of ego inflation. Billings accorded by one studio are watched by other studios, for example, as an indication of a star's box-office value. [...] Mr. Allen [Twentieth Century-Fox Film Corp.] made use of a formula worked out by Mr. Lederer [vice president of Warner Bros. Inc.] the year before for the Warner Bros. film ›Freebie and the Bean‹, starring Alan Arkin and James Caan. In that instance, Mr. Lederer drew a horizontal line through a vertical line, putting Mr. Arkin's name in the lower-left quadrant and Mr. Caan's in the upper right. While Mr. Caan technically got second billing, industry insiders say the studio obviously attached great value to the Caan name by its position on the screen and in ads developed for the picture. The ›quadrant‹ formula developed by Mr. Lederer has been used lately in a number of other films, including Columbia Pictures' ›The Fortune‹, where Warren Beatty's name comes first, but Jack Nicholson's is higher. [...] ›Very often, a star will give up money for billing, it's that important to him‹, says Renee Valente, vice president in charge of talent for Columbia Pictures Industries. ›Unless he gets the billing prominence thought due him, he's afraid that other studios will think the less of him.‹ Stephen Grover: Hollywood Stars Play The Top-Billing Game With Bitter Intensity. More Than Ego Is Involved, As Status With Studios Often Hangs on Outcome, in: Wall Street Journal 18.9.1975.
- 57 The ›Complete Film-Maker‹ – From Titles to Features, in: American Cinematographer LVIII/3 (March 1977), S. 288–291, S. 315, S. 325–327, (hier: S. 290 f.).

Christoph Brecht / Ines Steiner

»DAMES ARE NECESSARY TO(OLS OF) SHOW BUSINESS«.  
 BUSBY BERKELEYS PRODUCTION-NUMBERS IN DER  
 MULTIMEDIALITÄT DES FILM-MUSICALS

1. GENREREGELN/GENREGESCHICHTEN

By 1932, with no other prospects in sight, the discouraged Berkeley had decided to return to Broadway when he received the call from Zanuck. With 42<sup>nd</sup> Street Berkeley's wizardry with the camera created some of the screen's most imaginative numbers to date, and ushered in a new era.<sup>1</sup>

Dass historische Erzählungen sich mythologischer Erzählmuster als Transportmittel bedienen, macht sie nicht entbehrlich und mindert nicht ihren heuristischen Wert. Die herkömmlich dem Film-Musical zugedachte Geschichte freilich fällt in der hergebrachten Fassung fast zu dramatisch und beinahe zu schön aus, um wahr zu sein. Und in der Tat beruht dieses Erzählkonstrukt, Rick Altman hat es gezeigt, auf einem historisch schlecht informierten Reduktionismus:

The most widely accepted version of the musical [sic!] manages to reduce the enormous variety of early offerings to the names of three studios and the practices supposedly associated with them. If all accounts start with Warner Brothers and the legendary figure of Al Jolson, they move on to stress the backstage plot initiated by MGM's *Broadway Melody*, and from there to the technical innovations and European savoir-faire of Paramount's two highly acclaimed operetta directors, Ernst Lubitsch and Rouben Mamoulian, and their appealing stars, Jeanette McDonald and Maurice Chevalier. During the early thirties, critics point out, the public tired of mass-produced musical spectacles, making the musical genre a nearly forgotten and highly unprofitable affair. Not until after 1933, with the dazzling success of Busby Berkeley's extravaganzas at Warners, did the musical push through a new deal and recover from its crash. The mid-thirties, then, are seen as the private province of Berkeley and Warners on the one hand, and of the Astaire/Rogers team at RKO on the other [...].<sup>2</sup>

Diese Geschichte, die sich in gleichmäßiger Übersichtlichkeit über die beiden folgenden Jahrzehnte fortspinnen lässt, ist nicht etwa *falsch*; sie hat ihr durchaus genuines Recht daran, dass sie genau (und ausschließlich) jene Spielarten des Genres in eine *sinnvolle* Reihenfolge bringt, die sich rezeptionsgeschichtlich als erfolgreich und haltbar erwiesen haben. Problematisch ist diese Narration aber dennoch – nämlich insofern, als ihre Verknüpfungsregeln auf einer Perspektivierung beruhen, welche das »musical of the early fifties« absolut setzt und als »the genre's telos« braucht. Die dort erreichte – oder: erzwungene – Integration der »musical numbers into the plot«<sup>3</sup> stellt jedoch einen gattungsgeschichtlichen Sonderfall, und zwar in Form der Ausprägung eines Extrems dar. Wird aus ihr eine Norm, ein Integrations-Gebot abgeleitet, müssen andere, historisch vielleicht nicht weniger signifikante Genrevarianten als handwerklich und technisch defizient abqualifiziert werden, das heißt: sämtliche Erscheinungsformen eines *nicht-integrierten* Musicals können dann nur mehr als Spielarten der Nummernrevue, als Tummelplätze erzählerischer Beliebigkeit wahrgenommen werden.

Verdrängt wird dabei, dass »number« und »plot« zwar im Sinne einer narrativen Kontinuitätsstiftung interagieren können, dass dies aber keine notwendige Voraussetzung dafür darstellt, dass beide in einem semantisch produktiven Verhältnis zueinander stehen. Inzwischen hat sich diese Einsicht in der Musical-Forschung weitgehend durchgesetzt – und doch ist die Geschichtsschreibung des Genres auch in ihren revidierten Fassungen noch mit einer eigentümlichen Hypothek belastet, die übrigens der Selbstwahrnehmung bereits der frühen Musical-Produzenten und -Rezipienten geschuldet ist: Zur festen Topik jeder, auch zur anekdotischen Genrereflexion gehört ein Hinweis darauf, dass der Musicalfilm vor allem das Problem des Übergangs zwischen seinen beiden bevorzugten Darstellungsmodi zu bewältigen habe. Etwa so:

Somehow, before the film has gone many feet, somebody has got to take off from perfectly normal conversation into full voice, something about he won't take the train he'll walk in the rain (there is suddenly a twenty-piece band in the room), leaving everybody else in the piece to look attentive and as though they like it, and as though such a business were the most normal of procedures.<sup>4</sup>

Gut, im gewöhnlichen Leben kommt es eher selten vor, dass jemand sich jäh in die Brust wirft, um ein Lied anzustimmen; und wenn es doch geschieht, steht nicht eben häufig ein ganzes Orchester zur musikalischen Begleitung zur Verfügung. Doch dass ebendies im Musikfilm durchgängig die Regel ist, sollte man

wohl kaum erstaunlich finden, da es sich sonst nun einmal nicht um einen Musikfilm handelte. Von Beginn an hat auch das Publikum sich darüber nicht gewundert, sondern vielmehr die neu erworbenen Fähigkeiten freudig bestaunt, dank derer das Medium Film zum »All-Talking All-Singing All-Dancing Movie« mutiert war.

Seither gehorcht diese Gattung, wie jede andere, ihren eigenen Konventionen. Und dennoch ist eine ganze Gemeinde von Experten noch immer der unerschütterlichen Überzeugung, in den damit einhergehenden Verstößen gegen die angeblich *realistische* Rezeptionserwartung des Zuschauers ein lösungsbedürftiges Problem zu sehen.

Von den Anfängen des Musicals bis zum Ende der Studioära (und teilweise noch darüber hinaus) beschäftigt Konsumenten wie Produzenten die Frage, wie »number« und »narrative« zusammenkommen. Zwischen den verfügbaren Motivationsmöglichkeiten gerät das Musical in eine Art *double bind*: soll Unwahrscheinlichkeit vermieden werden, müssen die Nummern »realistisch« motiviert sein. In diesem Fall können sie aber nur schwer narrative Inhalte transportieren und widersprechen dem obersten Gesetz Hollywoods, daß alle Elemente des Films der zu erzählenden Geschichte dienen sollen. Ein kompositioneller, also eher handlungsfördernder Einsatz der Nummern setzt wiederum in aller Regel voraus, dass die Charaktere ohne »realistische« Begründung singen und tanzen, und damit gegen das Wahrscheinlichkeitsgebot verstoßen.<sup>5</sup>

Dieser Double Bind ist ganz und gar hausgemacht; und dass es für das so formulierte Problem keine – jedenfalls keine generalisierbare – Lösung geben kann, liegt auf der Hand. Es ist, als wollte man im Märchen das Wunderbare verbieten oder die Opernbühne den Gattungsregeln des realistischen Romans unterwerfen.

Ebenso wenig konnte der Versuch gelingen, das neue Genre des Musikfilms über den Leisten einer *realistischen* Ästhetik des Mediums zu schlagen, deren Generalregel vollkommener narrativer Integration bereits vor Einführung der Tonspur kodifiziert worden war. Tatsächlich also beschwört die Berufung auf eine dahingehende Publikumserwartung ein Phantom, das unseres Erachtens in der praktischen Arbeit der Musical-Regisseure und -Produzenten niemals die ihm unermüdlich zugeschriebene zentrale Rolle gespielt hat. Fakt bleibt: Die normativen Vorgaben des Hollywood-Systems (»unity, continuity, invisibility, verisimilitude« et cetera) können von diesem Genre nicht in gleicher Weise erfüllt werden wie vom herkömmlich erzählenden Film. Mit dem Ideal eines »integrated

musical«, aus welchem wiederum die Formel von der Lösungsbedürftigkeit des Übergangsproblems abgeleitet wird, sind diese Vorgaben zwar dem Schein nach zu bedienen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass hinter der vermeintlichen Anpassung an das allgemein verbindliche Regelwerk de facto der höchst erfolgreich unternommene Versuch steckt, einen Spezialkodex für das Musical-Genre zu etablieren, der seinerseits auf einer höchst eigenwilligen Auslegung der *obersten Gesetze* Hollywoods beruht.

Als hilfreich erweist sich die Berufung auf die Grundgesetze von Kontinuität und Wahrscheinlichkeit in Wahrheit dort, wo es darum geht, die konstitutive und irritierende Multi-Medialität des Film-Musicals beherrschbar zu machen, sie kontrollierbar zu halten, und – für das Studiosystem entscheidend! – die handwerkliche Reproduzierbarkeit der Genremuster sicherzustellen. *Busby Berkeley's extravaganzas* freilich, in denen die irreduzible Medienpluralität des Genres auf fulminante Weise ausgespielt wird, stehen dafür ein, dass diese Kontroll-Versuche nicht ganz gelingen. Und es steckt eine für die Erzähler der *klassischen* Gründungslegende des Musicals schwer verdauliche Ironie darin, dass die zweite, nach der Krise der frühen 1930er Jahre eigentlich erst bedeutsame und folgenreiche Geburt des Genres ausgerechnet das *Enfant terrible* Berkeley zum Vater hat. Dass die Musik- und Tanzfilme dieses Regisseurs ihren zutiefst irritierenden Status auch in den jüngsten Versionen der Genregeschichte noch nicht verloren haben: Daran erweist sich zudem, wie gründlich auch diese Reformulierungen der Genrelogik der Teleologie der Gründungslegende verpflichtet geblieben sind.

## 2. RÜCKBLLENDE: DIE SCHÖNE ANARCHIE

Unbestritten: Mitte der 1930er Jahre gedrehte Musicals hatten ein Problem zu lösen – freilich ein ganz und gar pragmatisches. Das »All-Talking All-Singing All-Dancing Movie« war der große Hype der späten 1920er Jahre gewesen, doch um etwa 1930 wollte niemand mehr Musicals sehen. Die Gründe dafür lagen, nach gängiger Lesart, einerseits in der allgemeinen wirtschaftlichen Depression, andererseits jedoch auch in der Überschwemmung des Marktes mit einer Fülle handwerklich schlecht gemachter, technisch unzureichend aufbereiteter Genrestücke. Eine solche Verwischung von Qualitätskriterien, die sonst eine Unterscheidung des gut vom schlecht Gemachten ermöglichen, bringt zwar jeder Modetrend, der sich zum Hype aufbläst, mit sich. Die Eigentümlichkeit des Musical-Booms liegt jedoch darin, dass er, erstens, mit der verspäteten und umso plötzlicheren Emergenz des Tonfilms so eng verbunden ist, dass er zunächst geradezu mit ihm in

eins fällt, dass er dann, zweitens, so abrupt endet, wie er begonnen hat, und dass auf diese Krise, drittens, eine Art zweiter Erfindung des Genres folgt, dem nun angeblich darum der dauerhafte Erfolg gesichert ist, weil sich das Musical hiermit in das Regelsystem des Hollywoodfilms eingefügt habe.

Gehen wir der Reihe nach vor: Die ebenso komplexe wie erstaunliche Gründungsgeschichte stellt einen unverzichtbaren Teil der überhaupt seltsamsten Episode in der Geschichte des Mediums Film dar:

Open season had officially started, with no rules. The frenzy and clamor made it immensely convenient for most of the studios to plow ahead without looking. So many factors to heed, so little time, so many shortcuts and, as ought to be expected, such frightfully mixed results. Often as not, the final product made it clear that the new and unfamiliar demands led films to be conceived in panic and manufactured in ignorance. In the beginning, about all they had was enthusiasm and microphones, backed up by a modicum of intuition and an avid yen for profits. Every other component, personnel and material alike, had to be built or bought or hauled in or finessed or fudged.<sup>6</sup>

Üblicherweise lässt man die Geschichte des Tonfilms mit dem Jahr 1927 beginnen. Rick Barrios, dessen Verdienst um die Bestandsaufnahme und systematische Erfassung des frühen Musicalfilms nicht hoch genug anzuschlagen ist, hat nun jüngst die *Urszene* des Genres historisch nach hinten verschoben, und er hat dadurch die Freiheit gewonnen, die teleologische Zielrichtung älterer Gattungsgeschichten in einer ebenso breit wie überzeugend belegten Zustandsbeschreibung jener geradezu anarchischen Verwirrung aufzuheben, welche die Lage der US-amerikanischen Filmindustrie um etwa 1928/29 kennzeichnete. Die von Barrios gewonnenen Einsichten thesenhaft zuspitzend, kann man geradezu behaupten, dass an diesem historischen Nullpunkt das Business und mit ihm der gesamte mediale Komplex Film nicht nur seine Orientierung auf Zukunft, sondern gleichsam auch seine Vergangenheit verloren hatte.

Denn *erfunden* war, was heute Tonfilm heißt, im Grunde bereits, seit es überhaupt Film gab. Schließlich hatte Edison seinen Phonographen längst vorgestellt, als die bewegten Bilder kamen – und die technischen Schwierigkeiten, die sich einer Synchronisierung von Bild und Ton in den Weg stellten, waren um 1900 kaum schwerer zu überwinden als dreißig Jahre später. Dass alle entsprechenden Initiativen – und es gab deren viele – erfolglos geblieben sind, verdankt sich bei oberflächlicher Betrachtung einer geradezu grotesken Häufung von

Schicksalsschlägen, welche die Techniker des Tons trafen, aber auch einem befremdlichen Maß von Inkompetenz auf Seiten jener, welche die neuen Verfahren geschäftlich zu propagieren versuchten. Dass der tiefere Grund für die beständige Erfolglosigkeit der Idee jedoch anderswo zu suchen ist, lehrt der Blick auf die verspätet und umso plötzlicher einsetzende Erfolgsgeschichte der »talkies«: Es gab kein Interesse an Innovationen, die ein blendend laufendes und eben erst einigermaßen kalkulierbar gewordenes Geschäft durcheinander bringen mussten, zumal dann nicht, wenn ihre Durchsetzung enormen Kapitaleinsatz erfordert hätte. Obwohl technisch seit Jahrzehnten überfällig, konnte sich der Ton darum nur – und nur deshalb – durchsetzen, weil unter allen an seiner Einführung Beteiligten niemand auch nur entfernt die Absicht hatte, den »stummen« durch den tönenden Film zu ersetzen.

Als die Warner Brothers, namentlich Sam Warner, in das *Vitaphone*-Verfahren zu investieren begannen, ging es ihnen also um alles andere als um Tonfilm im heutigen Verständnis. Sam machte seinen Brüdern das kostspielige Unternehmen mit dem Argument schmackhaft, ihr Studio werde als Erstes in der Lage sein, die leibhaftige Fülle orchestraler Filmmusik auch noch ins kleinste Lichtspielhaus zu bringen – und ebendiese Behauptung war angesichts der zunächst erreichbaren Tonqualität von der Wahrheit denkbar weit entfernt. Sam Warner selbst wiederum hatte von Anfang an ein anderes Projekt im Auge: Ihm ging es um die filmische Dokumentation beziehungsweise Inszenierung musikalischer Großereignisse. Das erste, am 6. August 1926 in New York aufgeführte *Vitaphone*-Programm stellte eine rein musikalische Nummernrevue bereit, mit Schwerpunkt übrigens auf dem klassischen Repertoire aus Konzertsaal und Oper. Kultur für alle: Die New Yorker Philharmoniker eröffneten mit der Ouvertüre zu *Tannhäuser*, berühmte Geiger fiedelten (*Kreutzer*sonate), und OpernsängerInnen quetschten beliebte Arien blechern durch die Lautsprecher. In den Anschlussproduktionen, welche die Warner-Studios in den folgenden Monaten (unter Inkaufnahme kaum vorstellbarer technischer Schwierigkeiten) hervorbrachten, wurde der Akzent zwar in Richtung des Populären verschoben – was dabei entstand, waren jedoch weiterhin, ganz eindeutig, Schallplatten-Aufnahmen mit begleitendem Bild, nicht umgekehrt.<sup>7</sup>

Auch der notorische *Jazz Singer* wurde 1927 in Verfolgung dieser Strategie konzipiert: Das beinahe durchweg stumme Feature sollte lediglich als Vehikel für die vom Publikum längst geschätzten Gesangsnummern des schwarz angestrichenen Al Jolson dienen. Als sich dann vollkommen unverhofft ein geradezu sensationeller Publikumserfolg einstellte, wusste zuerst bei Warner und dann, mit Zeitverzögerung, auch in den anderen Studios effektiv niemand dieses Zeichen

zu deuten. Irreführend, sogar durchaus falsch wäre es darum, unter Zuhilfenahme geläufiger dialektischer Formeln von einer *produktiven Krise* zu sprechen. Denn wie gesagt: Der neue Standard *Ton* wäre nicht zu etablieren gewesen, wenn sich hätte absehen lassen, dass es sich um einen neuen Standard für das gesamte Medium handeln würde. Das aber war keineswegs der Fall. Warner hatte das *Vita-phone*-Verfahren vielmehr als »novelty« für ein eng begrenztes Marktsegment konzipiert, eine technische Spielerei, wie es sie schon mehr als einmal gegeben hatte.

*Ton* jedoch erwies sich als eine *Neuheit* von derart hoher medialer Komplexität, dass die unter ihrem Einsatz hervorgebrachten Ergebnisse mit keinem bekannten Mittel hochzurechnen waren. In dem daraufhin erfolgenden, nahezu vollständigen Zusammenbruch aller Regelkreise der Adressierung liegt das eigentlich Spektakuläre der Medienwende am Ende der 1920er Jahre. Barrios zeigt überzeugend, mit welcher nachgerade unglaublichen Irrationalität und – ex post: – Unprofessionalität die Spitzenkräfte des Business plötzlich zu Werke gingen. Zeitweise wusste offensichtlich niemand mehr, wer Koch und wer Kellner war, denn niemand konnte sagen, worin das Erfolgsrezept *Ton* eigentlich bestand – weder die Macher, noch ihr Publikum, und schon gar nicht die Filmkritik, die mit ihren elaborierten, am »stummen« Film entwickelten Kriterien dem medientechnischen Primitivismus der »talkies« geradezu ratlos gegenüberstand. Zwischen allen Beteiligten war mit einem Mal völlig neu auszuhandeln, was *Film* heißen sollte.

### 3. PRACTICALLY EVERYTHING MOVES

Als 1930 die Krise einsetzte und die Filmproduktion nach den goldenen Jahren des Chaos beinahe zusammenbrach, waren zwar technisch bereits entscheidende Fortschritte gemacht; der Prozess der Re-Adressierung des Mediums Film war aber keineswegs abgeschlossen. Vor allem war noch nicht klar abzusehen, dass sich, im Besonderen dank rasch erzielter Durchbrüche in den Bereichen Aufnahmetechnik und Tonbearbeitung (*dubbing*), die normativen Vorgaben des *klassischen* Hollywood-Kinos erstaunlich ungeschmälert auf den Tonfilm übertragen lassen würden. Die neuen Standards für das »talkie« im engeren Sinn, etwa das (Melo-)Drama und die (Konversations-)Komödie, verfestigten sich just im Lauf der folgenden, ökonomisch heiklen Jahre. Das für den Medienwechsel zum Ton paradigmatische, neue Filmgenre Musical, das 1927–29 im Box-Office die Spitzenplätze besetzt gehalten hatte, war unterdessen so plötzlich wieder verschwun-

den, wie es aufgetaucht war, und es schien einiges dafür zu sprechen, dass diese hybride, un-*klassische* Neuschöpfung als erstes und unbetrautes Opfer am Ende der Tonfilm-Hysterie stehen würde.

So kam es jedoch nicht. Vielmehr gelang es dem System Hollywood im zweiten Anlauf, auch das Musical seinen normativen Vorgaben zu unterwerfen – zumindest in jener Gestalt, die das Genre 1934/35 im Zuge seiner Funktionalisierung fürs Starkino, im Zuschnitt auf Paartanz und Wechselgesang des neuen Traumpaars Astaire/Rogers (und ihrer diversen Klone) hin annahm. Entsprechendes lässt sich jedoch nur mit erheblichen Einschränkungen für jene ersten Filme Busby Berkeleys – *42<sup>nd</sup> Street*, *Gold Diggers of 1933*, *Footlight Parade* (alle 1933), *Wonder Bar*, *Dames* (1934) – behaupten, die man genau genommen gar nicht Berkeley-Filme nennen dürfte, da Berkeley hier (im Rahmen einer keineswegs unüblichen Arbeitsteilung) lediglich für die Inszenierung der spektakulären Production-Numbers verantwortlich zeichnete, während die *Erzählregie* handwerklich erfahrenen Praktikern überlassen blieb.<sup>8</sup>

Berkeley, Jahrgang 1895, war durch Zufall ans Theater geraten, ins Regiefach eingestiegen und ohne besondere Neigung beim Musiktheater gelandet. Obwohl er über keinerlei dramaturgische oder choreografische Ausbildung verfügte, hatte er am Broadway der 1920er Jahre respektable Erfolge erzielt und war daraufhin 1930, kurz vor Ende der ersten Konjunktur des Genres, von Samuel Goldwyn nach Hollywood geholt worden. Dort erhielt er, freilich erst nach einigen eher durchwachsenen Jahren<sup>9</sup>, Gelegenheit, bei Warner in großem Stil zu arbeiten. Dieses Faktum wirft ein klärendes Licht auf die Veni-vidi-vici-Rhetorik des folgenden anekdotischen Berichts, der gleichwohl die Berkeleysche Arbeitstechnik zutreffend beschreibt:

I quickly realized that the camera had only one eye; I felt the camera intuitively. I said to myself, ›Buzz, there are unlimited things you can do with a camera, so you might as well start now – in your first picture!‹ When I arrived on the set, I saw that four cameras had been set up for shooting, placed in different locations, to give a variety in angles. After you've shot the action you wanted the cutter would take the sequences and put them together. Well, this isn't the way I'm going to do it. I told the assistant cameraman that I only shoot with one camera. That was a bit daring, because everybody knew I had only just arrived from New York and I've never worked in films before! But I told them that I did my editing IN the camera, and I always have ever since. I only use one camera in anything I have ever done.<sup>10</sup>

Diese Einlassung ist vor allem wegen der dem ersten Anschein nach paradoxen Argumentationsfigur bemerkenswert: Einerseits nimmt der zum Filmemacher Bestimmte – intuitiv – in der Kamera ein Instrument der unbegrenzten Möglichkeiten wahr; andererseits jedoch besteht seine erste Amtshandlung in einem Akt der Begrenzung und Einschränkung, darin, dass er die Zahl der Kameras (und damit der je möglichen Perspektiven) auf eins reduziert. Der so erzwungene Verzicht auf die vielfältigen Möglichkeiten einer variablen Montage erscheint zunächst ausgesprochen *unfilmisch*. Dass es Berkeley jedoch, obwohl er vom Theater kam, keineswegs um die Renaissance der Guckkastenbühne und einer entsprechend zentralperspektivischen Präsentation ging, wird in der Anekdote nur durch die viel zitierte, aber dennoch einigermaßen rätselhafte Formel vom »editing in the camera« angedeutet. Denn ein Schneiden *in* der Kamera ist natürlich nicht möglich; und offensichtlich ist hier auch nicht jene Art tricktechnischer Kontinuitätsstiftung gemeint, wie sie beispielsweise Hitchcock in *Rope* vorgeführt hat. Zwar hat Berkeley seine *Nummern* gern live und möglichst an einem

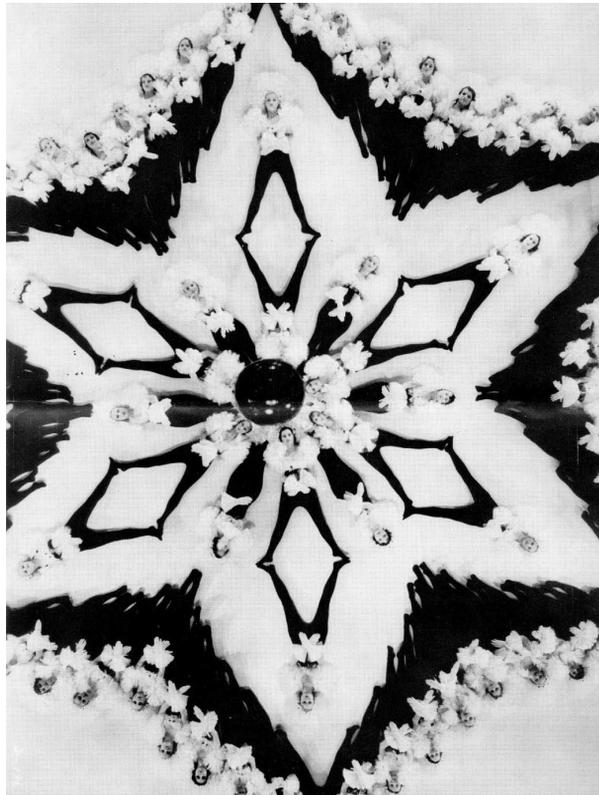


Abb. 1

Kaleidoskopischer Effekt, erzeugt durch einen »top shot«, in der Production-Number *Dames*

Stück gedreht, doch ließe sich das Eigentümliche seiner Konzeption sehr viel präziser mit der Formel »editing in the set« erfassen. Obwohl (oder weil) er von der Bühne kam, erkannte Berkeley nämlich in bis dahin einzigartiger Klarheit, dass zwischen szenisch choreografierten Bewegungsabläufen und deren medialer Repräsentation im bewegten Bild eine qualitative Differenz besteht: Filmische Bewegungen werden nicht für einen imaginären Betrachter mit fixiertem Standpunkt aufgeführt, sondern für das Auge der Kamera.<sup>11</sup>

Für den Musik- und Tanzfilm zog der Regisseur aus dieser Einsicht eine radikale Konsequenz. Die Musicals der späten 1920er Jahre hatten zwar die Zentralperspektive durch Montage bzw. Perspektivenwechsel relativiert, sie hatten jedoch gerade dadurch den Raum, in dem sie Bewegung choreografisch anordneten, immer noch als Bühnen- oder jedenfalls als *realen* Raum affirmiert. Berkeley tat den Schritt über diesen Raum hinaus, indem er die Kamera ihrerseits beweglich machte und aus dem Widerspiel der einen mit der anderen Bewegung den imaginären Raum für eine genuin kinematographische Choreografie erzeugte. Und obwohl er sich im Zuge retrospektiver Selbstinszenierung für diesen Schritt vorzugsweise auf Gefühl und Intuition berief, hatte Berkeley ein präzises Bewusstsein von dem Projekt, das er verfolgte: In einem 1934 auf dem Set für *Dames* gedrehten *Promotion*-Film brachte er das Prinzip seiner Inszenierungen so knapp wie möglich auf den Punkt – »practically everything moves, this being moving pictures«.

Folgerichtig erschließt das Set-Design in Berkeleys *Production-Numbers* den Raum in allen drei Dimensionen. Darüber hinaus wird es selbst mobilisiert: durch Drehscheiben, die in die spiegelnden Böden eingelassen werden, durch Laufräder oder Karussells, durch Treppen und schiefe Ebenen, die alle bewegt werden können. Die Körper der Chorus-Girls (und manchmal Boys) werden in diese Automaten eingepasst und so zum integrierten Teil des Set-Designs. Vor allem aber befreit Berkeley die Kamera zu einer, zumal in den Tonstudios, vordem unerhörten Mobilität. Die einzelne Kamera, das *Auge* der Inszenierung, wird auf einen in alle Richtungen beweglichen Kamerakran, das »Fliegende Trapez«, montiert. Nachgerade zum Markenzeichen des Regisseurs werden die »top shots«, die Set und Ensemble aus der Vogelperspektive in den Blick nehmen; um die ihm hierbei nötig erscheinenden Distanzen zu gewinnen, lässt Berkeley regelmäßig Löcher in die Dächer der in dieser Hinsicht unfunktionalen Studiobauten brechen. Andererseits macht er, durch Verwendung von Glasböden, auch den Gegenschnitt aus dem Tiefparterre möglich und präsentiert reihenweise »crotch shots« seiner Tänzerinnen, deren unverstellte Obszönität noch heute verblüfft.

Kurzum, Berkeleys kopernikanische Wende verwandelt gefilmten Tanz in *Tanzfilm* – wobei in analytischer Sicht *Tanz* (überhaupt: Bewegung zu Musik) jenes Medium darstellt, in dem Berkeley innerfilmisch auf die Bedingungen der Möglichkeit des Mediums Film reflektiert. Seine Nummern erscheinen vor allem deshalb extravagant, weil sie eine Frage beantworten, die zuvor niemand gestellt hatte: »If you make practically everything move, what kind of moving pictures do you get?«

#### 4. WHO CARES IF THERE'S A PLOT OR NOT?

Aus alledem wird Berkeleys exzentrische Stellung in den Geschichtserzählungen vom Genre Musical besser verständlich. Die Depotenziierung des narrativ organisierten Filmtextes zum bloßen Rahmen für selbstständige, diegetisch unvermittelte Glanznummern trägt anscheinend nicht zum *Fortschritt* der Gattung bei; vielmehr scheint sich in ihr noch einmal zu wiederholen, was mit dem *Jazz Singer* begonnen hatte: der Rückgriff aufs Cinema of Attractions, auf »novelties« als Selbstzweck. Dieser Vorbehalt geht jedoch, erstens, überhaupt ins Leere, und zweitens kommt ihm ironischerweise ein oberflächliches Recht allenfalls gegenüber späteren, von Berkeley allein verantworteten und eher lustlos abgedrehten Produktionen zu, nicht aber gegenüber den genannten *Klassikern* von 1933/34, in denen das tayloristische (und dem Studio-System vollkommen gemäße) Prinzip der Arbeitsteilung auf die Regie übertragen worden war. Einerseits sind die schlichten Plots dieser Backstage-Musicals<sup>12</sup> von den je zuständigen Routiniers zügiger und konziser umgesetzt als alles, was man in den späten 1920er Jahren gesehen hatte, andererseits gibt sich Berkeley keineswegs damit zufrieden, die vom Backstage-Rezept angebotenen Vorwände zu nutzen und seine Production-Numbers im Erzählten auf der Bühne, sei es bei Proben, sei es während öffentlicher Aufführungen zu situieren. Er entwickelt vielmehr eine eigene, variable Rhetorik der Übergänge, wie es sie zuvor allenfalls in Ansätzen gegeben hatte; eine Rhetorik, die überhaupt erst benötigt und dadurch hervorgetrieben wurde, dass der Raum der Berkeleyschen Production-Numbers nicht mehr mit dem Raum der filmischen Fiktion in eins gesetzt werden konnte.

Vergegenwärtigen wir noch einmal, was zur Debatte steht: Das Bühnen-Musical ist (wie die älteren Formen des Musiktheaters, die es beerbt) ganz selbstverständlich auf den Wechsel zwischen Plot und »number«, Diegese und sängerischer beziehungsweise tänzerischer Attraktion angewiesen. Im Theater bestünde auch dann keine Möglichkeit, diese konstitutive mediale Heterogenität zu ka-

schieren, wenn dies gewünscht wäre; tatsächlich aber gibt es diesseits des Wagnerschen Gesamtkunstwerks keinen Grund, den vom Publikum freudig begrüßten Show-Charakter der Veranstaltung zu negieren. Das »All-Talking All-Singing All-Dancing Movie« im Gefolge des *Jazz Singer* schließt hier zunächst nahtlos an. Die Popularität der Backstage-Plots, die realistisch lesbare Anlässe für das Vorzeigen der Show-Elemente bereitstellen, weist jedoch bereits in der Frühzeit darauf hin, dass die Medientransposition zum Film ein erhöhtes Bedürfnis nach Motivation hervorruft. – Woran liegt das? Um einen Effekt der Narration als solcher kann es sich nicht handeln, da ja zum Beispiel im Musiktheater diegetische und nicht-diegetische Elemente friedlich koexistieren. Aber auch die Erklärung, nach der die historisch mehr oder weniger kontingenten Regeln, die Hollywood für das Medium Film entwickelt hatte, dem Musical nolens volens übergestülpt wurden, kann nicht recht überzeugen; wer möchte annehmen, dass das Studio-System ein erfolgreiches Konzept links liegen gelassen hätte, wenn es auf Dauer erfolgreich gewesen wäre?

An Busby Berkeleys *Production-Numbers* – so unsere These – wird evident, dass das Problem, das der Musik- und Tanzfilm zu lösen hatte, nicht im Verhältnis von Erzählung zu Nicht-Erzählung begründet ist, sondern in der Definition des Verhältnisses zwischen medial vermittelter Bewegung und medial vermitteltem Raum. Berkeley hat ein für alle Mal gezeigt, dass der Raum, in dem Musik und Tanz stattfinden, nicht der Raum der Diegese sein kann. Alle folgenden Versionen einer *Integration* von »number« und Plot stellen Versuche dar, die Radikalität dieser Einsicht durch Kompromisse wieder einzuhegen. Der Verzicht auf jeden Realismus, auch auf jene Spielart von Realismus-Effekten, wie sie der Hollywood-Kodex bevorzugt, ist damit festgeschrieben. Was dem Film-Musical bleibt, ist nichts anderes als die Ausarbeitung jener Kunst der Übergänge, der Berkeley selbst in seinen *Production-Numbers* bereits vorgearbeitet hat.

Zur Erläuterung dieser These greifen wir auf die titelgebende Shownummer aus dem Musical *Dames* (1934) zurück, dessen diegetische Passagen der Regisseur Enright verantwortet hat.<sup>13</sup> Die Einbindung dieser gut zehnmütigen *Production-Number* in die Handlung fällt insofern leicht, als hier, gegen Ende des Films, bereits die fürs Backstage-Musical obligatorische Premiere auf einer Broadway-Bühne stattfindet.<sup>14</sup> Ein Shot über die Köpfe des Publikums auf den sich öffnenden Vorhang stellt den entsprechenden Rahmen her und gibt den Blick auf eine Bühnenszene frei, die ihrerseits die Frage nach der entscheidenden Voraussetzung für einen kommerziellen Erfolg thematisiert. Die Financiers des fiktiven Stücks – eines Musicals namens *Sweet and Hot* – sind sich in dieser Hinsicht alles andere als einig: Ist es die Musik, ist es die Story, sind es »songs, cast, publicity«,

auf die alles ankommt? Dick Powell als Regisseur des Projekts muss vermittelnd eingreifen – »Please, please, just think for a moment!« –, und er tut dies, indem er den Song *Dames* anstimmt, der ein für alle Mal herausstellt, worauf es im Showgeschäft ankommt. Musik, Besetzung, Werbung: Wen schert's? – Und: »Who cares if there's a plot or not / if they've got a lot of dames?« – Das Publikum hat seine wohldefinierten Interessen: »What do you go for / go see a show for / tell the truth, you go to see / those beautiful dames.« Aber auch gegenüber den in dieser Botschaft zur Hauptsache Ernannten spricht der Song Klartext: »Dames are necessary to / show business, / dames, without you there would be / no business. / Your knees in action / that's the attraction / and what good's a show / without you beautiful dames?«

Im Zuge der Darbietung dieses Songs findet ein erster narrativer Übergang statt, der allerdings die Bühnenfiktion noch nicht sprengt. Mehrfach wird der Regisseur in seinem Text von der Gegensprechanlage unterbrochen, durch die eine Sekretärin verschiedene (männliche) Größen des Musikgeschäfts anzumelden versucht; unter ihnen immerhin Schwergewichte wie etwa Mr. George Gershwin. Sie werden sämtlich abgewiesen. Als dann aber zunächst eine, dann mehrere Damen vorsprechen, erhalten sie umstandslos Einlass; der Konferenztisch teilt sich in der Mitte, die Mäzene verschwinden links und rechts im Off, und Dick Powell bleibt mit den prospektiven Attraktionen seines Stücks allein zurück. Geradezu demonstrativ wird hier also noch einmal ein Bühnen- und nicht etwa ein Filmtrick verwendet, der aber nicht etwa den Raum der Diegese in seiner szenischen Integrität bestätigen soll, sondern (wie sich am Folgenden zeigt) gerade umgekehrt die Aufgabe hat, einen möglichst prägnanten Kontrast zum nun entfalteteten, exklusiv vom Auge der Kamera erfassten, imaginären Raum herzustellen.

Zuerst wird umstandslos auf Großaufnahmen umgeschaltet: Da rücken die mit Visitenkarten bewehrten Hände der Dames ins Bild (»top shot«), dann werden (in für Berkeley überaus charakteristischer Weise) ihre Gesichter der Reihe nach sekundenlang von der Kamera festgehalten, die hier noch perspektivisch den prüfenden Blick des singenden Regisseurs vertritt. Tatsächlich ist die Szene, die jedenfalls von der Forschung stets Berkeley gutgeschrieben wird, von Beginn an mit filmischen Mitteln inszeniert: zuerst durch Kameraschwenks zwischen beiden Seiten des Konferenztisches, dann aber auch durch Schnitte, Großaufnahmen der Financiers und schließlich sogar durch einen Gegenschnitt, der die Szene *von hinten* zeigt und die Frontalität des theatralischen Blickes vollends negiert. So gesehen stellt der Auftritt der Dames keinen Bruch, sondern einen weiteren, dramaturgisch wohlkalkulierten Übergang der Inszenierung dar, der einerseits die

genaue Mitte zwischen Diegese und Show markiert, zugleich aber Plot und »number« in ein vollends ambivalentes Verhältnis bringt. Denn der Streit der Financiers stellt zunächst eine direkte Verlängerung der Story von *Dames* dar, die von den Beteiligten für die Beteiligten auf der Bühne aufgeführt wird; zweitens reduziert der Song *Dames* allein durch seine »lyrics« alle zuvor exponierten Konflikte, also auch die Frage nach der Moral, auf das Grundmotiv des Voyeurismus; drittens aber pointiert Powell als Sänger ebendieses scheinbar simple Grundmotiv als höchst zweideutig: Seinen Geldgebern gegenüber tritt er als Macho auf und appelliert mit unmissverständlichen Gesten an die primären Instinkte des *starken Geschlechts*; mit den Dames selbst konfrontiert, lässt er gleichwohl keinen Zweifel daran, dass dieses scheinbar Primäre auf der Bühne nur als Mittel zum Zweck, als Vehikel des Business fungieren darf.

Die so entworfene Konstellation kompliziert sich schließlich, viertens, noch weiter dadurch, dass Dick Powell, der auf der Bühne die Doppelrolle des zynischen Voyeurs oder des voyeuristischen Zynikers zu spielen hat, im Film das Fach des romantischen Liebhabers besetzt – und dass er in dieser Funktion (und in einer anderen, nicht weniger liebevoll ausgestatteten Production-Number) seiner Partnerin Ruby Keeler nur wenige Augenblicke vorher beteuert hatte: »I only have eyes for you«.

Solche Ausschließlichkeit des Begehrens mag es im wirklichen Leben geben, aber nicht auf der Bühne, und erst recht nicht im Film – auch wenn Bühne und erst recht Film vortäuschen, es könne anders sein, indem sie die Rollen vermeintlich singulärer Figuren mit Stars besetzen. Solche Identifikationsangebote werden in Berkeleys Imaginationsraum höchst skeptisch beleuchtet. In der Production-Number *I Only Have Eyes For You*<sup>15</sup> wird just die Fixierung des Liebenden (Dick Powell als Jimmy) auf das Bild der Geliebten (Ruby Keeler als Barbara) zum Vehikel eines Dementi: Ruby Keelers Gesicht usurpiert zunächst die Porträts jener namenlosen Schönheiten, die in der New Yorker U-Bahn auf Plakaten für Zigaretten und Kosmetika werben. Diese Überblendung repräsentiert die Perspektive des Liebhabers, der in allen möglichen alltäglich abgebildeten »beauties« nur die (s)eine erkennt; das lebendige Antlitz der *realen* Geliebten wird durch das Verfahren der Überblendung zur offensichtlichen Projektion, zum austauschbaren Signet einer Werbegrafik für Schönheitsprodukte. Die Überblendung markiert zudem den Übergang vom realen Raum (der U-Bahn) in den Imaginationsraum. Die diegetisch als *Vision* eines Träumenden (Powell schläft ein) motivierte Choreografie unterliegt freilich eindeutig nicht der Kontrolle des Liebhabers. Das im Plakat fixierte Porträt wird nun aus dem Rahmen *ausgeschnitten*, vervielfältigt und in Bewegung gesetzt. Als »paper-doll-cut-out« (raffiniert in die Röcke der Film-



Abb. 2

Setfoto: Busby Berkeley am Set bei der Inszenierung des »Reigns der Gesichter« in der Production-Number *I only have eyes for you*.

kostüme der als Trägerinnen zunächst unsichtbar bleibenden Chorus-Girls eingearbeitet) multipliziert sich das Porträt auf schwarzem Grund und erzeugt den Effekt eines Reigns von tanzenden, identischen Ruby-Keeler-Gesichtern. Diese Komposition löst sich endlich ganz und gar in ein Ballett Dutzender Keeler typgleicher, aber eben nicht identischer Figuren auf – und setzt sich am Ende, als Puzzle, wieder zu dem einem Gesicht zusammen. Daran wird die Montage der Einen aus den vielen Ähnlichen unmittelbar anschaulich.

Der eigentliche Show-Teil der Nummer *Dames* liefert zu dieser Negation des Individuellen gleichsam das Herstellungsrezept. Das Ende der Büro-Szene, wo Powell – den Wecker in der Hand – die vor ihm angetretenen Revuegirls auffordert, am nächsten Morgen pünktlich zur Probe zu erscheinen, wird sozusagen zur Startrampe für ein Spektakel, das sich zur Metadiegeese des fiktiven Bühnenmusicals seinerseits noch einmal metadiegetisch verhält. – Diese Konstruktion, einerseits durchaus transparent, ist andererseits nicht ohne weiteres durchschaubar. Da das im Folgenden Gezeigte den Rahmen jeder denkbaren Bühneninszenierung konsequent durchbricht, kann es nicht direkt an Powells Song angeschlossen werden. Das Bedürfnis, einen solchen Anschluss herzustellen, ist jedoch so stark, dass auch ein ausgewiesener Kenner wie Altman sich zu der Behauptung versteigt, es handle sich um eine »long and elaborate number which realizes the

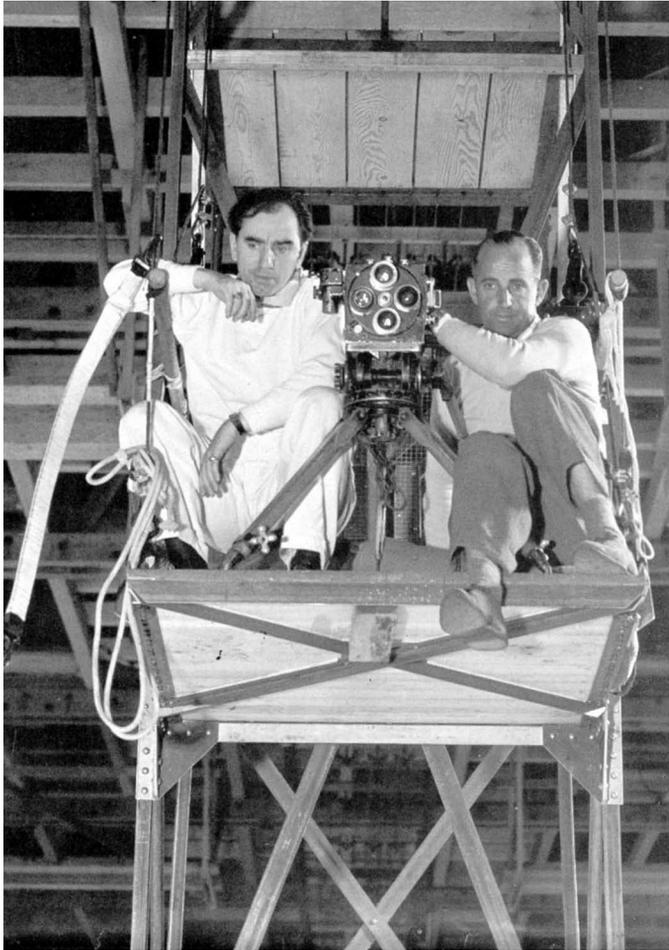
visions running through the heads of the rich board members.«<sup>16</sup> Tatsächlich weist aber nicht das Mindeste auf die Möglichkeit einer solchen Psychologisierung des vor der Kamera Veräußerlichten hin; die Financiers sind längst aus dem Spiel, und selbst Powell ist als »auteur of the show«<sup>17</sup> nur für die (gefilmte) Bühne zuständig, nicht für die filmische Show, in der sich die Dames ohne weiteren narrativen Anhalt selbstständig machen und – als Kollektiv – ihre eigene Geschichte erzählen, oder vielleicht noch eher: von ihrer Geschichte erzählt werden. Die Geschichte eines ganz normalen Arbeitstages auf der Showbühne illustriert – und kommentiert – den zuvor von Powell gesungenen Text in Bildern, in bewegten Tableaus. Zur Initialzündung wird der von Powell hochgehaltene Wecker funktionalisiert, dessen runde oder halbrunde Form und dessen taktmäßig-metronomische Bewegung sich in metonymisch immer wieder neu variiertter Gestalt als syntaktischer Organisator der Nummer brauchbar erweist.

Das Gezeigte hier im Einzelnen nachzuerzählen, würde nicht nur zu weit führen; es wäre auch, buchstäblich, witzlos, da sich die Virtuosität der Berkeley-schen Regie gerade nicht an jenen diegetischen Effekten erweist, die zu einer Paraphrase einladen. Immerhin so viel sei gesagt: Wir haben es mit einer dreiteiligen Ensemble-Szene zu tun, die zwar immer wieder einzelne Gesichter fixiert, aber keine Solistin oder Zentralfigur kennt. Die Dames werden geweckt, in ihren Negligees aus dem Bett gescheucht, bei der Morgengymnastik, beim Bad und vor dem Spiegel (der nur als leerer Rahmen, dem Durchblick der Kamera preisgebender Rahmen alludiert ist), bei der Toilette beobachtet. Dieser erste Teil führt zwar eine Sukzession von Handlungen vor, ist aber weniger narrativ als vielmehr synekdochisch, punktuell ausschnitthaft gehalten, wobei sich die Übergänge zwischen den jeweiligen Tableaus dadurch ergeben, dass eins der Girls das voyeuristische Auge der Kamera entdeckt, um es unter koketten Gesten der Empörung mit jeweils zuhandenen Mitteln (einem Schwamm, einer Puderquaste etc.) zu verdecken und so die Aufblende auf ein neues Tableau zu veranlassen.

Ganz anders die folgende Passage, in der die Dames (in eleganter Alltagskleidung munter auf einem Laufband ausschreitend) auf dem Weg zur Arbeit gezeigt werden: Hier wird die narrative Kontinuität gewahrt und lediglich durch einige sichtlich dem Slapstick-Genre entlehnte Gags aufgelockert. Wer diesem erzählerischen Gestus glaubt, geht jedoch in die Falle: Das so geweckte Vertrauen in die »continuity« wird genau in dem Moment wieder enttäuscht, in dem das sukzessive Prinzip vollends sinnfällig zu werden scheint – da nämlich, wo die Showgirls sich nacheinander durch das Nadelöhr des von einem Doorman bewachten Bühneneingangs schlängeln. Nichts da! Die Kamera fährt zurück und gibt preis, dass es nicht diesen einen, sondern Dutzende von »Stage Doors« gibt, gleichsam für

Abb. 3

Werkfoto: Busby Berkeley auf dem fliegenden Trapez bei Aufnahme eines »top shot«



jede Kandidatin eine, aber für jede die Gleiche, wie in Umkehrung des Kafkaschen Prinzips: *dieser Eingang ist nur für dich bestimmt; ich gehe jetzt und öffne ihn.*

Denn hinter der Tür liegt selbstverständlich nicht das Reich der artistischen Freiheit oder auch nur des Starruhmes, sondern jener Ort, an dem weibliche Körper als notwendige Komplemente des Kamera-Tools behandelt werden. Die nächstfolgende Einstellung zeigt das funktional mit schwarz-weißen Kostümen ausgestattete Ensemble in einem geometrisch strengen Rechteck auf den Screen verteilt und darauf verwiesen, durch regelmäßige Bewegung der Gliedmaßen optische Effekte auszulösen. Die auf den Schwarz-Weiß-Kontrast setzende Komposition erzeugt einen grafischen Effekt im leeren, von Requisiten unbesetzten, flächenhaft wirkenden Raum. Noch einmal folgen nun freilich, sogar in einiger Ausführlichkeit, Passagen, die man insofern diegetisch nennen könnte, als sie das

Ensemble in (auch kameratechnisch beziehungsweise perspektivisch) einigermaßen konventioneller Weise bei der Arbeit zeigen – mehrfach ziehen sich die Dames auf die Minimalform der Linie zusammen und schwärmen wieder zu Figuren aus, wie man sie von der Revuebühne kennt. Hier wird besonders deutlich, was prinzipiell für alle Berkeley-Choreografien gilt und seltsamerweise von der Forschung kaum einmal wahrgenommen wird: dass hier am Regiepult, was die individuellen Bewegungsabläufe angeht, alles andere als ein Präzisionsfanatiker am Werk ist. Im Hinblick auf die Realisierung von *Dames* drängt sich geradezu die Frage auf, ob nicht gar – angesichts all der auffälligen Unvollkommenheiten und Koordinierungsmängel: asynchroner Pirouetten, unrhythmischer Stepeinlagen, plump erscheinender Laufschriffe – der *authentische* Eindruck eines ersten »rehearsal« insinuiert werden sollte.

Aber auch sonst ist Berkeley denkbar weit entfernt von jenem Ideal militärischer Disziplin,<sup>18</sup> das heutigen Musical-Inszenierungen den Stempel des Sterilen aufdrückt. Im Gegenteil: Für Berkeley zählt der Gesamteindruck, der gerade dadurch zustande kommt, dass nicht durchweg sämtliche Bewegungsmuster streng koordiniert sind. Präzision ist nur dort gefragt – und erreicht –, wo sie für den kompositionellen Effekt auf der Leinwand unerlässlich ist, wie in den nun anschließenden, dem Kaleidoskop abgeschauten Verwandlungseffekten. Die aus der Perspektive des »top shot« ins Bild gesetzten Kompositionen aus liegenden Frauenkörpern gehen schließlich sogar in rein grafische Figurationen über, welche ihrerseits (in einer Art Koda) in einen aus gespreizten Frauenbeinen und aneinander gelehnten Frauenkörpern gebildeten, von der Kamera in langsamer Drehbewegung durchfahrenen »tunnel of love« zurückverwandelt werden. Um das Maß der Penetrationsmetaphern voll zu machen, versammelt Berkeley sein Ensemble schließlich zu einem Tableau, das zum Plakat eingefroren und in genau dem Moment als Reduktion des eben noch Bewegten auf zweidimensionales Papier erkennbar wird,<sup>19</sup> in dem es von rückwärts her durchs Gesicht des Sängers/Regisseurs Powell zerrissen wird – also des Mannes, der zugleich mit dem letzten Vers auch den Song wieder vom weiblichen Chorus übernimmt.

Diese Choreografie, von deren Feinheiten wir in diesem Schnelldurchgang nur einen sehr groben Eindruck vermitteln konnten, setzt einen mehr als adäquaten Schlusspunkt unter die Serie der von Berkeley 1933/34 dirigierten Production-Numbers, die insgesamt als Reihe beeindruckend komplexer, in solcher Differenzierung vorher nie und seither selten erreichter Etüden über die intrinsischen Qualitäten kinematischer Bewegung verstanden werden dürfen. Von daher läge nichts näher, als Busby Berkeley nachgerade zum medientheoretisch avancierten Avantgardisten zu ernennen. Das wäre so konsequent wie abwegig: Denn

selbstredend ist es dem Regisseur um nichts anderes zu tun gewesen als um die Installation eines Kommerz-Kinos im möglichst großen Stil, eines Kinos, dem man ex post den Vorwurf eminenterer Stillosigkeit schon deshalb nicht erspart hat, weil es seine semantische Energie ganz und gar aus einer höchst problematischen Gender-Kodierung bezieht.

##### 5. WHAT SHE LEARNED ABOUT »DAMES«

Dem Faszinosum Berkeley auf den Grund gehen heißt also, womöglich, sich Klarheit darüber verschaffen, warum in diesem Fall zwischen kommerzieller Verwertung der Schaulust (beziehungsweise des dieser Schaulust zur Verfügung gestellten weiblichen Körpers) und einem fortgeschrittenen Stand von Medienreflexion nicht nur kein Widerspruch besteht, sondern das eine das andere sogar notwendig bedingt. Es trifft also, so die These, weder den Punkt, Berkeley als verkappten Revolutionär zu verkaufen, der sich der Mittel Hollywoods nur bedient, um sie für seine wahren Zwecke zu funktionalisieren, noch wäre es zutreffend, aus ihm einen Medienartisten wider Willen zu machen, dem in seiner Arbeit reflexiv ausdeutbare Momente gleichsam ungewollt unterlaufen. Das wahrhaft Spektakuläre dieses Falles liegt vielmehr darin, dass beide Aspekte einander so vollständig bedingen, dass sie in keiner Hinsicht und nicht einmal in heuristischem Interesse zu trennen sind. Die derart bestimmte mediale Konstellation ist aber keineswegs paradox, sondern lediglich komplex, weil eigentümlichen historischen und systematischen Voraussetzungen geschuldet.

Wie lassen sich diese genauer bestimmen? – Eine erste Antwort ergibt sich bereits aus der Struktur der hier erörterten Filme, genauer: aus der exzentrischen Stellung der Production-Numbers zur Diegese. Generell lässt sich festhalten, dass jedem auf dem Backstage-Plot beruhenden Musical (auf der Bühne und im Film) die Disposition zur Selbstreflexivität ganz einfach deshalb mitgegeben ist, weil ein solcher Plot seine ganze Semantik aus der im Erzählten exponierten Differenz zwischen Bühne und Wirklichkeit, Schein und Sein bezieht. Die an einschlägigen Genrestücken oft festgestellte (nicht auf das Filmmusical der 1930er Jahre beschränkte) Tendenz zu einem realistischen, oft sogar zynisch-aufrichtigen Blick auf die Realitäten des Showbusiness hat ihren Grund also ganz einfach in der Rücksicht auf die narrative Ökonomie. Erzählerische Effekte werden nicht dadurch erzielt, dass man eine Fundamental-Differenz nivelliert, sondern dadurch, dass man sie so scharf wie möglich pointiert. Allerdings ist der adäquate Ort für die Artikulation des die Fiktion konstituierenden *Realitätsprinzips* logi-

scherweise nicht On-, sondern Backstage zu suchen, während die Showelemente, narrativ in den Herstellungsprozess einer fiktiven Aufführung eingebunden, von diegetischen Aufgaben entlastet bleiben. Gleichwohl erfasst die selbstreflexive Disposition dieser Genrevariante sozusagen automatisch auch die Production-Numbers, deren perfekte Äußerlichkeit gleichsam mit ihrer *anderen* Seite, dem Wissen um die Produktionsbedingungen solcher Perfektion, überblendet wird.

Im Falle Berkeley nun werden die Mechanismen dieses Automatismus ihrerseits zum Thema der Choreografie, und zwar unabhängig von deren konkreter Ausgestaltung. Dies deshalb, weil das Material beziehungsweise die Tools der vom Regisseur entworfenen Figurationen in ebenjenen weiblichen Körpern bestehen, deren Disponibilität im Sinne eines rein funktionalen, unpersönlichen Bezogenseins auf den begehrlchen männlichen Blick auch in der Gegensicht von Backstage perspektiviert wird. Der imaginäre Raum, den Berkeley zur Lösung des Darstellungsproblems medial vermittelter Bewegung entwirft, der Raum also, der durch die doppelte Bewegtheit von Ensemble beziehungsweise Set und Kamera konstituiert wird, ist zugleich konstitutiv Reflexionsraum des Showbusiness. Der Song *Dames*, der in seinen »lyrics« den Zynismus der Backstage-Perspektive erst auf die fiktive Bühne transponiert und ihn von dort in die Production-Number überleitet, spricht nur offen aus, was immer Sache ist – eben auch dort, wo ein Song einen Treueschwur ablegt, der nicht zu halten ist: »I only have eyes for you«.

Diese letzte Drehung an der reflexiven Schraube, die natürlich auf die semantische Integrität des Gesamtfilms zurückwirkt, ist nicht nach dem Geschmack aller Kritiker – auch wenn sich entsprechende Einwände beziehungsweise nicht gegen Berkeley, sondern gegen die diegetische Verfassung des Films richten. »Lang und ungebührlich langweilig« findet Stern den Film,<sup>20</sup> und andere stimmen prinzipiell mit ihm darin überein, dass in *Dames* das Übergewicht der Production-Numbers nicht wie in den Produktionen von 1933 durch eine starke Story ausbalanciert sei, sodass sich darum tendenziell jener dramaturgische Schlendrian wieder breit mache, wie er den Großteil der zwischen 1928 und 1930 produzierten Backstage-Musicals dominiert habe. Man kann das so sehen. Andererseits vertritt Altman die nicht weniger überzeugende These, erst in *Dames* präge sich das Berkeleysche Projekt in seiner ganzen Konsequenz aus:

Throughout 1933, Berkeley developed a thorough analogy between sex, art, and vision; now that paradigm is expanded to include business. Man has all the money and he will spend it only when he gets something worthwhile in return; feminine beauty is that something. [...] By exten-

ding the sex/show/vision metaphor to business, *Dames* completes the construction of show musical syntax around the position of the show musical spectator. The kind of entertainment presented by *Dames* is the meeting place of business and art, of morality and perversion, of repression and liberation. Rarely has a film so coherently summed up a cultural system as *Dames* embodied the underlying myths of Depression entertainment.<sup>21</sup>

Auch dieser Diagnose ist zuzustimmen – doch es ist freilich hinzuzusetzen, dass hier das eine Urteil das andere nicht ausschließt. *Dames* gewinnt eminente analytische Schärfe in der Tat auf Kosten der narrativen Kohärenz. Man geht sogar nicht einmal zu weit, wenn man festhält, dass hier die eigentlich wichtige Geschichte nicht mehr in Form des Plot, sondern in der zentralen, titelgebenden Production-Number am Ende des Musicals erzählt wird. Das bedeutet nichts anders, als dass dieser Film das vom Backstage-Plot definierte Genre-Format überhaupt hinter sich lässt – und dass damit nur die ebenso logische wie befremdliche Konsequenz aus Berkeleys Konzeption filmischer Bewegung gezogen wird. Noch einmal: Der Wechsel zwischen Stage und Backstage hatte zunächst die Aufgabe, dem filmischen Erzählen die Mühe um eine Motivation der Show-Elemente abzunehmen. Wenn nun jedoch der Ort, an dem die Production-Numbers szenisch realisiert werden, realistischerweise nicht mehr die Bühne sein kann, wenn vielmehr ein imaginärer Raum entworfen wird, in dem das Ensemble mit der Kamera allein ist, ein Raum, der überhaupt nur noch in seiner Repräsentation auf der Leinwand greifbar wird – dann verliert die Unterscheidung von Stage und Backstage ihre Gültigkeit.

Und wenn es sich so verhält, kommt man kaum um die Anschlussfrage herum, ob jenseits der Unterscheidung von Bühne und Wirklichkeit *Tanz* eigentlich noch *Tanz* ist. Medienhistorisch ist hier zunächst einmal anzumerken, dass die Affinität der beiden transitorischen Medien *Tanz* und *Film* selbstverständlich nicht erst im Tonfilm zum Zuge kommt, sondern dass die Chance, die Flüchtigkeit der tänzerischen Bewegung im Medium der bewegten Bilder einzufangen, früh und mit Nachdruck ergriffen wurde. Und dass auch in der Hoch-Zeit der »silent features« kaum ein Spielfilm, egal welchen Genres, ohne *Tanzsequenzen* auskam. Mit der Möglichkeit, *Ton* und damit *Musik* als noch ein weiteres transitorisches Medium synchron zu fixieren, war deshalb für die *Liaison* von *Film* und *Tanz* anscheinend so wenig *Spektakuläres* gewonnen, dass rezeptionsgeschichtlich meist nur die Defizite zur Debatte stehen, die durch eine inadäquate Wiedergabe von *Bühnen-Choreografien* aufbrachen. Es mutet von heute her seltsam genug an, aber anscheinend ist zunächst wirklich niemandem aufgefallen, dass im *Ton-*

film nicht nur gesprochen und gesungen, sondern auch anders *getanzt* werden konnte.

Erklären lässt sich diese Fehlanzeige nur, wenn man sich verdeutlicht, dass es dem Tanz im Film niemals an musikalischer Begleitung gefehlt hatte, und dass just im Fall des stummen Tanzes die singuläre Option ergriffen werden konnte, die fehlende Tonspur gleichsam authentisch zu replizieren: Die Bewegung der Tänzer gibt einen Takt und ein Zeitmaß an, dem sich die Live-Zuspielung ad hoc anschließen kann, fallweise sogar unter Benutzung des gleichen musikalischen Materials, dessen man sich bei Erstellung der Filmbilder bedient hatte. Versuchte man das Gleiche an einer Berkeley-Nummer, so würde sofort klar, dass eine solche Nachvertonung allenfalls in einigen wenigen Passagen Aussicht auf Erfolg hätte. Die Bewegungsbögen der Berkeleyschen Production-Numbers haben sich so gut wie vollständig vom Prinzip einer taktmäßigen Bewegung emanzipiert; sie sind zu freien Improvisationen geraten, zu denen die Songs nur noch den Anlass geben.

Mit der Unterscheidung von Bühne und Wirklichkeit fällt, anders gesagt, auch die Differenz von Tanz und *natürlicher* Bewegung im Raum. Das wird von der einen Seite schlaglichtartig beleuchtet, wenn die Dames, als die braven Angestellten, die sie sind, sich zur Arbeit begeben – und wenn dieses *realistische* Intermezzo genau am Bühneneingang endet. Und eben dasselbe wird im anderen Extrem demonstriert, wenn Berkeley die Möglichkeit einer enharmonischen Verwechslung zwischen kunstvoll arrangierten Ensembles weiblicher Körper und einer nur mehr grafisch dargestellten Ornamentik demonstriert. So wie Berkeley mit seinem Material – den Dames – verfährt, offenbart er eine derart unbestreitbare Neigung zur Abstraktion, dass sich der Gedanke an analoge Verfahren der Repräsentation von Bewegung in den von emphatischen Rhythmuskonzepten bestimmten Filmen der europäischen Avantgarde der 1920er Jahre kaum abweisen lässt: Nur einige wenige Namen seien genannt – René Clair, Man Ray und Henri Chomette, Walter Ruttmann, Hans Richter oder Viking Eggeling.

Wir gestatten uns in diesem Zusammenhang lediglich einen knappen Exkurs zur bereits oben kursorisch betrachteten Production-Number *I Only Have Eyes For You*: Nachdem sich aus den aufgehobenen Röcken des Ensembles das Porträt Ruby Keelers als Puzzle zusammengesetzt hat, fährt die Kamera auf dieses Gesicht zu, blendet zwischen dessen Augen ab und sofort wieder auf, wobei sich das Rund der Abblende in die Iris eines dritten, anonymen Auges verwandelt. Diese Iris wird – ganz technisch: als Irisblende – geöffnet; unter ihr erscheint ein Hohlraum, in dem wiederum (nun in ganzer Persona) Ruby Keeler steht, die von einem unsichtbaren Lift durch die Iris auf eine ebenso unsichtbare Bühne gehoben wird. Nach diesem famosen Schwenk vom »top shot« in die Horizontale steht

## Abb. 4

Szenenfoto von *I only have eyes for you*: Gesicht Ruby Keelers als Puzzle kombiniert durch die Kostüme der »Dames«



Keeler als einsame Figur auf schwarzem Grund, tritt jedoch unversehens (erneut als Ganzfigur) in einen reich ornamentierten ovalen Rahmen, in dem sie zum Bild erstarbt, während ihr zu Füßen das Ensemble der Keeler-Similes den Chorus des Songs weiterführt. Dieses Ensemble seinerseits versammelt sich bald in einer Linie unter dem Rahmen und wird (durch ein virtuos verschleiertes Anheben der Kameraperspektive) zur kompakten Masse, die – fixiert und überblendet – den Griff eines Handspiegels ergibt. In ihm ist freilich noch immer die winzige Figura Keeler zu sehen und nicht etwa ein Gesicht, als nun erneut auf schwarzem Grund die bewegte Ruby hinzutritt. Sie streckt die Hand nach dem Griff des Spiegels aus, versetzt ihn in eine Drehbewegung, und auf der Rückseite des Bildes erscheint in Aufblende der diegetische Anschluss an die Rahmung der Production-Number, das schlafende Paar in der U-Bahn.

Angesichts dieses Spiels mit den Möglichkeiten tricktechnischer Metamorphose – das im Film übrigens nicht mehr als fünfzig Sekunden dauert – lässt sich der spontanen Assoziation *Surrealismus* kaum ausweichen. Doch es kann dahingestellt bleiben, ob Berkeley die einschlägigen Artefakte der Klassischen Moderne gekannt hat. Denn sämtliche Effekte, denen man hier begegnet, sind vollkommen konsequent aus der kinematographischen Werkstattpoetik des Regisseurs entwickelt – und machen damit freilich deutlich, welches Niveau selbst-reflexiver Durchdringung die Handhabung des Mediums hier ganz spielerisch erreicht. So ist das *dritte Auge*, aus dessen Öffnung die Figur herausgehoben wird,

ohne weiteres als Organ einer metonymischen Stellvertretung der Kamera transparent. Und das Wechselspiel zwischen bewegtem und erstarrtem Bild, zwei- und dreidimensionaler Repräsentation verweist schon für sich genommen prägnant genug auf die Abgründe und Aporien jeder medialen Verdopplung des Lebendigen einerseits, auf den imaginären Charakter jeder Präntention auf Unmittelbarkeit auch im *wirklichen* Leben andererseits.

*I Only Have Eyes For You*: eine vorschnelle Medienkritik, in deren Fahrwasser wir oben noch verblieben sind, könnte sich damit zufrieden geben, das Ideo-Logische einer solchen Behauptung zu denunzieren. Berkeleys Production-Number jedoch gibt, genauer besehen, der Aussage des Verliebten Recht – um zu zeigen, dass sie mehr bedeuten kann, als die meisten Verliebten sich träumen lassen. Berkeley also braucht die Nobilitierung zum Avantgardisten nicht, und er kann sie nicht brauchen. Dies darum, weil sich seine Choreografien ihrem Material – weiblichen Körpern – gegenüber in keinem Augenblick gleichgültig verhalten. Die Avantgarde braucht jedes Mittel nur zu ihrem Zweck, und das gilt auch für Berkeley; doch Berkeley ist zu seinen Zwecken so ausschließlich auf das Mittel des weiblichen Körpers fixiert, dass ihm dieses Mittel wieder zum Zweck wird. Deshalb sind diesem Regisseur seine Dames freilich noch lange nicht Gegenstände eines interesselosen Wohlgefallens. Berkeleys Bewegungsbilder sind vielmehr explizit bis zur Schmerzgrenze; wer nicht glauben möchte, dass sie so obszön gedacht seien, wie sie aussehen, liegt grundsätzlich falsch. »Please, please, just think for a moment«, verwehrt sich der Stellvertreter des Regisseurs im Erzählten gegen alle Ausreden, denn natürlich dreht sich hier alles um den weiblichen Körper, wie der männliche Blick ihn sieht.

Doch wird auch hier wieder eine Gegenbewegung wirksam. Der flüchtigen Allgemeinheit des begehrten – oder vielleicht nur abstrakt begehrenswerten – Objekts widersteht wie selbstverständlich das je Besondere der verschiedenen weiblichen Gesichter, die immer wieder, geradezu aufdringlich prominent, ins Spiel gebracht werden. Doch auch die in einer besonders spektakulären Passage von *Dames* wie aus der Kanone in den Nahbereich der Kamera geschossenen Gesichter geben keinen Halt;<sup>22</sup> sie werden umstandslos wieder zu bloßen Punkten, die wie Münchhausensche Kanonenkugeln in das Ensemble der Dames zurückfallen. »Face shot« – »crotch shot«: Just das vermeintlich Signifikante wird zum bloßen Punkt – »dot« – im Diskurs der Bewegung depotenziert. Ein konziseres Dementi des für alle Backstage-Musicals konstitutiven Mythos von der plötzlichen Verwandlung des Aschenputtel in einen *Star* ist kaum vorstellbar. »So etwas gibt es nur im Film.« Aber im Film gibt es *überhaupt* keine je besonderen Gesichter, weil alles Besondere, medial vermittelt, schon für ein Allgemeineres steht. Wer also

Abb. 5

Szenenfoto von *I only have eyes for you*: zahlreiche Doubles Ruby Keelers im Laufrad



hinter Busby Berkeleys Version der Medien in den Medien einen Grundzug tiefer Melancholie vermutet, dürfte Recht behalten. Und auch wenn man die nahe liegende Verbindung zwischen Melancholie und Allegorie für diesen Fall, ausnahmsweise, einmal nicht bemühen will, wird man dennoch nicht bestreiten, dass der männliche Blick im Falle Berkeley nichts Besonderes zu bezeichnen vermag und deshalb auf das Allgemeine der choreografischen Figuration angewiesen bleibt.

Damit erweisen sich dann freilich auch die von Berkeley selbst genüsslich zitierten optischen Klischees als hoffnungslos inadäquat. Der dem ersten Anschein nach auf Penetration angelegte Blick läuft endlos an beliebigen Körpern entlang, und umgekehrt wird just die Kamera zum Versteck für das Besondere der durch

sie sichtbar und doch nicht zugänglich gemachten Gesichter. In konziser Antizipation aller einschlägigen Theorie-Angebote verwandelt Berkeleys Choreografie zu *Dames* das Aufnahme-Instrument zunächst in ein Tool des unverstellt männlich konnotierten Voyeurismus und entwickelt dieses Tool von daher zu einem höchst expliziten Stellvertreter des Phallus fort. Doch alle Penetrationsgesten dieses Instruments bleiben gegenüber der profunden Oberflächlichkeit des weiblichen Ensembles, wie es auf der Leinwand erscheint, seltsam impotent.

Es liegt nahe, darin eine Verkehrung der durchs Genre – und die vervielfachte Selbstreflexivität der Production-Number – scheinbar festgeschriebenen Gender-Relationen des Showbusiness zu erkennen. Doch aus Plus wird nicht Minus; so einfach geht die Rechnung nicht auf. Der oben erwähnte Werbefilm, betitelt: *What She Learned About Dames* – zielt nicht zufällig auf ein eindeutig weibliches Publikum. Und einmal entfesselt, geriert sich die Kamera weder männlich noch weiblich, sondern sie wird zu einer seltsam androgynen, rein medialen und nur innermedial möglichen Instanz. Einerseits bleibt es dabei: Der von endlosen Multiplikationen der Weiblichkeit – Körpern, Accessoires, Zeichen – dominierte Berkeleysche Imaginationsraum ist nicht weniger streng auf eine durchgängig männlich beherrschte *Wirklichkeit* hin organisiert als der diegetische Diskurs in George Cukors bis herunter zum Schoßhündchen rein weiblich besetzter Geschlechterkomödie *The Women* von 1939. Andererseits jedoch, darauf ist zu beharren, scheint in der exzessiv, geradezu fließbandmäßig ausgespielten Serialität der Berkeleyschen Arrangements die konkrete Ahnung von einem Freiheitsraum auf, der im Musical nach 1935 von den Signifikanten der auf die Stars zentrierten Story besetzt ist, der im heutigen Musikfilm allenfalls ironisch anzitiert wird, der in den Experimentalfilmen der 1920er Jahre (wenn es ihn dort gab) aller Besonderheiten entkleidet war. In Berkeleys utopischem Universum dagegen wären vielleicht spezifisch andere, nicht mehr durch das Prinzip Gender kodifizierte Bewegungen möglich – Bewegungen zum Beispiel, die jedem besonderen Gesicht im Ensemble auch einen besonderen Sinn verleihen könnten. Bis auf weiteres jedoch gibt es derlei noch nicht, und eine Andeutung davon nur im Film, als Film, durch den Film hindurch: *Practically everything moves, this being moving pictures.*

## 6. GENREGESCHICHTE / GENREREGELN

Kommen wir nach dem Durchgang durch die Analyse noch einmal auf die Geschichte des Genres Musicalfilm zurück und damit geradezu zwangsläufig auf das bereits eingangs zitierte Standardwerk, mit dem sich Rick Altman eminente Ver-

dienste um die Revision der bis dahin allzu simplizistisch verfertigten Versionen der Gattungshistorie erworben hat. Mit Nachdruck (und ganz in unserem Sinne) vertritt Altman die These, die geläufige Lesart, nach der die Berkeleysche Extravaganz einen Sonderweg und Sonderfall des Genres Filmmusical darstelle, beruhe auf einem Missverständnis.

Constituting the *locus classicus* of the musical's tendency to subordinate image to sound, Berkeley's films have too often been treated as eccentric and atypical. Though their technique may be extreme, the general patterns they establish are representative, indeed symbolic of the musical's most fundamental configurations.<sup>23</sup>

Eine Einlassung wie diese ist insofern erläuterungsbedürftig, als man zunächst kaum vermuten würde, Berkeleys bildgewaltige Kompositionen zeichneten sich ausgerechnet durch Unterordnung der Bild- unter die Tonebene aus. Gemeint ist jedoch etwas spezifisch anderes: »[Berkeley] alone among the early practitioners of the musical understood the extent to which the audio dissolve liberates the picture plane of all diegetic responsibilities.«<sup>24</sup> Unter »audio dissolve« versteht Altman die Ausblendung der diegetisch organisierten Tonspur, die realistisch motivierte Geräusche reproduziert, zugunsten der instrumentalen und vokalen Musik, welche die Production-Numbers begleitet.<sup>25</sup>

Es ist gleichwohl leicht erkennbar, dass sich die beiden zitierten Charakterisierungen der durch Einsatz dieses Mittels von Berkeley erzielten Effekte – »subordination« hier, »liberation« da – nicht ohne weiteres vereinbaren lassen. Altman jedoch will da keinen Widerspruch erkennen. »When we reach the climax of a Berkely production number [...] we have entirely abandoned the representational mode.« Dem ist prinzipiell zuzustimmen; doch Altman fährt emphatisch fort: »Everything – even the image – is now subordinated to the music track.«<sup>26</sup> Diese These leuchtet unseres Erachtens nur dann ein, wenn man die Funktion der Ebene konstitutiv als eine diegetische bestimmt, ja wenn man womöglich gar das Filmbild essenziell als Erzählbild denkt. Altman führt aus:

Even when we can identify the elements of Berkeley's patterns as women, our attention is drawn away from the image's referential nature by shots which organize hundreds of hats, legs, feet, arms, or torsos into a single pattern. In the flower patterns typical of his thirties extravaganzas [...], the simultaneous movement of the dancers produces a kaleidoscopic effect in which the overall configuration always obliterates individual refe-

rential aspects. It is as if the screen were transformed into an electronically generated visual accompaniment to the music.<sup>27</sup>

Auch in dieser Analyse herrscht die bereits oben hervorgehobene Zweideutigkeit. Einerseits hat Altman vollkommen Recht, wenn er den nicht-repräsentativen, so verstanden: autonomen Charakter der Berkeleyschen Bewegungsbilder betont. Andererseits wird jedoch genau das für ihn Anlass, diese Choreografien in die Heteronomie einer Bild-Begleitung zur Musik zu drängen. – Man könnte diesem Einwand entgegen, die Rede von der Subordination sei nicht pejorativ zu nehmen; es sei im Grunde just die Autonomie des nicht narrativ organisierten Bildes gemeint. Doch so einfach darf man es sich nicht machen. Indem er eine starre Opposition zwischen Bild und Ton etabliert, die mit einem vermeintlichen Gegensatz zwischen Diegese und Musik parallel geschaltet ist, reduziert Altman die Komplexität der Berkeleyschen Tableaus auf eine falsche Einfachheit. Der Ver-



Abb. 6

Fotomontage:  
Busby Berkeley  
einkopiert in den  
»tunnel of love« aus  
der Choreografie zu  
*Dames*

gleich der in ihnen erzeugten Kaleidoskop-Effekte mit der mathematisch errechneten Serialität jener grafischen Muster, die heute allerorten in Bildschirmschonern Verwendung finden, ist hier ebenso verräterisch wie die Rede von »music in its overall pictorial quality«<sup>28</sup> – so als bildeten die »moving pictures« des Musicals tatsächlich etwas noch einmal ab, was in anderer Form auf der Tonspur zu hören ist.

Anders gesagt: Ein »reversal of the image/sound hierarchy« mag zwar durchaus »at the very center of the musical genre« liegen;<sup>29</sup> insofern nämlich, als Altmans Beharren auf dem hybriden, zwieschlächtigen Charakter des Film-Musicals hervorragend geeignet ist, die vermeintliche Homogenität der nach 1935 dominierenden, narrativ *integrierten* Genrestücke analytisch aufzubrechen. Wenn dagegen in Berkeleys *Production-Numbers* so etwas wie eine Verkehrung der Bild/Ton-Hierarchie überhaupt statthat, dann nur, damit sie umstandslos noch einmal umgekehrt werden kann. Dem, der Ohren hat zu hören, wird in *Dames* nicht entgehen, mit welcher Gnadenlosigkeit die Streicher sich ein ums andere Mal in die Kurven der Titelmelodie legen, und dass diese bis zur Schmerzgrenze getriebene Monotonie des Akustischen der bildlich vorgeführten Kunst permanenter Verwandlungen scharf kontrastiert. Und dem, der Augen hat zu sehen, wird sicherlich auffallen, dass der Reiz der hierbei erzielten Bild-Effekte gerade nicht in der schlichten Auflösung des Materials – der *Dames* – in einfache Patterns besteht, sondern in einem ständig präsent gehaltenen Vexierbild-Effekt. Im Gegensatz zur von Bildschirmschonern verbreiteten kontemplativen Langeweile sind Berkeleys Kaleidoskope aufregend – und sie sind nur deshalb mehr als dekorativ, *weil* sie aus weiblichen Körpern bestehen. Das heißt: Sie erregen einen Blick, der nicht aufs Ganze, sondern trotz der visuellen Integrität dieses Ganzen immer wieder aufs Einzelne geht, das er in seine Bestandteile (*Dames*) aufzulösen versuchen *muss*.

Auch Altman beschleicht die Ahnung, dass er Gefahr läuft, es sich mit seinem Kronzeugen zu leicht zu machen; so entschließt er sich, in einem letzten Argumentationsschritt, doch noch ein Ambivalenzprinzip als Konstituens des Berkeleyschen Personalstils zu restaurieren:

Berkeley's characteristic style revolves on alternation between eye-level shots and top shots, between dominance of diegetic material and independent musical material, between the screen as window (privileging the object plane) and the screen as frame (privileging the picture plane). This alternation produces a constant and strongly felt opposition between a sense of pattern and a sense of randomness. In one mode we see from

above and thus are able to grasp the interrelationships which govern the characters' movements; in the other mode we see from the point of an observer within the diegesis, to whom all is random, chaotic, unclear. Like the opposition between image dominance and music dominance, the distinction between top shot and eye-level reflects a dichotomy fundamental to the musical.<sup>30</sup>

Diese Ehrenerklärung allerdings fällt erst recht problematisch aus. Unversehens wird die altbewährte Opposition von Diegese und nicht narrativ organisierter Bewegung als substanzielle Dichotomie in Berkeleys Production-Numbers selbst hineingetragen und so die zuvor verkündete Verkehrung der Machtverhältnisse, die Prädominanz des Musikalischen wieder zurückgenommen. Diese Volte ist sichtlich dem binären Systemzwang eines Strukturalismus geschuldet, der ganz und gar nicht auf den Gegenstand passen will. Allein schon die Behauptung, die Alternation zwischen »eye-level« und »top shots« sei Berkeleys charakteristisches Kunstmittel, wird dem (oben analysierten) in allen Raumdimensionen variablen Prinzip doppelter Bewegung nicht gerecht, und ebenso wenig geht die einsinnige Zuordnung auf, wie Altman sie zwischen technischen Mitteln und semantischen Effekten herstellen möchte. Bei Berkeley finden sich nämlich sehr wohl auch »top shots«, die desorientierende, und ebenso »eye-level shots«, die orientierende Funktion haben – zuvörderst die »eye-level shots« schlechthin: Großaufnahmen von Gesichtern.

Da jedoch die Kamera auf Berkeleys Set nichts erfassen kann, was bleibt, wie es gezeigt wird, ist sämtlichen Momenten seiner Bewegungsbilder eine fundamentale Ambivalenz von Ordnung *und* Chaos eingeschrieben, die allerdings nicht ohne weiteres mit der Opposition von diegetisch/nicht-diegetisch abzugleichen ist. Gerade an der Choreografie zu *Dames* wird ja evident, dass Berkeley (in Teil 1) mit den von ihm präferierten Mitteln sehr wohl auch zu erzählen imstande ist, und dass er (in Teil 2) sogar ironische Zitate des konventionellen Erzählkinos in seine Konzeption integrieren kann; er kann das Erzählen aber auch bleiben lassen, wie im Schlussteil von *Dames*, und sonst meistens auch.

Man hätte es vielleicht nicht unbedingt von dem durch Hollywood beinahe mit Alleinvertretungsanspruch besetzten Genre Musical erwartet, doch am Beispiel Berkeley kann man lernen: Nicht alle Probleme des Mediums Film sind Erzählprobleme. Die Fixierung aufs Erzählproblem stellt vielmehr nur die historisch besondere Reflexionsform dar, in der das *klassische* Kino Hollywoods seit den späten 1910er Jahren sämtliche Besonderheiten des Mediums zu erörtern und die Entscheidung für je bestimmte Optionen filmischer Synthesen dogmatisch

festzuschreiben versucht hat. In das so entstandene, elaborierte System, in dem die so genannte *Filmsprache* und das Sprechen über Filme wechselseitig voneinander abhängen, lässt sich Busby Berkeleys Kino, das als Lösung des Problems einer adäquaten Repräsentation von Bewegung in bewegten Bildern konzipiert ist, nicht ohne weiteres einpassen. Das jedoch ist, platt gesagt, nicht Berkeleys Problem – sondern auf eine (scheinbare) Aporie der Filmwissenschaft zurückzuführen, die leitende Begriffe ihrer Analyse, fatalerweise, aus den Selbstbeschreibungen der am System Hollywood Beteiligten gewinnt, um sie naiv in fundamentale Kategorien der Disziplin zu verwandeln.

Nicht alle Probleme des Mediums Film sind Erzählprobleme: Wer Berkeley dadurch *retten* möchte, dass er die Dichotomie von Diegese und nicht-repräsentativen Darstellungsformen in seine Production-Numbers hineinzutragen versucht, fängt die Sache am falschen Ende an. Zwar ist es verkehrt, Busby Berkeley als exzentrisch, untypisch, als Sonderfall abzutun. Doch umgekehrt wird erst ein Schuh daraus: Die für Berkeleys Konzeption von filmischer Bewegung – im Tonfilm – konstitutive Differenz liegt der Entscheidung über Narration oder Präsentation weit voraus. Und diese Differenz ist in Berkeleys Production-Numbers überhaupt zum ersten Mal in aller Klarheit expliziert worden. Gemeint ist der Unterschied zwischen Bewegungen im dreidimensionalen Raum und Bewegungen in jenem Intermedium, das durch die Synthesen der Filmkamera erst hergestellt wird. Recht besehen ist nicht etwa Berkeleys Kino von den Vorentscheidungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen in Fragen diegetischer Motivation determiniert. Sondern das Bewegungskino eines Busby Berkeley wirkt weit über den engeren Bereich des Musicalfilms hinaus auf die Definition all dessen, was seit 1933 den Raum des Kinos, auch des Erzählkinos ausmacht: *This being moving pictures, practically everything moves.*

1 John Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals*, London 1971, S. 122.

2 Rick Altman: *The American Film Musical*, Bloomington/Indianapolis 1987, S. 111.

3 Ebd.

4 Otis Ferguson, in: *The New Republic*, October 2, 1935, zitiert nach Altman: *The American Film Musical* (Anm. 2), S. 111.

5 Trixie-Mareile Flügel: *Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos*, Alfeld 1997, S. 15–23 (hier: S. 16), auch eine breitere, mit schönen Belegen unterfütterte Explikation der These von den so genannten Erzählproblemen des Filmmusicals.

6 Rick Barrios: *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*, New York/Oxford 1995, S. 105.

7 Dass zudem, qua *Vitaphone*, auf eine, technisch im Grunde bereits überholte, *Edisonsche* Lösung des Ton-Problems zurückgegriffen wurde: ein duales »film-disc system«, das tatsächlich noch mit Platten arbeitete, stellt eine hübsche Pointe am Rande dar.

8 In den oben genannten Musical Comedies zeichnen folgende Regisseure verantwortlich für die Inszenierung der Rahmenhandlung: Lloyd Bacon (*42<sup>nd</sup> Street, Footlight Parade, Wonder Bar*); Mervyn LeRoy (*Gold Diggers of 1933*); Ray Enright (*Dames*).

- 9 Busby Berkeley arbeitete zunächst an folgenden, eher konventionellen Produktionen mit: *Whoopee* (Thornton Freeland, 1930), *Kiki* (Samuel Taylor, 1931), *Palmy Days* (Edward Sutherland, 1931), *Flying High* (Charles Riesner, 1931), *Night World* (Hobart Henley, 1932), *Bird of Paradise* (King Vidor, 1932), *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932). Der Durchbruch zur Durchsetzung innovativer Verfahren im Backstage-Musical gelang ihm erst 1933 mit *42<sup>nd</sup> Street*.
- 10 Busby Berkeley, zitiert nach Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance* (Anm. 1), S. 127 f.
- 11 Der Tänzer und Choreograf Gene Kelley schwärmte noch Jahre später von der innovativen Leistung Busby Berkeleys, wobei er durchaus hellsichtig das eigentliche Verdienst des Regisseurs hinsichtlich der Konstruktion des filmischen Raums im Musical und der Neukonzeption von Tanz im Film pointierte: »Busby Berkeley showed what could be done with a movie camera. He was the guy who tore away the proscenium arch. He tore it down for musicals. A lot of people are given credit for that. Busby Berkeley did it. He took it away from the stage, he took it out with the cameras. They would go five miles high, and plunge down. They would go into an eye and open up on the streets of Broadway. [...] The numbers weren't dance numbers. They were cinematic numbers. If anybody wants to learn what can be done with a camera, they should study every shot Busby Berkeley ever made.« Zit. nach Filmpodium der Stadt Zürich (Hg.): *Busby Berkeley 1895–1976. Dokumentation, zusammengestellt v. Bernhard Giger, Zürich o. J., S. 20.*
- 12 Der Terminus technicus »Backstage-Musical« bezeichnet all jene Filme, deren Story ihrerseits von der Produktion eines Musicals (meist eines für den Broadway konzipierten Bühnenstücks) erzählt. Diese Rezeptur, die eine selbstverständliche Motivation für die Darbietung sängerischer und tänzerischer Attraktionen bereitstellt, war bereits im frühesten Musical-Film äußerst beliebt, wurde mit *42<sup>nd</sup> Street* revitalisiert und klingt noch im definitiven Musical-Klassiker nach: *Singing in the Rain* erzählt nun allerdings eine Geschichte aus den frühesten Tagen des Musical-Films.
- 13 *Dames* (1934); Produktion: Warner Bros. Vitaphone; Drehbuch: Delmer Daves nach einer Story von Robert Lord und Delmer Daves; Regie der Rahmenhandlung: Ray Enright; Regie der Production-Numbers und Choreographie: Busby Berkeley; Musik und Text der Songs: Al Dubin und Harry Warren (*I Only Have Eyes For You, Dames, The Girl At The Ironing Board*); Mort Dixon und Allie Wrubel (*Try To See It My Way*); Irving Kahal und Sammy Fain (*When You Were A Smile On Your Mother's Lips And A Twinkle In Your Daddy's Eye*); Kostüme: Orry Kelly; Bauten: Robert M. Hart und Willy Pogany; Kamera: Sid Hickox, Georges Barnes, Sol Polito; DarstellerInnen: Joan Blondell (Mabel), Dick Powell (Jimmy), Ruby Keeler (Barbara), Zazu Pitts (Mathilda), Guy Kibbee (Horace), Hugh Herbert (EzraOUNCE), Arthur Vinton (Bulger), Sammy Fain und Phil Regan (Songwriters), Arthur Aylesworth (Dirigent), John Arthur (Billings), Leila Bennett (Hausmädchen), Berton Churchill (Ellsworth), sowie zahlreiche Chorus-Girls.
- 14 Die Story des Films ist banal und braucht hier in ihren mehr oder minder heiteren Verwicklungen nicht referiert zu werden. Nur so viel: *Dames* kreuzt das Schema der Familienkomödie (Generationskonflikte) mit einer Satire auf die zeitgenössischen Konflikte um eine Zensur oder Selbstzensur des Mediums Film. Kurz nach der (Fiktion von der Bühnen-)Vorführung der Production-Number *Dames*, als Klimax des Films, wird jener Theaterskandal ausgelöst, der – da er Publicity garantiert – den Erfolg des fiktiven Musicals garantieren wird.
- 15 Die Production-Numbers *I only have Eyes for You* und *Dames* wurden von dem Team Al Dubin und Harry Warren komponiert und getextet.
- 16 Altman: *The American Film Musical* (Anm. 2), S. 233.
- 17 Ebd.
- 18 In der Forschung wird dagegen immer wieder auf Berkeleys Weltkriegserfahrung hingewiesen, die sich in einigen Choreografien und vermeintlich auch im Drill seiner Chorus-Girls niedergeschlagen habe: »Busby attended an Eastern military academy, went into the shoe business upon graduation, and enlisted in the U. S. Army the day that his country declared war in 1917. He became a Lieutenant in the 312<sup>th</sup> Field Artillery, 79<sup>th</sup> Division, was General John J. Pershing's Entertainment Officer for the 3<sup>rd</sup> Army of Occupation in Germany.« Raymond Rohauer: *A Tribute to Busby. The Master Builder of the American Musical Film*, New York 1965, nicht paginiert (S. 3). – Die Production-Number *Remember My Forgotten Man in Gold Diggers of 1933* erinnert an die ins *Schattenreich* verbannten, in der Ära der Depression *vergessenen* Soldaten des Ersten Weltkriegs: »Joan Blondell, offenbar eine Straßendirne, steht in traditioneller Pose an einem Laternenpfahl und stöhnt die Eröffnungsmelodie, eine einsame schwarze Frau in einer Mietwohnung wiederholt sie. Die Montage zeigt unrasierte Männer mit hochgestellten Kragen, eine lange Reihe von Arbeitslosen; als Kontrast werden dieselben Leute gezeigt, wie man ihnen begeistert Beifall zollt, als sie in den Krieg ziehen.«

- Lee Edward Stern: *Der Musical Film*, München 1979, S. 41 f. Quasi militärische Formationen finden sich vor allem in *Footlight Parade*, zum Beispiel in der Nummer *Shanghai Lil*. Hier konfiguriert ein männlicher Bewegungschor von paradierenden Marines in Uniform die Flagge Stars and Stripes, das NRA-Emblem sowie das Porträt des Präsidenten Franklin D. Roosevelt. In den für den Export nach Europa bestimmten Fassungen des Films wurden die Formationen ausgetauscht: »So popular was this last section with preview audiences that the studio is said to have repeated the idea with the Union Jack and a picture of King George for the English version and the French Flag and Marshal Foch for France.« Raymond Rohauer: *A Tribute to Busby*, nicht paginiert (S. 5).
- 19 Der hier verwendete Effekt, mit dem die bewegte ornamentale Gruppenchoreografie im dreidimensionalen Raum nun im zweidimensionalen Medium der Kinowerbung, eben als Plakat, fixiert (und damit habhaft gemacht) wird, zitiert seinerseits auch eine in zeitgenössischen Filmplakaten gängige grafische Gestaltungsweise. So wurde etwa die Schriftgrafik des Plakates zu dem »all-star movie« *Paramount on Parade* aus Körpern von Chorus-Girls komponiert; vgl. dazu die Abbildung in Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance* (Anm. 1), S. 304.
- 20 Stern: *Der Musical Film* (Anm. 18), S. 46.
- 21 Altman: *The American Film Musical* (Anm. 2), S. 233 f.
- 22 Wenn die strahlenden Gesichter der schwerelos auf Kanonenkugeln reitenden Girls auf die Kamera *zugeschossen* werden, so erzeugt das einen antigraven Effekt, der die kinematische Verkehrung der Repräsentationsverhältnisse zwischen Film und Tanz auf ironische Weise kommentiert: Die *Überwindung der Schwerkraft*, einer der wichtigsten Effekte der Inszenierungen im klassischen Ballett, verdankt sich in diesem Film nicht der tänzerischen Leistung, der Körperbeherrschung, sondern wird als ausschließlich tricktechnischer Effekt offensichtlich ausgestellt.
- 23 Altman: *The American Film Musical* (Anm. 2), S. 71.
- 24 Ebd., S. 70.
- 25 Vgl. ebd., S. 62–74. In *Dames* wäre dieser »audio dissolve« also zunächst nach Powells den Streit der Mäzene unterbrechendem Einwurf »Please, please, just think for a moment!«, zu platzieren. Allerdings bleiben diegetische Geräusche während der folgenden Gesangsnummer noch präsent, vor allem durch die Gegensprechanlage, welche die im Vorzimmer wartende Klientel des Regisseurs ankündigt.
- 26 Ebd., S. 71.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., S. 70.
- 29 Ebd., S. 71.
- 30 Ebd., S. 71 f.

Lutz Ellrich

## TRICKS IN DER MATRIX ODER DER ABGEFILMTE CYBERSPACE

Das wesentliche Merkmal der modernen Zeiten besteht darin, dass wir nicht mehr an diese Welt glauben. [...] Nicht wir machen das Kino, es ist die Welt, die uns als ein schlechter Film vorkommt. [...] Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos (wenn es kein schlechtes mehr ist).<sup>1</sup>

Marshall McLuhan hat 1964 die These vertreten,

daß der ›Inhalt‹ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist. Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks und der Druck wieder Inhalt des Telegrafens ist. Auf die Frage: ›Was ist der Inhalt der Sprache?‹ muß man antworten: ›Es ist ein effektiver Denkvorgang, der an sich nicht verbal ist.‹<sup>2</sup>

Diese sonderbare Beschreibung der Art und Weise, wie Medien *in* Medien vorkommen, wurde schon zum Zeitpunkt ihrer Erstpublikation als extreme Herausforderung geltender Theoriestandards aufgefasst. Allein schon wegen der sprachtheoretischen Annahme, dass Denkvorgänge gleichsam prä-semiotische Vorgänge sind, war sie mehr als fragwürdig. Seit Ludwig Wittgensteins berühmten *Philosophischen Untersuchungen* (1958) schien nämlich klar zu sein, dass die »Käferschachtel« leer ist, dass die Bedeutung der Zeichen eben nicht als geistiger Inhalt verstanden werden kann, sondern als soziales Phänomen, das sich im Gebrauch konkreter Worte und Sätze überhaupt erst bildet. Auch die *dekonstruktivistische* Philosophie (deren Aufstieg 1967 begann) schloss sich, trotz mancher Vorbehalte gegen die angelsächsischen Vertreter des »linguistic turn«, dieser Einsicht an und verkündete die Exteriorisierung des Sinns. Das Bewusstsein wurde endgültig – wie es schien – aus der erhabenen Sphäre seiner privaten Innerlichkeit vertrieben und musste sich von nun an mit dem Außenhalt zufrieden geben, den die öffentlichen Kommunikationsprozesse ihm gewährten. Doch diese klare Situation hat sich inzwischen geändert. Im Zuge systemtheoretischer Analysen der Kommunikation von Niklas Luhmann (ab 1984) erhielt das Bewusstsein ein Stück seiner verlorenen Dignität zurück. Es wurde erneut als ein Ort prä-semiotischer Ereignisse inthronisiert. Aber die eigenständigen Operationen, die hier ab-

laufen, gelten nun als Vorgänge, die sich durch keine Technik mit der externen Kommunikation kurzschließen lassen. Das kommunikative Geschehen ist zwar, so lautet die These, auf Bewusstsein angewiesen, aber es stellt alles andere als eine Übersetzung interner Phänomene in greifbare externe Prägungen dar. Kommunikationen liefern keinen nachträglichen Ausdruck jener Gedanken, die »an sich nicht verbal sind« (McLuhan). Bewusstsein und Kommunikation bilden vielmehr füreinander unzugängliche *autopoietische* Systeme, die mit genuinen, nur für sie charakteristischen Medien arbeiten. Wittgensteins »Käferschachtel« wird also systemtheoretisch aufgefüllt und vitalisiert, doch für immer verschlossen. Bewusstsein und Kommunikation können sich wechselseitig nur mit Stimuli provozieren, die sie jeweils nach eigener Art und Regelmäßigkeit bearbeiten.

Durch dieses Modell, das für großes theoretisches Aufsehen auch und gerade in der Medientheorie gesorgt hat, wird der Begriff des Inhaltes buchstäblich seines Inhaltes beraubt. McLuhan hatte mit seinem provozierenden Bild von den medial verschachtelten Inhalten das gleiche Ziel verfolgt. Denn ein Medium, das *in* einem anderen steckt, das sich wiederum *in* einem weiteren befindet, ist ebenso unsichtbar wie die inneren Puppen der berühmten russischen Matroschka. Der Blick auf den Inhalt macht, wie McLuhan notiert, nämlich blind für die »Wesensart des Mediums«.<sup>3</sup> Wer etwas über die Wirkungsweise eines Mediums und die Beziehungen der Medien untereinander erfahren möchte, muss die Pfade der klassischen kommunikationstheoretischen »content-analysis« verlassen und gerade vom Inhalt absehen.

Der Inhalt eines Mediums ist mit dem saftigen Stück Fleisch vergleichbar, das der Einbrecher mit sich führt, um die Aufmerksamkeit des Wachhundes abzulenken.<sup>4</sup>

Wollen die Nutzer diesen Anweisungen für eine neue Art der Medienbetrachtung Folge leisten, so müssen sie sich allerdings mit theoretischen Waffen ausrüsten, die sie vor den Faszinationskräften der vermeintlich so gefügigen und hilfreichen technischen Apparaturen schützen können:

Denn jedes Medium hat die Macht, seine eigenen Postulate dem Ahnungslosen aufzuzwingen. Voraussage und Steuerung bestehen darin, diesen unterschwellig narzißtischen Trancezustand zu vermeiden.<sup>5</sup>

Man mag den generellen Wert von McLuhans Warnungen und Hinweisen bezweifeln, für die Betrachtung des Films *The Matrix* (1999; deutsch *Matrix*) erwei-

sen sie sich als brauchbare Anregungen. Immerhin spielt die Idee von einem saftigen Stück Fleisch eine zentrale Rolle im Film, und auch die genannten Trancezustände lassen sich leicht mit der Lage vergleichen, in welche die dargestellte Menschheit geraten ist. Wichtiger als diese eher zufälligen Korrespondenzen, die ohnehin ins *Inhaltliche* und damit Verfängliche wegführen, sind McLuhans Bemerkungen über die Differenz zwischen dem latenten »Inhalt« als vereinnahmendem Rückbezug auf bereits bestehende Medien und dem medialen »Programminhalt«, der einen beliebigen Gegenstand (unter Umständen auch ein Medium) explizit zum Thema macht. »Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ›Inhalt‹ hat.« Dieser Effekt hat aber mit dem konkreten »Programminhalt« nichts zu tun. Das Medium Film zum Beispiel hat notgedrungen einen »Roman, ein Schauspiel oder eine Oper« zu seinem »Inhalt«. Umgekehrt aber – so scheint McLuhan zu unterstellen – kann ein Roman (oder der Roman als solcher) einen Film (oder den Film als solchen) bloß zum arbiträren »Programminhalt« machen, der letztlich keine »Beziehung« zur eigentlichen »Wirkung« des Mediums aufweist. Zudem ist diese asymmetrische intermediale Relation, auf der die Tiefenwirkung des Mediums beruht, so strukturiert, dass sie den RezipientInnen während der Mediennutzung »fast gar nicht bewußt« ist.<sup>6</sup>

McLuhans eigentümliche Unterscheidung von medialem Inhalt und Programminhalt wird erst verständlich, wenn man die anthropologische Stellung und die soziale Funktion, die er den Medien zuschreibt, in Betracht zieht. Das jeweils fortgeschrittenere, historisch in der Regel später erfundene und implementierte Medium übt seine unmerkliche Wirkung aus, indem es bestimmte Probleme, die die vorausgehenden Medien den Menschen bereiten, einer Lösung zuführt, die nun ihrerseits neue Probleme hervorbringt. Medien erweisen sich in McLuhans Augen als paradoxe Errungenschaften der Gattung: Sie werden zur Betäubung unerträglicher Reize erfunden, die sie dann in anderer Gestalt und in gesteigerter Form reproduzieren. Diese desillusionierende Diagnose weist jedoch implizit auf die Chance hin, dass der Zirkel der medialen Verkettung und Problemsteigerung durchbrochen werden kann, wenn ein älteres Medium sich ein jüngeres als *Inhalt* aneignet, um die Dialektik von Anästhesie und Überreizung auszubalancieren. Gelingen kann ein solcher Zugriff freilich nur, wenn das ältere Medium es vermeidet, das jüngere als bloßen Stoff für den eigenen Programminhalt zu verwerten, weil die medialen Strukturen gerade in diesem Aggregatzustand unsichtbar bleiben.

Dass die Unternehmung nicht völlig aussichtslos ist, demonstriert McLuhan durch die eigene Theorie, die das latente Phänomen der Medienwirkung verständ-

lich machen will. Die Analyse muss sich selbst als Metamedium setzen, das die vorliegenden Zusammenhänge aufhellt, ohne dem fatalen Mechanismus, den sie nachzeichnet, zu verfallen. Wie aber lässt sich das bewerkstelligen? Nur »*abseits* jeder Struktur und jedes Mediums ist es möglich, [die] Grundsätze und Kraftlinien [der Medien] zu erkennen.«<sup>7</sup> Frei von medialen An- und Einbindungen lässt sich jedoch gar nichts erkennen und kommunizieren. Daher sind »Struktur« und »Medium« nur innerhalb eines Rahmens zu überwinden, den beide abstecken. Als Ziel muss folglich eine Art *medien-immanenter Abseitigkeit* anvisiert werden. Kein Hypermedium ist ausfindig zu machen, sondern ein Hybridmedium, das die avancierteste Technologie *in* diese oder jene vorhergehende *einbildet* oder *ein-schreibt*, um so den fatalen Sog einer Reizbetäubung, die auf Reizsteigerung herausläuft, zu entkräften. Das Projekt sollte sich auf die fortgeschrittenste Medientechnologie – den Computer – als *Gegenstand* beziehen, weil hier die aktuelle Form der Reizbearbeitung stattfindet, es sollte ein Darstellungs- und Reflexionsmedium für diese Technologie wählen, das zugleich Nähe und Distanz zu seinem Gegenstand aufweist, den es gezielt zum »Inhalt« der eigenen Präsentation macht.

Ein ausgezeichnetes Beispiel für dieses Projekt liefert die filmische Auseinandersetzung mit der digitalen Maschine. Denn hier besteht kein Zweifel darüber, dass sowohl erhebliche Ähnlichkeiten als auch Unterschiede bestehen. Eigenart und Grad der Verwandtschaft beider Medien sind allerdings ebenso umstritten wie die Form der Differenz, welche den Film vom Computer trennt. Um einen Eindruck von den Schwierigkeiten zu vermitteln, die sich ergeben, wenn man die Film/Computer-Relation analysiert, möchte ich einige wichtige theoretische Positionen und Argumente Revue passieren lassen.

Im Zentrum der äußerst komplexen Debatte steht das Begriffspaar *analog/digital*, das eine gleichsam ontologische Differenz zwischen Filmen und Computersimulationen markiert. Die unterschiedlichen technischen Mittel, auf denen (analoge) Film- und (digitale) Computerbilder beruhen, führen – so wird vielfach behauptet – zu differenten Formen der Weltwahrnehmung und Weltkonstitution: Während Filme »ein erfolgreiches *Trompe-l'œil*, und seit es Ton gibt, ein noch erfolgreicherer *Trompe-l'oreille*« sind,<sup>8</sup> existiert »im Zeichen des Computers kein *Trompe-l'œil* mehr«, weil sich Raum, Zeit und Körper hier in algorithmische Operationen auflösen.<sup>9</sup> Zahlreiche Autoren nehmen an, dass der Film durch Kamerablick und -bewegung einen »*point of view*« nutzt, welcher der »natürlichen Wahrnehmung verwandt« ist.<sup>10</sup> Dem traditionellen (Spiel-)Film werden daher besondere repräsentative Eigenschaften zugeschrieben, die die Computersimulation nicht unbeschadet lässt. Alexander Kluge etwa glaubt,

daß sämtliche binären Programmierungen den lebendigen Zusammenhang der Mitteilung zerstören. Man kann durch binäre Logiken etwas herstellen, was augenscheinlich funktioniert, aber es verändert radikal die authentischen Verhältnisse in der Wirklichkeit: die Nebensachen sind weg. [...] Die Ausdrucksweise des Films [arbeitet] mit sogenannten Nebenvalenzen [und] Zwischenwerten.<sup>11</sup>

Von ähnlichen Prämissen ausgehend stellt Thomas Wimmer dem »halluzinatorischen Moment des Imaginären«, das Filmen eignet, die »Klarheit im digitalen Simulakrum« gegenüber und beklagt dessen

selbstgenügsame und letztlich »kalte« Struktur, welche, bei aller Phantastik, den träumerischen Gehalten der empirischen Wirklichkeit nicht gerecht wird.<sup>12</sup>

Auch Yvonne Spielmann hebt im Anschluss an Deleuze und Couchot die Defizite der digitalen Darstellungen hervor: Im Unterschied zum gerichteten analogen Bild verfüge das ungerichtete digitale Bild über keine Repräsentationsfunktion und könne deshalb »die Parameter von Raum und Zeit«<sup>13</sup> nicht erfassen.<sup>14</sup>

Derartige Ansichten sind weit verbreitet, aber keineswegs unbestritten. Lev Manovich etwa hebt die scharfe Unterscheidung zwischen Analog- und Digital-Medien auf:

Das Kino bereitet uns auf die digitalen Medien vor, weil es schon auf dem Prinzip der Aufzeichnung [...] von Zeit basiert. Das Kino zeichnet Zeit vierundzwanzigmal pro Sekunde auf. Man muß nur noch diese bereits diskrete Repräsentation (Einzelbildaufzeichnung) nehmen und sie quantifizieren. Aber das ist ein bloß mechanischer Schritt; was das Kino erreicht hat, ist der viel schwierigere konzeptionelle Bruch vom Kontinuierlichen zum Diskreten.<sup>15</sup>

Im Vergleich dazu bezieht Almuth Hoberg eine ausgewogene Position; in ihrer glänzenden Studie über Film und Computer gelangt sie zwar zu dem Ergebnis, dass die computergenerierten Bilder zur »Destruktion der Zentralperspektive, Immaterialisierung von Bewegungen und Auflösung des Bildzusammenhangs in einen Strom von Bildpartikeln« führen,<sup>16</sup> macht aber auch deutlich, in welchem Maße der Computer nur Effekte verstärkt, die in der beweglichen Filmkamera bereits angelegt sind:

Das Grundmoment des Filmischen [...] wird durch die computergenerierten Bilder weiter radikalisiert und transformiert in ein körperloses Mitrasen, -schweben oder -stürzen, das das Körperempfinden dissoziiert und fragmentarisiert.<sup>17</sup>

Der neuralgische Punkt all dieser Diagnosen ist die Frage, ob der spezifische Realitätseindruck – »l'impression de réalité« (Jean Louis Baudry) –, der die Wirkung des Films ausmacht, auch durch Computersimulationen hervorgerufen oder sogar überboten werden kann. Denn die *eindrucksvolle*, medial re-präsentierte *Realität* erschöpft sich ja nicht in der exakten Wiedergabe einer vertrauten Lebenswelt – qua »authentischer« oder »empirischer Wirklichkeit« (wie Kluge und Wimmer zu glauben scheinen) –, sondern umfasst auch die Konstruktion von Welten, die als *real anerkannt* werden.

Ein weiteres bedeutsames Begriffspaar – imaginär/symbolisch – bringen Medientheoretiker aus der Lacan-Schule ins Spiel. Friedrich Kittler zum Beispiel beschreibt den Film als Medium, das eine imaginäre, auf Verkennung beruhende Form der Einheit stiftet,<sup>18</sup> während die digitale Maschine Computer als »Medium des Symbolischen«<sup>19</sup> gilt, das unteilbare, in keiner vorgängigen Identität aufgehobene Differenzen erzeugt.<sup>20</sup> Allerdings nimmt Kittler dieser prägnanten Unterscheidung ihre analytische Kraft, wenn er eingesteht:

Verfilmungen zerstückeln das imaginäre Körperbild, das Menschen [...] mit einem geborgten Ich ausstaffiert hat und deshalb ihre große Liebe bleibt. Gerade weil die Kamera als perfekter Spiegel arbeitet, liquidiert sie, was im psychischen Apparat [...] an Selbstbildnissen gespeichert war.<sup>21</sup>

Am Ende unterminiert also der unbestechliche Realismus der Kamera die psychohygienische Funktion des Films. Das Kino dient nicht länger als apollinischer Ich-Bildner. Deshalb müssen die Menschen ihr Heil im Computer suchen, der sie freilich mit imaginärer Software hinteres Licht führt. Erst wenn der suggestive Schein von Benutzeroberflächen aufgelöst wird, zeigt sich das Sein der Hardware als fundamentale Differenz von 0 und 1.<sup>22</sup>

Weniger tieferschürfende, aber empirisch gehaltvollere Theorien unterscheiden zwischen passiven und (inter-)aktiven Medien sowie Massen- und Individualmedium. Der Film gilt aufgrund der typischen Kinosituation als Massenmedium, das den Betrachter im Normalfall zur passiven Rezeption einlädt. Der Computer hingegen wird als Individualmedium bestimmt, das jedem Entwickler und Nutzer die Möglichkeit gibt, sein eigenes, unverwechselbares Programm zu kreieren.

Was diese Kategorien und Schemata zu leisten vermögen und ob sie durch weitere Begriffspaare (zum Beispiel: Struktur/Semantik, Sagen/Zeigen) zu ergänzen sind, kann nur die konkrete Analyse zeigen. Im Folgenden soll der Film *Matrix* als Testmaterial verwendet werden, weil er den Status von bildhaft darstellbarer und sprachlich erfassbarer Realität thematisiert und den Versuch macht, den filmischen und den computer-animierten *Realitätseindruck* in ein Verhältnis zu setzen. Der Film *Matrix* trifft eine Unterscheidung zwischen dem realen Raum (der »Wüste der Wirklichkeit«) und dem Cyberspace, der seinerseits zwei Modalitäten annehmen kann: erstens die Mimesis der *normalen* Welt, die unter einer bestimmten Perspektive als Fälschung erkenn- oder benennbar ist, und zweitens die reine Simulation, in der die Gesetze von Raum und Zeit (zum Beispiel das Trägheitsgesetz) aufgehoben werden können.<sup>23</sup>

In einem Aufsatz über *Matrix* behauptet Slavoj Žižek, dass »die einzigartige Wirkung dieses Films nicht so sehr in seiner *Zentralthese* (was wir als Realität erfahren, ist eine künstliche, virtuelle Realität)« liegt, sondern »in seinem *Zentralbild* von Millionen von Menschen, die ein klaustrophobisches Leben in mit Wasser gefüllten Gerüsten führen.«<sup>24</sup> Zweifellos ist dieses Bild »als eine selbstreflexive Allegorie des Kinozuschauers«<sup>25</sup> zu verstehen. Im Kino

gilt das Prinzip der Hemmung motorischer Abfuhr bei gleichzeitiger Erregung von Sinnen und Nerven, [...] die Aufspaltung von Wahrnehmen und Bewegen oder auch von »Merkwelt und Wirkwelt.«<sup>26</sup>

Charakteristisch für die Filmrezeption – dies wurde immer wieder betont – ist »der gewollte Rückzug des Kinogängers von der Außenwelt mit ihren visuellen und akustischen Stimuli, seine Passivität und seine Anonymität und die Dunkelheit des Kinosaals.«<sup>27</sup>

Wenn ein Film (über den Cyberspace) wie *Matrix* die Befreiung aus dieser ebenso fatalen wie fötalen Lage allegorisch in Szene setzt, dann zeigt er auch die mögliche Überwindung des Massenmediums Kino und liefert ein Plädoyer für das Individualmedium Computer, das an die Stelle passiver Wahrnehmungen die virtuose (Inter-)Aktivität der CybernautInnen setzt. *Matrix* hat eine doppelte Stoßrichtung: Die selbstreflexiven Elemente des Films problematisieren erstens das Verhältnis von kollektiver und individueller Mediennutzung und zweitens die Aufspaltung von Körper und Bewusstsein durch die medialen Dispositive. Beide Aspekte werden durch die Frage verknüpft, wie unter Bedingungen der modernen Medienwelt Aktivität eine sinnvolle Gestalt annehmen kann. Es ist offensichtlich, dass die technischen Arrangements, die den Genuss massenmedialer

Produkte ermöglichen, dem abendländischen Programm der *Vita activa* widersprechen. Kontemplation blieb lange einer Elite von Welt- und Seinsbeobachtern vorbehalten, die ihre Haltung als Weg zu Einsichten stilisieren konnte, welche den Betriebsamen grundsätzlich verschlossen sind. Nachdem sich in den fortgeschrittenen Industriegesellschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Relation von Arbeits- und so genannter Freizeit erheblich verschoben hatte, galten die Mußestunden vor den neuartigen Medien (Grammofon, Radio, Fernsehen), die im Übrigen auch die Familialisierung der Männer begünstigten, als ein unverzichtbares Gut, dessen Preisgabe die Minderung von Lebensqualität bedeutet hätte. Aktivität (pflichtgemäße Arbeit) und Passivität (hedonistischer Konsum) befanden sich in einem wohlbalancierten Verhältnis. Erst die Entstehung jener viel beschriebenen *Medienkindheit*, die ganze nachwachsende Generationen zu passiven Fernsehkonsumenten machte, führte zu einer veränderten Sicht. Das *totale* Fernsehen, das alle Geheimnisse des Lebens auf den Bildschirm zauberte und die *wirkliche* Realität zur blassen Imitation der TV-Welt degradierte, ließ Aktivität plötzlich als Wert erscheinen, der ebenso gefährdet ist wie die Natur.<sup>28</sup> *Matrix* zeigt den Idealtypus eines erweckten Subjekts, das das Trauma der Neu-Geburt rasch verarbeitet und ein (von Aktionen regelrecht) erfülltes Leben beginnt. Der Einzelne überwindet die Passivität *vor* dem Medium und beginnt eine *Vita-Activa*-Karriere *im* neuen Medium der Realität, das aber nicht etwa den Zugang zu den künstlichen Welten verschließt, sondern nur eine angemessene Form des Umgangs mit ihnen ermöglicht. Aktivität bedeutet jetzt Kampf gegen die mediale Manipulation. Dies ist kein Kampf gegen Fiktionen und Fantasiegebilde überhaupt, vielmehr ein Kampf, der darauf abzielt, »dem phantasmatischen Apparat das Zentrum« zu nehmen: »Nicht die Fiktionen sollen abgeschafft werden, sondern aufgebrochen werden soll die Tatsache, dass *eine* Machtinstanz alle Phantasie akkumuliert hat.«<sup>29</sup> Ziel des Einsatzes ist also die Errichtung eines *Pluriversums* medialer Verwendungsweisen. Žižeks kritisch gemeinte Frage: »Warum taucht die *Matrix* nicht jedes Individuum in sein/ihr eigenes, solipsistisches Universum?«<sup>30</sup> trifft einen entscheidenden Punkt. Denn der Film lässt diese Frage keineswegs offen. Zunächst zitiert *Matrix* mit dem Entwurf einer für alle gültigen Simulation die bekannten Thesen über die künftigen Effekte des neuen Mediums und stellt den Computer als eine Maschine dar, die auf globaler Ebene den »eindimensionalen Menschen« (Herbert Marcuse) erzeugt. Nun ist, wie Žižek zu Recht betont, die inzwischen fast vierzig Jahre alte These, »der Cyberspace« bringe »uns alle in einem globalen Dorf zusammen«, längst widerlegt: »Anstelle des globalen Dorfes und des großen Anderen erhalten wir die Vielzahl von ›kleinen anderen‹, von partikulären Stammesidentifizierungen.«<sup>31</sup> *Matrix* greift anscheinend eine bereits

verlassene Stufe der Cyberspace-Ideologie auf und rennt mit deren Kritik wahrlich offene Türen ein. Diese unzeitgemäße Konstruktion ist gleichwohl legitim, weil der Film durch eine geschickte Inversion seines referenziellen Anspruchs gar nicht den wirklichen Cyberspace meint, sondern gerade den *abgefilmten* Cyberspace, der zwangsläufig (denn Kino ist ein Massenmedium und die Matrix ist kein Hypertext) dazu führt, dass ein einheitliches Bild für alle Zuschauer entworfen wird.<sup>32</sup> Der Computer ermöglicht individuelle Eingriffe und gestalterische Aktivitäten, die sich mit den je individuellen Sichtweisen *ein und desselben* Films nicht gleichsetzen lassen. *Matrix* stellt also den Cyberspace sozio-historisch falsch, aber filmisch korrekt dar. Damit denunziert der Film genau die medientypische Verzerrung, die eintritt, wenn das Medium Cyberspace, genauer: das den Cyberspace generierende Medium Computer *im* Medium Film erscheint. Eine schönere Allegorie auf McLuhans Begriff des »Inhalts«, den ein älteres für ein jüngerer Medium abgibt, lässt sich kaum erfinden oder (wenn man so will) *simulieren*.<sup>33</sup>

Der in *Matrix* reflektierte mediale Paradigmenwechsel von der Passivität zur Aktivität, von der Masse zum Individuum, von der Film- und Fernsehlust (jener oft thematisierten modernen Spielart der Skopophilie) zur Daten-Reise im virtuellen Raum betrifft auch die spezifische Rolle des Körpers im medialen Setting. Es bedarf keiner tiefschürfenden wissenschaftlichen Analysen, um hier zu einer klaren Diagnose zu gelangen: Überschaubar man die Medienevolution als Ganze, so lässt sich kaum übersehen, dass die effektive Nutzung der verschiedenen Medien »die weitgehende Ausblendung der kinästhetischen Körperselbsterfahrung aus dem Bewußtsein« zur Voraussetzung hat.<sup>34</sup> Dieser offensichtliche Prozess der Entkörperlichung blieb allerdings nicht ohne Einspruch. Man prognostizierte die Rückkehr des Körpers gerade im Bereich der Medien und entwarf Konzepte, um die verlorene Einheit des Menschen dort wieder herzustellen, wo scheinbar die geringsten Aussichten auf Erfolg bestehen.<sup>35</sup>

*Matrix* reiht sich in diese Versuche ein. Im Film werden weit verbreitete Vorstellungen über die Folgen der Computertechnik aufgegriffen und mit alternativen Ideen konfrontiert. Der Ausgangspunkt ist einfach und klar: Das Konstrukt der Realität, welches die Matrix generiert, beruht auf einer radikalen Trennung von Körper und Geist (oder Bewusstsein). Es handelt sich – so möchte man auf den ersten Blick meinen – um eine Populärversion von Descartes' dualistischer Philosophie: Die Körper der Menschen liegen »auf riesigen Plantagen [...] schlafend in Kokons, die Wiege und Sarg zugleich sind, während die Maschinen ihre Energie absorbieren.«<sup>36</sup> Bemerkenswert an diesem Arrangement ist der Umstand, dass die Körper ihre Funktion als ergiebige Batterien nur erfüllen können, solange das Bewusstsein arbeitet, genauer: solange alle Bewusstseine<sup>37</sup> einge-

schaltet bleiben. Den intelligenten Maschinen ist es gelungen, die Menschen in einem mit allen erdenklichen Mitteln<sup>38</sup> geführten Krieg zu besiegen; dennoch verfügen sie über keine Technologie, um Elektrizität aus den Körpern von Hirntoten zu beziehen.<sup>39</sup> Auch sehen sie sich anscheinend nicht in der Lage, Energiequellen zu erschließen, die sie unabhängig von ihren einstigen Schöpfern machen würden. Aber sind die Maschinen wirklich auf die menschlichen Körper und die rege Bewusstseinstätigkeit ihrer organischen Batterien angewiesen?<sup>40</sup> Oder leisten sich die neuen Weltbeherrscher die Versorgung des menschlichen Geistes mit kompletten Scheinwelten, weil sie an diesem Spiel, mit dem sie möglicherweise auch ihren eigenen Untergang riskieren, ein höchst artifizielles Vergnügen haben? Vielleicht sind die siegreichen Maschinen gar nicht auf das pure Überleben um jeden Preis programmiert. Vielleicht schalten sie die mentalen und emotionalen Prozesse ihrer Versorgungsbasen nicht ab, weil sie dem Reiz der Gefahr nicht widerstehen können und am Ende des brutalen Kampfes nach einer geeigneten Arena suchen, um die Auseinandersetzung auf höherem Niveau fortzusetzen. Das menschliche Bewusstsein, das die Elektronengehirne der Maschinen mit ihrer künstlichen Intelligenz überbieten konnten, ist nämlich kein Spielverderber. Es besitzt – wie die Maschinen mit Sicherheit wissen – die eigentümliche Fähigkeit, alles und jedes in Zweifel zu ziehen. Dieser grundsätzliche Verdacht richtet sich seit alters her auch und gerade auf die so genannte *Wirklichkeit*, in der sich die Menschen zumeist ganz selbstverständlich und unbefangen, aber eben zuweilen auch voller Skepsis bewegen. Zu den grundlegenden Operationen des Bewusstseins zählt die Frage nach dem Status der Realität. Den Maschinen, die den menschlichen Geist im Hegelschen Sinne förmlich *aufgehoben* haben, muss deshalb – trotz hemisphärischer Verdunkelung – sonnenklar sein, dass sie extreme Risiken eingehen, wenn sie den menschlichen Geist aktiv halten – und sei es auch nur durch verfängliche und absichtsvoll mit Kontingenzen<sup>41</sup> und kleinen Fehlern versehene Simulationen. Sobald das Bewusstsein zu arbeiten beginnt, keimt in ihm nämlich der Verdacht auf, dass die Welt eine Fälschung sein könnte. Die Anlässe für einen solchen Argwohn, den die Gnosis kultiviert hat, ergeben sich wie von selbst. Sie sind autopoietische Konstruktionen des Bewusstseins. Gegen diese merkwürdige und zwanghafte Eigenleistung ist kein noch so ausgeklügeltes Simulationsprogramm gefeit. Die perfekte (konsistente, widerspruchsfreie, rundum beglückende) Welt ist nicht minder verdächtig als eine Welt, in der immer wieder ungewöhnliche und unerwartete Ereignisse stattfinden. Beides kann die abgründige Frage nach dem Grund<sup>42</sup> provozieren, welche als eine nicht nur mögliche, sondern wahrscheinliche Antwort die philosophische (mitunter auch praktische) Revolte der Menschen nach sich zieht.

Die Maschinen dürfen daher mit dem Aufstand des Bewusstseins gegen die zwangsläufig unter Verdacht geratende Welt rechnen, und sie können, wenn das ihre Intelligenz und ihren Sinn für ästhetische Konstellationen befriedigt, den wiederbelebten Kampf zwischen Maschine und Mensch als ein letztlich unentscheidbares Spiel um Freiheit und Knechtschaft, Aktivität und Passivität, Zufall und Notwendigkeit, Leben und Tod inszenieren. Auf den erwartbaren Vorfall, dass einzelne Bewusstseine sich *befreien* und mit ihren realen Körpern vereinigen werden, können sie sich mit entsprechenden (für den Gegner im Spiel natürlich deutlich sicht- und damit kalkulierbaren) Maßnahmen vorbereiten. Reizvoll wäre beispielsweise die Entwicklung von Abwehr-Programmen (so genannten Agenten), die in simulierter Menschengestalt ebenjene Mitglieder der Widerstandsgruppe verfolgen, die sich (nach der Befreiung und der künstlichen Re-Synthetisierung von Körper und Geist) in die virtuelle Scheinwelt der Matrix *eingehackt* haben. Denkbar wäre auch der Bau scheußlich schöner insektenähnlicher Riesen-Roboter, die in der realen Welt die Aufenthaltsorte der Rebellen (etwa das Piratenschiff »Nebukadnezar«) aufspüren und zerstören sollen. Eine zusätzliche Tiefendimension erhielte das Spiel, wenn diese Aktivitäten nicht als vorläufige und endgültige Schritte, sondern als Ergebnisse eines maschinellen Lernprozesses dargestellt würden, der durch Krisen und provisorische Problemlösungen bestimmt ist. Zum Lernen, so ließe sich spekulieren, sind die Maschinen regelrecht verurteilt, solange sie sich mit dem menschlichen Bewusstsein auseinandersetzen. Denn die artgerechte Haltung und Ausbeutung der versklavten Menschen erfordert Kenntnisse von den gattungstypischen Eigenschaften des Homo sapiens. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass sich die Maschinen von bestimmten menschlich-allzumenschlichen Wesenszügen keine rechte Vorstellung machen können, obschon ihre fortschrittsversessenen Schöpfer sie ganz nach dem eigenen Bilde (des Individuellen und Gesellschaftlichen) entworfen haben, und das heißt: nach den Modellierungskonzepten der AI (Artificial Intelligence), die sich am singulären Gehirn oder Geist, und der DAI (Distributed Artificial Intelligence), die sich an erfolgreichen Formen sozialer Interaktion orientieren. Die neuen Maschinen wissen weit mehr, in manchen Punkten aber etwas weniger als die einstigen Konstrukteure; denn sie sind nicht allein Abkömmlinge der menschlichen Höhenkammforschung, sondern auch Ausgeburten jener »emergent properties«, die für jede Entwicklungsstufe charakteristisch sind, deren Strukturen sich nicht auf vorhandene Elemente und Kombinationsregeln der vorhergehenden Stufe zurückführen lassen. Diese Art des Fortschritts impliziert Lücken und Fehleinschätzungen. Wie der alerte Agent mit dem Allerweltsnamen »Smith« in einem Gespräch mit Morpheus verkündet, wurde die Matrix zunächst

als »eine perfekte menschliche Welt« entworfen, in der niemand leiden und jeder glücklich sein sollte. Doch dieses Angebot, das mit geradezu paradiesischen Zuständen lockte, wurde (angeblich) zurückgewiesen. »Es war ein Desaster«, bekennt Smith, »die Menschen haben das Programm nicht angenommen.« Das gut gemeinte, aber unangemessen perfektionierte Simulationsgeschenk, mit dem die Maschinen aufwarteten, rief allerdings nicht allein die psychischen Abwehrmechanismen der Menschen auf den Plan, sondern führte auch zur Dysfunktion der Körper: »Es fielen ganze Ernten aus.« Dieser erstaunliche Satz gibt kund, welche Schwachstelle das Modell des Cartesianischen Dualismus aufweist, das die Maschinen installierten, um ihr Energieverwertungsprojekt zu verwirklichen. Die Maschinen mussten erkennen, dass die Aufteilung des Menschen in einen still gestellten Körper und einen agilen Geist nur dann funktioniert, wenn der Reizstoff, mit dem das Bewusstsein versorgt wird, der anthropologischen Verfassung entspricht, die die Gattung erreicht hatte, als der Krieg zwischen Menschen und Maschinen zu Ende war. Smith erzählt, wie die Maschinen mit der Krise, in die sie unerwartet gerieten, fertig wurden, und demonstriert die Überlegenheit des freudianisch inspirierten Maschinendenkens, indem er Morpheus klarzumachen versucht, dass seine Form des Widerstands gegen die Matrix nicht authentisch ist. Die ganze strapaziöse Rebellion beruhe nur auf der Trägheit des menschlichen Gehirns, das die Umprogrammierung der Simulation, den realitätsgetreuen Einbau von Schmerz- und Enttäuschungsdaten, nicht erkannt habe und weiterhin darauf insistiere, dem unerträglichen Paradies, das längst nicht mehr auf Sendung sei, zu entkommen.<sup>43</sup>

Einige von uns glauben, wir hätten nicht die richtige Programmiersprache, euch eine perfekte Welt zu schaffen. Aber ich<sup>44</sup> glaube, dass die Spezies Mensch ihre Wirklichkeit durch Kummer und Leid definiert. Die perfekte Welt war also nur ein Traum, aus dem euer primitives Gehirn aufzuwachen versuchte. Die Matrix wurde neu ›designed‹ zu dem, was sie heute ist, der Höhepunkt eurer Zivilisation. Ich sage *eurer* Zivilisation.<sup>45</sup>

Für die Erstellung geeigneter Programme gilt unter den lernfähigen Maschinen nach den verlust- und aufschlussreichen Anfängen die praktische Devise: Das simulatorische Konstrukt der Matrix soll sich nicht anders als die psychoanalytische Kur darauf beschränken, das ganz normale menschliche Unglück, das in der Mitte zwischen neurotischem Leiden und uneingeschränkter Seligkeit angesiedelt ist, zu etablieren. Aber auch dieses Modell eines moderaten Cartesianismus, der bestimmte psychosomatische Konditionen in Rechnung zieht, liefert den Maschi-

nen offenbar – so will es jedenfalls der Plot der Gebrüder Wachowski – keine Garantie für das Wohlverhalten des menschlichen Bewusstseins. Denn das Bewusstsein (er)findet unweigerlich genau das Haar in der Suppe, das es braucht, um die Welt, so wie sie ist oder erscheint, zu verwerfen und zu überschreiten. Das Bewusstsein erweist sich als ein Phänomen, das sich unter beliebigen Umweltbedingungen mit endogenen Selbstirritationen versorgt. Diese Irritationen werden zwar dauernd auf die Welt projiziert und externen Zuständen zugerechnet, wirken dann aber derart auf das Bewusstsein zurück, dass die Kompetenz zur internen (sei es lust-, sei es qualvollen) Verstörung nicht leidet. Die Struktur des von Wachowski & Wachowski filmisch in Szene gesetzten menschlichen Bewusstseins ist großartig paradox. Und weil dies so ist, finden natürlich weder die im Doppelpack agierenden Autoren des Scripts noch die von ihnen imaginierten Maschinen ein widerspruchsfreies Konzept, um die Menschen davon abzuhalten, immer wieder einen fundamentalen Verdacht gegenüber dem allumfassenden Sein zu schöpfen, das sich zugleich durch Überfülle und Mangelhaftigkeit bemerkbar macht.

Man kann die paradoxe Struktur des dargestellten Bewusstseins auch mit einer anderen Art von Skepsis beurteilen. Žižek hat sie in seinem Aufsatz über *Matrix* umstandslos als unlogische Darstellung der Realität entziffert und dem Skript angelastet. Die aufgezeigten *Fehler* in der Realität gelten nämlich erstens als Indizien für deren scheinhaften Charakter<sup>46</sup> und zweitens als unverzichtbare Ingredienzen der Normalität. »Die Unvollkommenheit unserer Welt ist darum«, so folgert Žižek, »zugleich das Zeichen ihrer Virtualität UND das Zeichen ihrer Realität.«<sup>47</sup> Wenn beides zutrifft, kann eine vollkommene (d. h. die erforderliche Dosis an Unvollkommenheit enthaltende) Simulation der Realität nicht gelingen. Die Maschinen müssen zwangsläufig scheitern. Žižek sieht darin eine »radikale phantasmatische Inkonsistenz«<sup>48</sup> des Films: Der »Widerstand«, den die Realität leistet, kann nicht ein Element der *Conditio humana* ausmachen und zusätzlich auch noch den entscheidenden Hinweis liefern, dass »etwas nicht stimmt mit der Welt« (wie Morpheus es im Gespräch mit Neo formuliert).

Diese auf den ersten Blick recht plausible Kritik wird aber durch das im Film entworfene Bild des Bewusstseins als eines extrem robusten und unbelehrbaren Fehlersuch(t)programms entkräftet. Der Einwand verliert überdies an Gewicht durch die Figuren der Body-Mind-Relation, die der Film präsentiert. Im Drehbuch werden drei Konzepte für den unlösbaren Zusammenhang von Körper und Geist geliefert. Erstens müssen die Maschinen (wie bereits erwähnt) bei ihren anfänglichen Experimenten erleben, dass die menschlichen Körper absterben, sobald der Geist eine falsche oder besser: eine unpassende phantasmatische Nahrung erhält. Zweitens machen Morpheus und seine Anhänger die Erfahrung, dass

Menschen, die in der Matrix getötet werden, nicht allein im virtuellen, sondern eben auch im wirklichen Leben sterben müssen. Neos Frage: »Wenn du in der Matrix getötet wirst, stirbst du hier?« beantwortet Morpheus mit der kategorischen Auskunft: »Der Körper kann nicht ohne den Geist leben!« Und drittens führt eine Liebeserklärung zur Wiederauferstehung des Fleisches, an das auch der Neo-Erlöser gefesselt ist, der sich – wie das merkwürdige Ende des Films<sup>49</sup> verrät – frei-lich in seinem virtuellen Astralleib wohler fühlt als in der Haut eines realen Mannes, der die verkörperte Dreifaltigkeit begatten soll. Wer »seinen Trieb verleugnet, verleugnet genau das, was ihn zum Menschen macht«, offenbart der quirliche Software-Entwickler Maus in apostolischer Runde beim ebenso nahr-wie ekelhaften Mittagssmahl, ohne zu ahnen, dass er bald den Opfertod in der Matrix finden wird. Für ihn, der die Femme fatale im roten Kleid kreierte hat, gibt es keine vorgesehene Rückkehr ins Leben. Die Lockrufe des Triebes aber, die Maus so unbefangen angepriesen hat, überhört der schöne Held Neo mit dem signifi-kanten Geschlecht, das nicht zwei ist.

Eine erklärungskräftige Theorie über das Verhältnis von Körper und Geist sucht man im Film *Matrix* natürlich vergebens. Wer würde auch diese Erwartung hegen? Das Maß an gekünstelter Intelligenz, das die Wachowski-Brüder aufbieten, dient anderen Zwecken. Žižek hat deshalb allzu leichtes Spiel, wenn er die geäu-ßerten Thesen über Leben und Tod in der Virtual Reality und im wirklichen Da-sein erst beflissen ernst nimmt, um sie dann sachgerecht zu zerpfücken.<sup>50</sup> Vor der Common-Sense-Logik, die Žižek hier (weit energischer als gewöhnlich) verfi-cht, hat der Film aus einem guten Grund wenig Respekt. Auf Kosten rationaler Strin-genz bietet er nämlich szenische Arrangements und narrative Versatzstücke auf, um die Trennung von »body« und »mind«, die die Computertechnik nach Ansicht vieler Beobachter vollzieht, zu korrigieren.<sup>51</sup> Dass *Matrix* nicht so vermessen ist, den Zusammenhang von Körper und Geist anhand der Verknüpfung von Kamera-Auge und digitaler Bildverarbeitung zu präsentieren, darf man den Regisseuren je-denfalls zugute halten. Hinreichend hybrid ist der Film allein deshalb, weil er im Medium Kino die Konditionen des aktuellen Kinos zugleich bestätigt und unter-minierte.

Als Zwischenergebnis unserer Überlegungen können wir also festhalten: Ohne den massenmedialen Charakter der filmischen Darbietung zu verleugnen, plädiert *Matrix* für eine radikal individuelle Mediennutzung, die jedem Akteur die Möglichkeit gibt, die eigene unverwechselbare Spur im Cyberspace zu ziehen. Nur wer sich aus den Fängen der universellen Simulation, dem globalen Einheits-wahn, befreit, kann sich im Netz wiederfinden, ohne sich zu verstricken. Aber dieses Projekt allein reicht nicht aus, um eine sinnvolle Anwendung des Compu-

ters zu garantieren. Der Film versucht daher die Einsicht zu wecken, dass der reale Körper keine passive Operationsbasis für virtuelle Trips zur Verfügung stellt, sondern durch die Praktiken der Virtual Reality-Nutzung stets in Mitleidenschaft gezogen wird. Der Dualismus von Körper und Geist ist ein okzidentaler Mythos, dessen Macht sich nur mit Hilfe von Gegenmythen brechen lässt.

Solche Botschaften sind – trotz ihrer Schlichtheit – durchaus verdienstvolle Beiträge zum Diskurs über die Zukunft des Computers. Sie werden aber – so ließe sich einwenden – zunichte gemacht durch den penetranten *Jargon der Eigentlichkeit*, dem der Film huldigt. Schaut man etwas genauer hin, so löst sich dieser Vorbehalt wenn auch nicht gerade in Wohlgefallen, so doch in cineastische Nachsicht auf. Obschon *Matrix* eindeutig den neuen Kult der Authentizität bedient und sich einfügt in die derzeitigen populär-kulturellen Abgesänge auf Dekonstruktion (de Man, Derrida) und Konstruktivismus (von Foerster), so enthält der Film doch auch Elemente, die die propagierten Leitwerte des Echten und Realen in Frage stellen. Es handelt sich freilich nur um Hinweise und Anspielungen, welche in erster Linie den eigentümlichen Status des »Orakels« innerhalb der Story betreffen.

Die zentralen Werte, denen Morpheus und seine Gruppe anhängen, sind Wahrheit und Freiheit: »Du kennst diese Welt da draußen. Du kennst ihre Irrwege, und ich weiß, dass du die nicht gehen willst.« (Trinity) »Die Matrix ist eine Scheinwelt, die man dir vorgaukelt, um dich von der Wahrheit abzulenken. [...] Du lebst in einem Gefängnis für deinen Verstand.« »Bedenke, alles, was ich dir anbiete, ist die Wahrheit, mehr nicht. [...] Solange die Matrix existiert, wird die Menschheit niemals frei sein.« (Morpheus) Beide Werte geraten aber in einen unübersehbaren Konflikt miteinander, wenn der Wille zur Wahrheit nur auf Kosten der individuellen Entscheidungsfreiheit zu befriedigen ist. Freiheit impliziert Handlungsalternativen für das Subjekt und eine offene Zukunft, die durch eigene Taten gestaltet werden kann. Ohne Ungewissheit über künftige Ereignisse, ohne die Möglichkeit, dass Selbstentwürfe und Pläne scheitern können, ohne Risiken, die kalkuliert und bewusst übernommen werden, und ohne weitere Akteure, die die gleichen Spielräume haben, also im Prinzip unberechenbar sind, ergibt die Rede von Freiheit keinen Sinn. Dass die Mitglieder einer Widerstandsgruppe, die beständig tödlichen Gefahren ausgesetzt ist, den Drang verspüren, ihre Unsicherheit durch Rituale zu verringern, liegt auf der Hand. Die emsige Suche nach ungewöhnlichen bedeutungsvollen Zeichen, die in einer chaotisch und bedrohlich erscheinenden Welt Orientierung liefern und den richtigen Weg weisen, oder auch das ironische Spiel mit höheren Mächten, die ein bestimmtes Schicksal über die Gattung oder den Einzelnen verhängt haben, bedeutet noch keine definitive Preisgabe von Freiheit. Erst wenn Subjekte in existenziell entscheidenden Fragen

von Zukunftsvoraussagen fremder Personen oder Institutionen abhängig werden, schwindet das Feld für Einsichten, Urteile und Handlungen, die aus Freiheit erwachsen. Schicksalsglaube geht weit über jenes Vertrauen hinaus, das Menschen aufbringen müssen, um soziale Komplexität reduzieren und Chancen, die sie erkennen, auch nutzen zu können.<sup>52</sup>

Morpheus ist eine Figur, an der die Spannung von Wahrheit und Freiheit offenkundig wird. Wenn er über das grundsätzliche Verhältnis zwischen Mensch und Maschine sinniert und Neo von den Umständen erzählt, unter denen sich dieses Verhältnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts völlig verkehrt hat, dann wahrt er noch eine gewisse Distanz zu seinem eigenen Fazit: »Man könnte fast glauben, das Schicksal treibe mit uns einen Scherz.« Mit seinem unbeirrten Glauben an die Weissagung des Orakels, dass gerade er den auserwählten Erlöser finden und einweihen werde, entledigt sich Morpheus jedoch seiner Freiheit. Er wird zur Marionette einer Instanz, über deren eigentümliches Auftreten in der Matrix er keine befriedigenden Auskünfte geben kann.<sup>53</sup> Gewiss ist nur: »Das Orakel war von Anfang an bei uns.« (Morpheus) Es begleitet den Widerstand gegen die Matrix wie das Kantische Selbstbewusstsein alle Gedanken, zu denen das transzendente Subjekt, das sich dauernd auf Objekte des Begehrens und Bezeichnens richtet, überhaupt fähig ist. Das Orakel (in Gestalt einer plätzchenbackenden Hausfrau) forciert und kontrolliert innerhalb der Matrix den Aufstand gegen die Matrix. Während die Besatzung der Nebukadnezar ihr buchstäblich hörig ist, fragen sich die Zuschauer im Kino (falls sie die Action-Dramaturgie des Films nicht gleich wieder ihrer Nachdenklichkeit beraubt), ob diese obskure Lady nicht eine besonders gut getarnte Agentin der Matrix sein könnte.<sup>54</sup> Immerhin hat Morpheus Neo und die Zuschauer darüber informiert, dass »alle Wesen, die nicht von uns entkoppelt wurden, potenzielle Agenten sind«. Wo sich der entkoppelte Körper des Orakels befindet (etwa auf einem anderen Schiff der Zion-Flotte), lassen die Autoren/Regisseure des Films sicher nicht ohne Absicht im Dunkeln des Kinosaals.

Anlass zum schieren Staunen ist auch der Umstand, dass die Vorzimmer des Orakels von weiteren Anwärtern auf die Erlöserrolle bevölkert sind – ein östlicher Alter mit sichtlicher Meditationsneigung und einige kahlgeschorene Kinder, die sich ihre Zeit mit parapsychologischen Experimenten vertreiben. Eine Sprechstundenhilfe gibt Neo zu verstehen: »Das sind die anderen Kandidaten. Du kannst hier warten.« Offenbar ist Morpheus nicht der Einzige, der potenzielle Auserwählte rekrutiert und überprüfen lässt. Würfel schweben in der Luft, ein Suppenlöffel biegt sich unter den magischen Blicken eines altklugen Knaben. Neo zeigt höfliches Interesse und erhält einen Crash-Kurs in radikalem Konstruktivismus:

Versuch nicht, den Löffel zu verbiegen, das ist nämlich nicht möglich. Versuch, dir stattdessen einfach die Wahrheit vorzustellen: Den Löffel gibt es nicht. Dann wirst du sehen, dass nicht der Löffel sich biegt, sondern du selbst.

Natürlich folgt Neo dieser Anweisung und erweist sich wie zuvor schon beim Kampftraining als äußerst gelehriger Schüler. Warum aber kann er überhaupt wahrnehmen, was sich doch nur im Bewusstsein des esoterischen Novizen abspielt? Und warum bekommt er, wenn er schon von der Sicht zur Einsicht fortschreitet, nicht gleich die sprachlich entborgene Wahrheit, den wendigen Knabenkörper, sondern weiterhin nur den sinnlichen Schein, die gehorsame Verbeugung eines kleinen Stückes Materie vor dem überlegenen Geist des Menschen, zu Gesicht? Muss auch der verbalradikale Konstruktivismus des halbwüchsigen Zen-Meisters die Differenz von Kommunikation und Bewusstsein respektieren? Oder ist das Orakel bloß ein vorsätzliches Spektakel für Glaubenssüchtige, ein geschickter Scherz der Matrix, die den externen Beobachtern im Zuschauerraum zeigen will, dass ihr Schein von Notwendigkeit der angemäßen menschlichen Macht des Zufalls gewachsen ist? Der Gang zum Orakel wirkt wie eine spöttische Replik auf Morpheus' These, dass ein auserwähltes Exemplar der Gattung Mensch letztlich den Maschinen (also auch den Agenten der Matrix) überlegen ist, weil es über den entscheidenden Faktor der absoluten Unberechenbarkeit, nämlich den freien Willen, verfügt.

Ich habe Agenten durch Beton gehen sehn, Maschinengewehrsalven hämmerten auf sie ein, trafen aber nur ins Leere. Ihre Schnelligkeit und ihre Kraft kommen dennoch aus einer Welt, die auf Naturgesetzen basiert. Aus diesem Grund werden sie niemals so stark und so schnell sein, wie du es bist.

Morpheus scheint tatsächlich zu glauben, dass die Maschinen trotz ihres Sieges über die Menschen noch keine geeigneten Programme auf der Basis einer mehrwertigen Logik oder einer »fuzzy logic« besitzen, mit denen sie stochastische Prozesse *realitätsgerecht* modellieren können. Zuschauer, die Ray Kurzweils Bestseller *The Age of Intelligent Machines* von 1990 und *The Age of Spiritual Machines* von 1999 gelesen haben, mögen hier die Naivität der Figur oder die Bildungslücken der Drehbuchautoren belächeln, sie werden aber wahrscheinlich eher auf den Gedanken kommen, dass Theorie und Praxis der Befreiung, die Morpheus, Neo und Trinity ausüben, selbst bloß Elemente einer Supermatrix sind, die simulierte Maschi-

nen gegen nicht weniger simulierte Menschen antreten lässt. Die angekündigte, aber bislang ausgebliebene Fortsetzung des Films (unter dem denkbaren Titel: »The Matrix strikes back«) könnte auf dieser Linie den Handlungsknoten schürzen, freilich auch Žižeks Einwände beherzigen und statt einer »Multiplikation der virtuellen Realitäten«, die schon in Fassbinders *Welt am Draht* aufschien, »die Multiplikation der Realitäten«<sup>55</sup> vor die Kamera bringen.

Der Film *Matrix* erweist dem neuen Medium Computer und dessen Potenzialen in vielfacher, nicht allein technischer Hinsicht seine Reverenz, zugleich aber versucht er die Überlegenheit des alten Mediums (mitsamt dem traditionellen Wertekosmos) zu demonstrieren. Aus dieser Doppelstrategie resultiert nicht zuletzt der Zuspruch eines großen Publikums und der enorme kommerzielle Erfolg des Produkts. Die Kinofiktion soll über die virtuelle Realität und den Cyberspace triumphieren, so lautet das Credo. Freilich reicht das Kino weder an die haptischen Erlebnisse der so genannten *Immersion* (des Eintauchens in die technisch-medial generierte Welt) noch die konkreten Formen der Interaktivität heran, die Computer heute bereits ermöglichen. Ein Kinobesuch beruht auf einer anderen, weit weniger komplexen Mensch-Maschine-Schnittstelle als ein (tatsächlicher, nicht bloß filmisch repräsentierter) Abstecher in den Cyberspace. Diese Rückständigkeit des Kinos leugnet *Matrix* keineswegs. Defizite und Mangelsituationen älterer Evolutionsstufen der Menschheits- und Technikgeschichte werden ausgiebig dargestellt und kommentiert, sie erhalten sogar einen symbolischen Status. Der bewusst registrierte Abstand zwischen verschiedenen Entwicklungsstadien wird zum Katalysator von Einsicht. So führt der singuläre Streifen *Matrix* das Medium Film als genau diejenige Repräsentationsform vor, mit deren Hilfe die Unterschiede zwischen Realität und Simulation, Wahrheit und Schein, die die Computertechnik zu verwischen droht, wahrgenommen werden können. Dabei haben es die Regisseure nicht auf eine Kritik am Computer abgesehen, sondern möchten einen Zusammenhang freilegen, der alles andere als offensichtlich ist: Allein im Cyberspace, der zeitgemäßen Testarena und Probebühne, erfahren die Menschen, wer sie sind und was in ihnen steckt. Doch diese Erfahrung setzt das Wissen um die »Wüste der Wirklichkeit« voraus. Ohne den harten Kern einer Realität der Entbehrungen, die nur der Film aufzeigen kann, gibt es, so verkündet das alte Medium, keinen Zugang zu jener *reifen* Identität, die sich erst im virtuellen Raum der neuen Medien herausbildet.

Das Wachowski-Team bringt seine Botschaft mit einer Begleit-Semantik in Umlauf, die in einem seltsamen Missverhältnis zu der sozialen und technischen Struktur steht, auf die die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt werden soll. Semantiken haben mehrere mögliche Funktionen und Beschaffenheiten: Sie kön-

nen erstens einen Strukturwandel initiieren, zweitens bestehenden Verhältnissen entsprechen und drittens Sichtweisen konservieren, die strukturell überholt sind.<sup>56</sup> Zieht man dieses Modell zur Interpretation von *Matrix* heran, so liegt folgende These nahe: Der Film stellt die in vieler Hinsicht beunruhigende Computertechnik in einen Rahmen, der den vertrauten Sinnfundus und Wertekosmos intakt lässt. Wir hätten es demnach mit einem (gemessen an der Publikumsreaktion) erfolgreichen Versuch zu tun, strukturelle Umbrüche so zu beschreiben, dass ihre dramatischen und irritierenden Seiten unsichtbar werden.<sup>57</sup>

Aber betrachten wir die Sache noch etwas genauer. *Matrix* ist, darüber dürfte kein Zweifel bestehen, ein semantisch überdeterminierter Film, er wirkt selbst auf Fans phasenweise geschwätzig und pompös.<sup>58</sup> Die Hauptfiguren liefern – trotz aller Action-Szenen – permanent Begründungen, Meinungen, historische Rückblicke und philosophische Statements, die argumentativ zumeist nicht sonderlich überzeugend sind, aber durchweg den Eindruck erwecken, dass die rasenden Bilder, die Abläufe des Sichtbaren, erklärungs- und kommentarbedürftig sind. Der Film bäumt sich – wie es scheint – gegen eine bestimmte Tendenz des gegenwärtigen Kinos auf, die er selbst in den Kampfszenen auf die Spitze treibt. Gemeint ist die Tendenz, narrative Elemente zurückzudrängen und nur noch ein reines Spektakel zu liefern. Man nutzt die Computertechnik, ohne sie auf der Story-Ebene zu reflektieren. Je mehr digitale Spezialeffekte zum Einsatz kommen, desto sinnloser ist das Geschehen auf der Leinwand. »Erzählerische Logik und differenzierte Personenführung werden zweitrangig gegenüber einer Beschleunigung und Intensivierung des Wahrnehmungserlebnisses.« Neuere Filme bieten in bisher nicht gekannter Weise

eine Häufung von Thrills, ein Stakkato extrem bewegter und visuell komplexer Sequenzen. [...] Die technische Durchführung wird zu einer Attraktion in sich. [...] Kino ist dabei, ganz und gar Technik zu werden und seine Aussagefähigkeit zur reinen Ausstellung von *performance* zu reduzieren.<sup>59</sup>

Wäre *Matrix* nur ein Element dieses marktgängigen Angebots, so würde das *verquaste* Gerede (ähnlich wie in Pornofilmen) keine andere Funktion haben, als die erforderlichen Entspannungspausen zwischen den Höhepunkten zu füllen.<sup>60</sup>

Diese Sicht unterschlägt aber das zentrale Anliegen des Films. *Matrix* will den Zuschauern verdeutlichen, dass der Cyberspace jeder sinnhaften Selbstvidenz entbehrt, dass er konstitutiv interpretationsbedürftig ist: Ohne ambitionierten Plot bliebe der Cyberspace leer.<sup>61</sup> Die Erfahrung des virtuellen Raums sei überhaupt nur möglich im Kontext gehaltvoller Geschichten.

Beweist dieses Desiderat aber mehr als die mediale Schwäche eines Spielfilms, der zwangsläufig in Darstellungsprobleme gerät, weil seine Handlung überwiegend in einer Welt angesiedelt ist, deren hervorstechendste Eigenschaften (die bereits erwähnten haptischen und interaktiven Qualitäten) Filme nicht angemessen vergegenwärtigen können? Oder gibt es soziale, kommunikations- und medienhistorische Gründe dafür, dass *Matrix* die Differenz von Film und Cyberspace nicht *zeigt*, sondern bloß *aussagt* und damit die bekannte Wittgensteinische Figur einer Überschreitung des Sagens durch das Zeigen einfach umkehrt?

Filme – dies zählt zu den wichtigsten Erkenntnissen der Medientheorie – besitzen ebenso wie Fotografien besondere Bezüge zur Realität. Sie versetzen ihre Betrachter in einen Zustand, den Jean-Louis Comolli als »frenzy of the visible« beschrieben hat. Als man die neue Technik breiten Bevölkerungsschichten zugänglich machte, befand sich das dominante Zeichensystem, die Sprache, in einer tiefen Krise, deren vielfältige Ursachen die Forschung bis heute beschäftigt. Das Auftreten des Films kam einer Epiphanie gleich. Nach anfänglichen Schocks wurde er wie eine sakrale Begebenheit gefeiert. Nicht allein verstiegene Theoretiker (wie Krakauer oder Bazin) betrachteten den Film, der die Leistungen der Fotografie noch übertraf, als »Errettung der äußeren Wirklichkeit«. Beide Medien kompensierten, so ist zu vermuten, die moderne Krise der Sprache. Sie lösten das Problem des Weltbezugs »in einer Art Handstreich [...], indem sie die Ikonizität zu ihrer Grundlage« machten »und die Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten in der Konstruktion der Maschine selbst« verbürgten.

Der Weltbezug, der im Medium der Sprache zunehmend problematisch geworden war, schien damit auf eine nahezu unumstößliche Basis gestellt und die fiktionale Dimension der Bilder immer zu dominieren. Die digitalen Bilder nun geben diese augenfällige und über 150 Jahre stabile Lösung auf. Weil das Bild nicht Abbild eines Gegebenen, sondern Produkt einer Synthese ist, scheint der Weltbezug wieder völlig [...] dem gestaltenden Subjekt und damit jedem nagenden Zweifel überantwortet, der die Sprache und die vortechnischen Bilder in ihrer welterschließenden Fiktion so nachhaltig beschädigt hatte.<sup>62</sup>

Heute werden die Bilder immer perfekter, aber sie sind erneut trügerisch.<sup>63</sup> Auch die ambitionierten Film-Bilder von jener realen Welt, die Morpheus die »Wüste der Wirklichkeit« nennt (zerstörte Städte, ein verdüsterter Himmel, endlose Reihen von Menschenkörpern in Glaswannen) sind nichts als simulierte Szenerien, über deren Prägnanz und Wucht sich streiten lässt. Ohne die abstruse Geschichte,

in die sie eingebunden sind, ohne die mythischen Formeln, die ihre Bedeutung beschwören, wären sie nur beliebige Beispiele für all die computergestützten Spezialeffekte und Tricks, zu denen eine kapitalstarke Filmindustrie heute fähig ist.

Wenn die Gebrüder Wachowski in ihrem Film ein diskursives Gebräu aus Esoterik-Essenz, *Alice in Wonderland*, Foucault für Fans und anderen leicht identifizierbaren Versatzstücken anrichten, bekunden sie damit nicht nur Misstrauen in die Überzeugungskraft der von ihnen benutzten Bildsprache, die nebenher als avantgardistische Tour de Force angepriesen wird, sondern unterstellen eben auch, dass die Chancen und Gefahren, Vor- und Nachteile, die die Computertechnik impliziert, erst dann hinreichend deutlich werden, wenn Mythen und Religionen, Märchen und philosophische Diskurse, neumodische Vorlieben für cooles Design und altmodische Vorstellungen von Heimat nach postmodernistischer Rezeptur herbeizitiert und vermengt werden. Darin liegt nicht unbedingt nur eine intellektuelle und filmästhetische Schwäche der Regisseure. Dieses Verfahren scheint eher symptomatisch zu sein für ungelöste Probleme im Umgang mit der Computertechnik. Das Auftreten des Computers ist mit sozial-strukturellen Umbrüchen verbunden, für die uns noch keine angemessene semantische Repräsentation zu Gebote steht. Kaum ein Film der letzten Jahre zu diesem Thema – auch nicht die künstlerisch weit imposantere Arbeit *eXistenZ* von David Cronenberg – führt uns die Inkongruenz zwischen Struktur und Semantik besser vor Augen als der kultige »Cyber-Sci-Fi-Action-Thriller der Superlative« (Werbetext) *Matrix*.

1 Gilles Deleuze: Das Zeitbild. Kino 2 [1985], Frankfurt/M. 1991, S. 224.

2 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle [1964], Frankfurt/M. 1970, S. 17 f.

3 Ebd., S. 18.

4 Ebd., S. 27. McLuhan geht bekanntlich davon aus, dass »das Medium die Botschaft ist«, weil »das Medium Ausmaß und Form des menschlichen Zusammenlebens gestaltet und steuert. Der Inhalt oder die Verwendungsmöglichkeiten solcher Medien sind so verschieden, wie sie wirkungslos bei der Gestaltung menschlicher Gemeinschaftsformen sind.« Ebd. In Anbetracht der Rezeptionsanalysen, die die Vertreter der *Cultural Studies* vorgelegt haben, wird man McLuhans geringschätzigte Bemerkungen über die Relevanz differierender »Verwendungsmöglichkeiten« wohl ad acta legen dürfen.

5 Ebd., S. 24.

6 Ebd., S. 27.

7 Ebd., S. 24.

8 Guillermo Cabrera Infante: Nichts als Kino, Frankfurt/M. 2001, S. 9.

9 Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt/M./New York 1994, S. 309.

10 Vgl. Siegfried Zielinski: Audiovisionen, Reinbek 1989, S. 258.

11 Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit, in: Klaus von Bismarck (Hg.): Industrialisierung des Bewußtseins, München 1985, S. 51–129 (hier: S. 71 f.).

12 Thomas Wimmer: Fabrikation der Fiktion? Versuch über den Film und die digitalen Bilder, in: Florian Rötzer: Digitaler Schein, Frankfurt/M. 1991, S. 519–533 (hier: S. 530, 532).

13 Yvonne Spielmann: Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild, in: dies./Gundolf Winter (Hg.): Bild – Medium – Kunst, München 1999, S. 59–75 (hier: S. 66).

- 14 Die Anhänger des Cyberspace deuten diesen Mangel als entscheidenden Vorzug digitaler Medien. Michael Benedikt vertrat die These, dass »in patiently unreal and artificial realities such as cyberspace, the principles of ordinary space and time, can, in principle (!), be violated with impunity.« Benedikt wendet sich gegen zwei gängige Vorstellungen vom Cyberspace: Weder handele es sich um »a new stage in the etherealization of the world we live in« (so aber Margaret Wertheim: *Pearly Gates of Cyberspace*, New York 1999), noch um »a new stage in the concretization of the world we dream and think in«. Beide Ideen seien nützlich, aber irreführend: »Rather, with cyberspace, a whole new space is opened up by the very complexity of life on earth.« Michael Benedikt: *Cyberspace: Some Proposals*, in: ders. (Hg.): *Cyberspace: First Steps*, Cambridge, MA 1991, S. 119–224 (hier: S. 124, 128).
- 15 Lev Manovich: *Kino und digitale Medien*, in: Hans Peter Schwarz/Jeffrey Shaw (Hg.): *Perspektiven der Medienkunst*, Karlsruhe 1996, S. 42–48 (hier: S. 45). Manovich verweist unter anderem auf Konrad Zuse, der 1936 einen Rechner entwickelt und als Lochstreifen »ausrangierte 35-mm-Kinofilme« benutzt hatte. »Einer der heute noch vorhandenen Filmteile zeigt den abstrakten Programmcode, der über die ursprünglichen Bilder [...] gestanzt wurde. Der ikonische Code des Kinos wurde zugunsten des effizienteren binären Codes fallengelassen.« Ebd., S. 43.
- 16 Almuth Hoberg: *Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern*, Frankfurt/M./New York 1999, S. 40.
- 17 Ebd., S. 52.
- 18 Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 29.
- 19 Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis*, Leipzig 1993, S. 69, 73.
- 20 »Der Film war als Form die letzte Erfüllung des großen Vermächtnisses der typografischen Zerlegung. Aber die elektronische Implosion hat nun den ganzen Expansionsprozess dieser Zerlegung umgekehrt. Die Elektrizität brachte uns die kühle [das heißt: detailarme und ergänzungsbedürftige] Mosaikwelt der Implosionen, des Gleichgewichts und des Statischen wieder.« McLuhan: *Die magischen Kanäle* (Anm. 2), S. 284.
- 21 Kittler: *Draculas Vermächtnis* (Anm. 19), S. 226.
- 22 Ebd., S. 225 ff. Zur Kritik an Kittlers Ansatz siehe Lutz Ellrich: *Neues über das ›neue Medium‹ Computer*, in: Werner Rammert/Gotthart Bechmann (Hg.): *Technik und Gesellschaft, Jahrbuch 9*, Frankfurt/M./New York, S. 195–223; sowie ders.: *Psychoanalytische Medientheorien*, in: Stefan Weber (Hg.): *Medientheorien – Konzepte und Diskurse*, Konstanz 2002.
- 23 Vgl. hierzu die Aussagen von Benedikt (Anm. 14).
- 24 Slavoj Žižek: *Matrix oder die zwei Seiten der Perversion*, in: ders.: *Lacan in Hollywood*, Wien 2000, S. 43–77 (hier: S. 68).
- 25 Ebd., S. 69.
- 26 Hoberg: *Film und Computer* (Anm. 16), S. 208.
- 27 Mechthild Zeul: *Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie*, in: *Psyche* 11 (1994), S. 975–1003 (hier: S. 983). In einem legendären Aufsatz hat Jean-Louis Baudry die Kinosituation mit Platos Höhle verglichen. Vgl. Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: ebd., S. 1047–1074; vgl. Irmela Schneider: *Filmwahrnehmung und Traum*, in: Bernhard Dieterle (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, St. Augustin 1998, S. 23–46 (hier: S. 38); siehe ferner: Rainer Winter: *Filmsociologie*, München 1992, S. 60.
- 28 Es ist nicht verwunderlich, dass *Matrix* auch die ökologische Frage thematisiert und die Aktivität der Maschinen mit der Aktivität der Menschen vergleicht. Der Agent Smith fasst die gängigen Argumente gegen die Menschen pointiert zusammen: »Ihr seid im eigentlichen Sinne keine richtigen Säugetiere. Jedwede Art von Säuger auf diesem Planeten entwickelt instinktiv ein natürliches Gleichgewicht mit seiner Umgebung. Ihr Menschen aber tut dies nicht. Ihr zieht in ein bestimmtes Gebiet und vermehrt euch, bis alle natürlichen Ressourcen erschöpft sind. Und der einzige Weg zu überleben ist die Ausbreitung auf ein anderes Gebiet. Es gibt noch einen Organismus auf diesem Planeten, der genau so verfährt. Das Virus. Der Mensch ist eine Krankheit, das Geschwür dieses Planeten, ihr seid wie die Pest, und wir sind die Heilung.«
- 29 Elisabeth Bronfen: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 2000, S. 542.
- 30 Žižek: *Matrix* (Anm. 24), S. 70.
- 31 Ebd., S. 52.
- 32 Jede/r einzelne ZuschauerIn mag den Film anders sehen und interpretieren; dennoch wird (sieht man von Synchronisationsproblemen, Verschleißerscheinungen der gezeigten Kopie, Leinwandformaten und unbemerkten Kürzungen ab) im Prinzip allen stets der gleiche Film vorgeführt.

- 33 Die konkrete Darstellung des *Cyberspace* bediente sich nicht allein der bereits entwickelten Techniken der Computeranimation (mehr als 400 Spezialeffekte wurden am Rechner erzeugt), sondern repräsentierte das *neue* Medium auch technisch im *älteren*: »Für Szenen in *Matrix*, in denen Personen mitten in der Luft einfrieren, während das Bild 360 Grad um sie herumkreist, wurden 122 Canon-Fotoapparate auf einer Plattform, die entfernt einer Achterbahn ähnelte, arrangiert, um den Akteur gegen Green Scene bildweise aufzunehmen, eine Technik, die fast so alt ist wie die Fotografie selbst.« (Rolf Giesen: Die Entwicklung der Spezialeffekte, in: ders./Claudia Meglin (Hg.): künstliche welten – tricks, special effects und computeranimation im film von den anfängen bis heute, Hamburg/Wien 2000, S. 11–46 (hier: S. 41)).
- 34 Monika Elsner u. a.: Zur Kulturgeschichte der Medien, in: Klaus Merten u. a. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien, Münster 1993, S. 163–187 (hier: S. 175).
- 35 Welche Bedeutung dem Körper im Kontext der neuen Medien zukommt, habe ich an anderen Stellen diskutiert: Lutz Ellrich: Der medialisierte Körper, in: Barbara Becker/Michael Paetau (Hg.): Virtualisierung des Sozialen, Frankfurt/M./New York 1997, S. 135–161; sowie: ders.: Der verworfene Computer, in: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt, Frankfurt/M./New York 2000, S. 71–101. Vgl. zum Thema auch: Christiane Funken: Körpertext oder Textkörper, in: ebd., S. 103–129.
- 36 So die schöne Formulierung des Rezensenten Christian Jürgens: Keanu im Wunderland, in: Die Zeit vom 17.6.1999, S. 36.
- 37 Diesen ungebräuchlichen und hässlichen Ausdruck hat Niklas Luhmann in seiner (oben schon angesprochenen) Theorie über das Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation zumindest akademisch hoffähig gemacht. Vgl. Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung 6, Frankfurt/M. 1995, bes. S. 37–112.
- 38 Die Menschen haben zum Beispiel den Himmel verdunkelt, um den Solarzellen der Maschinen ihre Energiequelle zu nehmen.
- 39 Im Film *Coma* (1977) von Michael Crichton, der kriminelle Formen des Organhandels thematisiert, werden die zur rücksichtslosen Verwertung vorgesehenen nackten Körper auf eine Weise aufbewahrt (bewegliche Liegen/Hängevorrichtungen, Versorgungsschläuche, keimfreie Cellophanumhüllungen), die ihre Fortexistenz sichert, ohne Prozesse des Bewusstseins in Anspruch nehmen zu müssen.
- 40 Žižek deutet den im Filmdrehbuch benutzten Energiebegriff psychoanalytisch um: »Die rein energetische Lösung ist natürlich bedeutungslos: die Matrix hätte leicht eine andere, verlässlichere Energiequelle finden können.« Die Matrix benötigt nicht die elektrische Energie der Menschen, sondern sie »zehrt von der *jouissance* der Menschen«. Žižek: *Matrix* (Anm. 24), S. 70. Diese These ist freilich nur plausibel, wenn man die Matrix als Allegorie des Lacanschen »großen Anderen« liest, der, »weit davon entfernt, eine anonyme Maschine zu sein, den ständigen Zufluss der *jouissance* benötigt«. Ebd. Es stellt sich allerdings die Frage, ob die Vorstellung von einem »großen Anderen«, der die Ströme des menschlichen Genießens anzapft, nicht ebenso mythisch ist wie die Denkfiguren, deren sich das Wachowski-Gespann bedient.
- 41 Der dem Publikum längst geläufige Zusammenhang von Realität und Kontingenz wurde bereits in einer berühmten Szene in David Cronenbergs Film *The Fly* (1985) zum Thema. Hier geht es um die geschmacksgetreue Reproduktion eines Steaks, die nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen erst dann gelingt, als Zufallsfaktoren in den Transformationsprozess eingespeist werden. Der Wunsch nach einem authentischen Stück Fleisch, das nicht mehr in der *realen*, sondern nur noch in der *Matrix*-Welt zu haben ist, beherrscht auch Cypher (Joe Pantoliano), den Judas der »Nebukadnezar«-Crew. Welche Rolle in unserer Kultur einem genießbaren Stück Fleisch als Realitätskriterium zugemessen wird, zeigt auch Woody Allens Bemerkung, er sei am *Cyberspace* nicht interessiert, solange er dort kein gutes Steak verzehren könne.
- 42 Boris Groys hat den Verdacht, der sich auf den ontologischen Status der Welt bezieht, als unhintergebares Begleitphänomen medialer Präsentationen gedeutet. Er gibt aber zu bedenken, dass »man diesen Verdacht oft mit der Frage nach der Wahrheit oder Lüge des Zeichens und des Gesagten in den Medien [verwechselt]. Man sagt etwa, die Medien lügen oder die Medien simulieren, wie in diesen berühmten Simulationstheorien von Baudrillard und anderen.« Entscheidend für Groys ist jedoch nicht »diese Fragestellung, die sehr interessant und wichtig ist«, sondern vielmehr »die Erfahrung, dass es eigentlich völlig gleichgültig ist, ob die Zeichen, die Bilder, die Medien uns die Wahrheit sagen oder die Lüge, ob sie simulieren oder nicht simulieren. Die wahren Zeichen, die wahren Bilder verdecken genauso den Grund ihrer Wahrheit, wie die lügenhaften Zeichen den Grund ihrer Lügen verdecken. Auch in Bezug auf die Wahrheit muß man sich fragen: Warum ist die-

- se Wahrheit plötzlich da? Warum bin ich mit dieser Art Wahrheit plötzlich konfrontiert?« – Nach Groys besteht der »Urverdacht« darin, »daß die größte Täuschung die Normalität ist, daß gerade der Ort der Normalität der Ort des maximalen Verdachts ist und daß die Zeichen der Versöhnung mit dem Alltag das Gefährlichste sind.« Boris Groys: *Der Verdacht ist das Medium*, in: Carl Hegemann (Hg.): *Endstation. Sehnsucht*, Berlin 2000, S. 86 f., S. 95. Mit dem Verdacht und der Frage nach dem Grund, die er rücksichtslos aufwirft, sind bestimmte Erwartungen verbunden: »Jeder Verdacht ist zugleich ein Warten auf die Offenbarung. Der Verdacht nämlich ist überhaupt erst dann gegeben, wenn eine Offenbarung des Verborgenen als möglich gedacht und angestrebt wird – und sei dieses Verborgene dabei auch als das große Nichts gedacht.« Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 220.
- 43 Will Smith mit dieser Geschichte Morpheus klarmachen, dass nur jene menschlichen Ernten das Desaster des Glücks überlebt haben, die an die Stelle des Glücks den Doppel-Mythos von Wahrheit und Freiheit gesetzt haben?
- 44 Beiläufig weist Smith darauf hin, dass der Supercomputer, der die Matrix erschaffen hat, auf der Basis der DAI arbeitet; denn er besteht offensichtlich aus mehreren selbstständig operierenden Einheiten, die bei der Beurteilung der Lage zu unterschiedlichen Ansichten gelangen und ihre Meinungen ohne finales Konsensgebot austauschen, revidieren und beibehalten können.
- 45 Smith fährt fort: »obwohl sie, als wir für euch das Denken übernahmen, auch zu unserer Zivilisation wurde, was natürlich der Grund für das ganze Unternehmen war. Evolution, Morpheus, Evolution. Wie die Dinosaurier. Sehen Sie aus dem Fenster, eure Zeit ist abgelaufen. Die Zukunft gehört den Maschinen, Morpheus. Unsere Zukunft ist angebrochen.«
- 46 Mit diesem Trick arbeitete schon Rainer Werner Fassbinders *Welt am Draht* (1973 nach Daniel Galouves Roman *Simulacron 3*). Allerdings waren die Fehler erheblich: Eine Straße endet im Nichts und ein Kollege des Helden Peter Strom (Klaus Löwitsch) verschwindet spurlos.
- 47 Žižek: *Matrix* (Anm. 24), S. 65 f.
- 48 Ebd., S. 64.
- 49 Bronfen kommentiert: »[D]as letzte Bild zeigt ihn erneut in der Matrix. Diesmal ist er allein. Als »the one« kann er nicht Teil eines romantischen Paares sein.« Bronfen: *Heimweh* (Anm. 29), S. 549.
- 50 Žižek: *Matrix* (Anm. 24), S. 66.
- 51 Das Leibhaftige holt sogar Smith ein: »Ich will ehrlich mit Ihnen sein [Morpheus], die Wahrheit sagen: Ich hasse diesen Planeten, diesen Zoo, dieses Gefängnis, diese Realität, wie auch immer man dazu sagen mag. Ich halte es nicht länger aus, vor allem den Geruch, falls so etwas existiert. Ich bin seiner sozusagen überdrüssig. Ich kann riechen, wie Sie stinken. Und jedes Mal, wenn ich es rieche, fürchte ich, mich infiziert zu haben, es ist abstoßend, finden Sie nicht. Ich muss hier irgendwie raus, ich will endlich frei sein.« Diese politisch höchst korrekte Erklärung, die ein Weißer einem Schwarzen gibt, ist eine treffsichere Anspielung auf den herrschenden Diskurs in den USA, der es nicht mehr zulässt, die Intelligenz oder der moralische Level eines Farbigen anzuzweifeln, aber die Möglichkeit bietet, olfaktorische Qualitäten ins Spiel zu bringen. Vgl. William Ian Miller: *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, MA 1998.
- 52 Vgl. Niklas Luhmann: *Vertrauen*, Stuttgart 1968.
- 53 Auch Trinity trägt zur Aufklärung nichts bei. Als Neo sie (während der Fahrt zum Orakel) fragt: »Was hat das zu bedeuten?«, antwortet sie: »Dass die Matrix dir nicht sagen kann, wer du bist.« Daraufhin Neo (ein wenig ungläubig): »Aber ein Orakel kann es?« Und Trinity erwidert lakonisch und rätselhaft: »Das ist etwas anderes.«
- 54 Manche werden vielleicht vermuten, dass es sich hier um eine filmische Übersetzung von Foucaults Analyse des paradoxen Zusammenspiels von Subversion und Systemstabilisierung handelt. Elisabeth Bronfen weist in ihrer Interpretation darauf hin, dass es zwei Indikatoren für die Schwäche der Matrix gibt: Erstens beweist die Existenz der Agenten, »daß dem System ein zersetzender Kern inhärent ist«. Die Agenten schützen zwar das System, lassen aber zugleich den Schluss zu, dass es eine Waffe gegen die »Gesetze der binären Logik« gibt, auf denen die Matrix beruht. Zweitens betreibt das Orakel – als ein von »der Matrix selbst produzierter Fremdkörper« – die immanente Zersetzung des Systems, »indem es Geschichten in Umlauf setzt, wie Unvorhersehbares zur Notwendigkeit wird«. Bronfen: *Heimweh* (Anm. 29), S. 543.
- 55 Žižek: *Matrix* (Anm. 24), S. 50.
- 56 Zur Differenz von Struktur und Semantik vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 4 Bände, Frankfurt/M. 1980, 1981, 1987, 1989. Sowie Lutz Ellrich: *Semantik und Paradoxie*, in: Hendrik Birus (Hg.): *Germanistik und Komparatistik*, Stuttgart 1995, S. 378–398.

- 57 Man kann freilich auch die Computertechnik unter Anleitung einer solchen konservativen Semantik nutzen: Es existieren MUDs und MOOs, in denen Container-Räume erschaffen werden, die weder den lebensweltlichen Praktiken der Raumerschließung entsprechen noch die bestehenden progressiven Möglichkeiten der Raum-Simulation ausnutzen. Vgl. Christiane Funken/Martina Löw: Ego-Shooters Container – Raumkonstruktionen im Netz, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): Räume und Macht, Frankfurt/M. [im Druck]; sowie Lutz Ellrich: Die Realität virtueller Räume, ebd.
- 58 Man höre nur Morpheus (zu Neo): »Schluckst du die rote Kapsel, bleibst du im Wunderland, und ich führe dich in die tiefsten Tiefen des Kaninchenbaus.«
- 59 Hoberg: Film und Computer (Anm. 16), S. 202; vgl. auch Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt/M./New York 1992, S. 276 ff.
- 60 So sieht es etwa Martin Mittenmeier: Statt »Irritation« zu stiften, »verbindet sich der Hunger nach Eigentlichkeit mit einer medialen Leistungsschau«. Unter: <http://www.jump-cut.de/knoererkompass-filme-gastthematrix.htm>.
- 61 Vielleicht so leer, wie jenes »Reale« ohne Phantasma, von dem Žižek im Anschluss an Lacan spricht. Allerdings muss man sich bei dieser suggestiven Beschreibung mit der Ambiguität der Begriffe abfinden. Einerseits: »das Reale [...] ist die Leere, die die Realität unvollständig/inkonsistent macht, und die Funktion jeder symbolischen Matrix ist die Verschleierung dieser Inkonsistenz.« Andererseits: »Die Matrix selbst ist das Reale, das unsere Realitätswahrnehmung verzerrt.« Ob sich diese Ambiguität dialektisch *aufheben* lässt, bleibe dahingestellt. Žižek: Matrix (Anm. 24), S. 51, 57.
- 62 Hartmut Winkler: Tearful reunion auf dem Terrain der Kunst? Der Film und die digitalen Bilder, in: Joachim Paech (Hg.): Strategien der Intermedialität, Stuttgart/Weimar 1994, S. 297–307 (hier: S. 300). Eine vergleichbare Position nimmt Edmond Couchot ein: »Das synthetische Bild repräsentiert nicht das Reale, es simuliert es. [...] Das neue Bild legt nicht mehr durch die augenblickliche Einschreibung des Lichts Zeugnis ab und reflektiert es auch nicht, sondern es bezeugt eine Interpretation dieses Realen, die mit der Sprache ausgearbeitet und von ihr gefiltert ist.« Edmond Couchot: Die Spiele des Realen und des Virtuellen, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein, Frankfurt/M. 1991, S. 346–370 (hier: 347f.). Zu den erkenntnistheoretischen Aspekten der Relation von Bild und Sprache siehe auch Lutz Ellrich: Text-Krisen und Medien-Erlösungen, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): Konzepte der Moderne, Stuttgart/Weimar 1999, S. 440–461.
- 63 Vgl. Lutz Ellrich: Sein und Schein, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 4/1996, S. 559–582.



## IV. IDENTITÄT/KONSTRUKTIONEN



Harald Krämer

## EINLEITUNG: IDENTITÄT/KONSTRUKTIONEN

Wer sich heutzutage in die Arena der Identitätsdiskussionen begibt, sieht sich mit einer Fülle unterschiedlichster Aspekte und Tendenzen konfrontiert. Diesem gemeinschaftlichen Beitrag vorangehend deshalb einige Worte der Abgrenzung. Gegenstand unserer Bemühungen sind weder die Straubsche Identitätstheorie noch Beltings Identitätszweifel, weder die deutsch-deutsche Selbstlokalisationskrise in den frühen 1990ern noch die xenophobisch angehauchte Debatte um Migration und Identität der letzten Jahre, sondern die mannigfaltigen Konstruktionen von Identität durch mediale Parameter, oder anders gesagt, es geht um die mediale Konstruktion von Personen, Orten und Räumen, die in den individuellen Biografien der ausgewählten KünstlerInnen eine wesentliche Rolle spielen. Dies berücksichtigt sowohl die Infragestellung körperlich-geschlechtlicher Identität als auch das hybride Phänomen multikultureller Identität. Konstruktionen von Identität sind das gemeinsame Bindeglied der in diesem Beitrag versammelten unterschiedlichen künstlerischen und kommentierten Positionen. Es gilt Einflussnahmen durch Medien auf Identitätsfindung und auf Prozesse zur Identitätsbildung erfahrbar zu machen.

Dem gegenwärtig in der Kunst diskutierten Phänomen der *Identität* liegt die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Begriff von Kultur und Heimatgefühl zugrunde, der primär durch Medien generiert wird, wie es beispielsweise die von Barbara Steiner und Jan Winkelmann kuratierte Ausstellung *Heimaten* der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (12. Mai bis 10. Juni 2001) aufzeigte. Die durch die Medien stattfindende Kodierung von Metaphern, Symbolen und Ritualen dient unmittelbar einer Konstruktion von Heimat, einer unentwegten Transfusion kultureller Moden, einer Konstitution von »communities«, und nicht zuletzt des Erfahrens der eigenen Existenz zwischen verschiedenen kulturellen Kontexten. Doch inwieweit kann der in der Migrationsdebatte häufig missbrauchte Begriff der Heimat als signifikantes Kennzeichen der Identität heutzutage überhaupt noch zur Geltung kommen?

»O mein Heimatland! O mein Vaterland! Wie so innig, feurig lieb' ich dich!« Diesem nationengeborenen, singulären Heimatbegriff des 19. Jahrhunderts – treffend durch Gottfried Kellers Huldigung an das schweizerische Vaterland von 1888 wiedergegeben – steht vor dem heutigen Hintergrund der sich stetig beschleunigenden Durchdringung von Raum und Zeit ein Heimatbegriff gegenüber, der sich weniger durch kollektive Identität, wie sie Herkunft oder Religion

verheißen, definiert als vielmehr durch eine Identifikation mit gleichgestellten *Heimatlosen*. Heimat – deren Bilder, Filme, Texte und Lieder unentwegt kollektiv produziert und kollektiv transferiert werden – ist an keinen geografischen Ort mehr gebunden, sondern sie scheint ganz einfach dort aufzutauchen, wo Heimatgefühle in einem Kollektiv identitätsstiftend erfahrbar werden. Demnach ist Heimat dort, wo es *nett* ist, und wird zur Idee einer »community«, die sich ortsungebunden als Gemeinschaft manifestiert. Doch diese Ortsungebundenheit hat auch ihre Schattenseiten, denn sie ist divergierenden Moden unterworfen. Heutzutage eignet man sich Heimat einfach an. Merkmale dieses identitätsbildenden Prozesses sind beispielsweise die kollektiven Heimatgefühle durch die Begeisterung für keltisch gefärbte, getanzte Virtuositäten wie *Lord of the Dance* versus *River Dance* oder das mittlerweile schon legendäre *Buena-Vista-Social-Club*-Fieber beziehungsweise den gegenwärtigen »Disco«-Hype. Solchermaßen ihres ursprünglichen heimatlichen Zusammenhangs beraubt, lässt sich Identität mühelos dekonstruieren, rekonstruieren und konstruieren. Die Suche nach der Heimat mündet in der Sucht des Heimwehs. So scheint es, dass der Mensch von heute auf der Suche nach Identität heimatlos geworden ist und unentwegt den »Trieb überall zu Hause zu sein« ausleben muss, wie Novalis bereits 1798 in seinem *Allgemeinen Brouillon* das Heimweh charakterisierte.

In den nachfolgenden künstlerischen Positionen – durch Anmerkungen von *Andreas Spiegl* erweitert – werden die durch die medialen Mechanismen der Entzifferung und Verfremdung von Botschaften entstehenden Mutationen einer von und durch Medien geprägten kulturellen ort- und zeitlosen Globalidentität sichtbar. Spiegls Anmerkungen funktionieren nicht nur einfach als Anmerkungen zu den Beiträgen von Jun Yang, Dorit Margreiter und Ruby Sircar, sondern hinterfragen die Hegemonien in medialen Formaten und sind zugleich als kritischer Kommentar des gegenwärtigen Mediendiskurses zu lesen.

*Jun Yang*, in China geboren und seit seiner Kindheit in Österreich lebend, skizziert in seiner künstlerischen Arbeit mit dem Titel *Jun Yang und Soldat Fischer* die vielschichtigen Probleme und Metamorphosen bei der Suche nach seinem Namen und der eigenen Identität in unterschiedlichen Kulturkreisen. Mit diesem Werk, das anlässlich der Kölner Tagung am 17. November 2001 seine Premiere hatte, knüpft er an seine vorigen Arbeiten an. In *from ...*, einer fortlaufenden Arbeit aus den Jahren 1998–2000, die den Sicherheitsblättern – so genannten »safety instruction cards« – von Flugzeugen nachempfunden ist, hinterfragt er die Rolle medialer Vorstellungsbilder und deren Authentizität, die in der Präsenz von zeremoniellen Verhaltensmustern, Ritualen und öffentlichen Motiven unsere

globale Alltagskultur prägen. Als Doppelstaatsbürger und Wanderer zwischen den kulturellen Welten nutzt Jun Yang bekannte Icons oder vorgefundene Fragmente zur Bildung von Identitäten. So trägt das Auffinden eines Lexikonartikels mit dem Abbild eines alten Chinesen im Mao-Dress, der stellvertretend den eigenen, kaum bekannten Großvater symbolisiert, ebenso zur Identitätsfindung bei wie das »Entpuppen« des Verkäufers als Superman in dem Video *From Salariman to Superman* aus den Jahren 1997–2000.

*Dorit Margreiter* – ihre Mutter floh aus China nach Hongkong und kam dann nach Österreich – thematisiert in ihrem 17-minütigen DVD-Film *Short Hills Revisited* (1999) ihr eigenes Changieren zwischen den Kulturen und konfrontiert den Betrachter am Beispiel östlicher und westlicher Soap-Operas mit der manipulierenden Rolle medialer Bilderfluten. So prallen in Short Hills, New Jersey, innerhalb ihrer chinesisch-österreichisch-amerikanischen Verwandtschaft unterschiedliche Generationen, Traditionen und Kulturen aufeinander. In ihrem künstlerischen Werk, welches die Bildung, Gestaltung und Auflösung von Identitäten und Identifikationsfiguren dokumentiert, wird auch die Gratwanderung zwischen dem Festhalten an überlieferten Riten und dem Entwickeln einer gemeinsamen Kommunikationskultur, die letztendlich der Schaffung einer Gruppen-Identität dient, wie sie in den Gesprächen der Protagonistinnen über *Dawson's Creek* ([dawsonscreek.com](http://dawsonscreek.com)) oder *Buffy* ([buffy.com](http://buffy.com)) zutage tritt, sichtbar.

*Ruby Sircar*, die ihren Beitrag *Nazar*, also *Blickwinkel* oder *Sichtweise*, betitelt, spricht als in Deutschland geborenes Kind der zweiten Generation fließend Deutsch, Hindi und Englisch. In ihrem Projekt *Asiatic Mode of Production* (AMP, 2000) setzte sie sich mit dem Prozess der Entwicklung eines identitätsstiftenden Kulturbegriffes von in der zweiten oder dritten Generation im Ausland lebenden indischen und pakistanischen Frauen auseinander (»living abroad«). Das Kulturverständnis der *Exilanten* wird hierbei durch ein Konzept der Identifikation getragen, das durch die Massenmedien – Filme wie *Mother India* (1957), *Pakeezah* (1971) oder *Sholay* (1975) – Gefühle und Bilder von Heimat gestaltet. Nach amerikanischen Vorbildern medial vermittelte Folklore (Stichwort »Bollywood«) dient als »corporate identity« (Stichwort »MTV Asia«) und konstituiert somit eine asiatische »community« von in unterschiedlichen Ländern lebenden *Indern*. Am Beispiel des Filmes *Hum Aapke Dil Mein Rehte Hain* (2000) entlarvt Ruby Sircar in ihrem Beitrag die versteckten Strategien und Strukturen der Konstruktion von Identität als Ersatzbefriedigung für Heimat.

## Weiterführendes:

- Becker, Jochen: *Mistaken Identities*, Ausstellungen, University Art Museum, Santa Barbara, 11.11.–20.12.1992 / Museum Folkwang, Essen, 11.2.–31.3.1993 / Forum Stadtpark, Graz, 29.4.–30.5.1993 / Neues Museum Weserburg/Forum Langenstraße, Bremen, 6.6.–15.8.1993 / Louisiana Museum, Humlebæk, 17.9.–14.11.1993, in: *Kunstforum* 123 (1993), S. 320.
- Belting, Hans: *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999.
- Krämer, Harald/Lindenberg, Andreas (Hg.): *Standpunkte. Positionen in der Art-Science-Technology. Videodokumentation für den Schauplatz zeitgenössischer Kunst*, Wien 1994.
- Krämer, Harald: *Wir mutieren mit der Geschwindigkeit von Küchenschaben. Ein Abend mit Orlan*, in: *Eikon* 12/13 (1995), S. 90–91.
- Kuoni, Carin: *Global oder lokal: Kunst als universeller Wert oder kulturspezifische Manifestation? »The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s«*, Ausstellungen, New Museum of Contemporary Art/Museum of Contemporary Hispanic Art/Studio Museum in Harlem, New York City, 1990, in: *Kunstforum* 118 (1992), S. 213.
- Pesch, Martin: *»Man muss schon ganz schön ... viel lernen, um hier zu funktionieren.« Eine Ausstellung zum Verhältnis von Migration und Identität*, Ausstellung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/M., 28.1.–12.3.2000, in: *Kunstforum* 150 (2000), S. 416.
- Raap, Jürgen: *Me, Myself and I*, Ausstellung, Buchmann Galerie, Köln, 4.5.–30.6.2001, in: *Kunstforum* 156 (2001), S. 402.
- Straub, Jürgen: *Identitätstheorie, empirische Identitätsforschung und die »postmoderne« armchair psychology*, in: Jörn Rüsen (Hg.): *Jahrbuch 1999/2000 Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenschaftszentrum NRW*, Essen 2000, S. 125–156.
- Spiegel, Andreas: *Jun Yang. I – like a Ceremony*, in: *Eikon* 29 (1999), S. 66–69.
- Unruh, Rainer: *Identität. 12 Künstlerinnen und Künstler aus Dresden und Hamburg*, Ausstellungen, Pentacon-Gebäude, Dresden, 9.7.–8.8.1993 / Speicherstadt, Hamburg, 26.8.–26.9.1993, in: *Kunstforum* 124 (1993), S. 433.
- Weh, Vitus H.: *The making of. Simon Leung, Dorit Margreiter, Nils Norman, Mathias Poledna*, Ausstellung, Generali Foundation, Wien, 5.2.–12.4.1998, in: *Kunstforum* 140 (1998), S. 418.
- Wenner, Dorothee: *Tandoori statt Rösti!* in: *Die Zeit* 36/2001, unter: [http://www.zeit.de/2001/36/Reisen/200136\\_inder.html](http://www.zeit.de/2001/36/Reisen/200136_inder.html) (11.03.2002).

## Jun Yang

### JUN YANG UND SOLDAT FISCHER

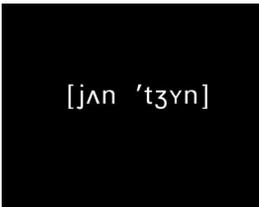
[1]



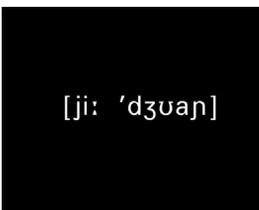
Mein Name ist [2]



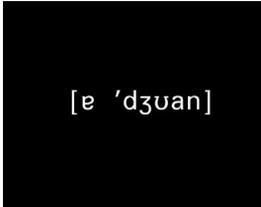
»Jun Yang«. »Jun« ist der Vorname. »Yang« der Familienname. Auf Chinesisch – um genau zu sein auf Mandarin, der Hochsprache – spricht man es [3]



»Jan Chünn« aus – Familienname zuerst. Meine Eltern hingegen sind aus einer südlichen Provinz mit einem eigenen Dialekt. Als sie mich *benannten*, hatten sie eine andere Aussprache im Kopf: in ihrem Fall nennen sie mich [4]



»Ji Chuan« – wiederum Familienname zuerst. Eine Gewohnheit dieses Dialektes ist es, dass man vor dem Vornamen im umgangssprachlichen Gebrauch ein »A« hinzufügt. [5]



»A Chuan«. Wahrscheinlich sollte ich auch so genannt werden – wäre ich dort aufgewachsen – wo ich geboren bin ... – wo ich benannt wurde ... Wir verließen das Land – ich war 4 – und somit verließen wir auch diesen Sprachraum. Chinesische Schrift basiert auf Zeichen – auf Ideogrammen. Namen sind Wörter aus der täglichen Sprache – keine eigenen Abstraktionen. Jeder Klang hat – sein eigenes Zeichen – seine eigene Bedeutung. Familiennamen sind konstant. Vornamen können alles sein, was man sich ausdenkt ... Kinder werden nicht unbedingt nach dem spezifischen Klang eines Wortes benannt, aber in erster Linie auch nach deren Bedeutung – so können Gedanken, Wünsche der Eltern bei der Namensgebung stärker ausgedrückt werden. [6]



»Yang« ist der Familienname und bedeutet so viel wie Pappel. [7]



Pappelholz, Pappelbaum ... Es ist durchaus ein gängiger Name wie im Deutschen zum Beispiel: »Fischer«. Um ehrlich zu sein, als ich klein war, konnte ich mit diesem Namen nichts anfangen ... In einer gewissen Weise gab es außer der Fami-

lie keine anderen Referenzen. »Yang« – Wer hieß Yang? Was bedeutete Yang? Die chinesische Bedeutung »Pappel« gehörte damals noch nicht zu meinem Wortschatz. Der einzige chinesische Name, der bekannt war – im meinem Umfeld: Volksschule Wien 5. Bezirk – Anfang der 1980er Jahre ... war: »Lee« wie [8]



»Bruce Lee« – später kam: »Chang« dazu wie [9]



»Jackie Chan« oder [10]



Michael Chang. – »Bruce Lee« [11]



war überhaupt DER NAME. Auf Mandarin hieß er »Lee Xiao Long« – es bedeutete so viel wie [12]

Bruce Lee  
李小龍  
Lee Xiao Long  
Pflaume Klein Drache

»Pflaume – Klein – Drache«. DRACHE – was für ein Wort im Vornamen ...  
Meiner hingegen »A Chuan« [13]

[e 'dʒuan]

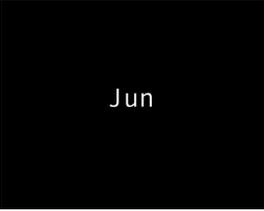
oder auch »Chünn« [14]

['tʒʏn]

was so viel bedeutete wie [15]

Jun  
俊  
Schönheit

»Schönheit«. »Schönheit?« – »Schönheit Pappel?« – »Schönheit Fischer?« In der Grundschule oder später in der Mittelschule war das nicht, wie man gerne heißen wollte. Es brachte mich jedes Mal in Verlegenheit – bei der Frage nach der Bedeutung, nach der Übersetzung des Namens ... Gleichzeitig beneidete ich alle anderen »Chüns«. [16]



Jun

»Chünn« oder »Chün« ausgesprochen bedeutete [17]



Jun  
軍  
Armee, Soldat

»Armee« oder auch »Soldat« – so hätte man gerne in der Volksschule geheißen. Inzwischen bin ich meinen Eltern sehr dankbar, dass sie stattdessen »Schönheit« wählten ... In den siebziger Jahren war der Name »Soldat«, »Armee« durchaus sehr beliebt – eine Generation von »Chüns ...« – eine Generation von Kindern, die »Soldat« hieß.

»Soldat Pappel« [18]



Soldat Pappel

»Soldat Fischer« [19]



Soldat Fischer

»Soldat Schmidt«. Chinesische Namen, wie auch in anderen Sprachen, reflektieren durchaus gewisse Modeerscheinungen, Tendenzen. Sie reflektieren ihre Zeit. Vielleicht sind chinesische Namen offensichtlicher – dadurch, dass man jede

Bedeutung als Vornamen nehmen konnte. Nach der kommunistischen Revolution geborene Kinder hießen: [20]



»Roter Wind« [21]



»Liebe Staat« [22]



»Sieg« oder auch [23]



»Soldat«. Die Tendenz heute sind Konstellationen, die ähnlich wie westliche Namen klingen: »Ma Li« [24]

瑪莉  
Ma Li  
Mary

»An Na« [25]

安娜  
An Na  
Anna

»Ta Mu« [26]

湯姆  
Ta Mu  
Tom

oder Doppelnamen, einen chinesischen und einen westlichen. [27]

John Jun Yang

Eine Tendenz, die in der Volksrepublik erst in den letzten Jahren beliebt geworden ist, weshalb ich nur [28]

Jun Yang

heiße.

Als meine Familie nach Österreich emigrierte, wurde der Klang [29]

[ji: 'dʒʊaŋ]

»Ji Chuan« in Mandarin [30]

[jʌn 'tʃʊn]

»Jan Chünn« – für den Reisepass ins römische Alphabet transkribiert – nach chinesischer PinYin-Transkription: [31]

Yang Jun

Wörter, Zeichen, bei denen weder meine Eltern noch ich uns etwas vorstellen konnten. Als ich in die Volksschule kam, wurde daraus [32]

[jun jɑŋg]

»Jun Yang«. Ein Klang, den meine Mitschüler und auch ich vorher nicht gehört hatten ... Wer – was war »Jun Yang«? Der einzige auch nur ein wenig ähnliche deutschsprachige Name in meiner damaligen Klasse – zumindest für meine

Ohren – war: »Jürgen«. Leider war Jürgen eher ein Mauerblümchen, was die Attraktivität dieses Klanges nicht steigerte.

In der Grundschule mußten wir einen neuen Namen aus einem Korb für den Englischunterricht ziehen – so bekam jeder einen neuen zufälligen englischen Namen wie »Mary«, »Michael«, »Tom« oder »John«. In einer gewissen Weise hatte ich das Gefühl, die Hoffnung, ich könnte so umbenannt werden, eine Chance, einen RICHTIGEN Namen zu bekommen ... [33]



»Kevin«? – Anfang der 1980er Jahre war »Kevin« nur »Kevin«. Ein Name, den wir alle noch nie gehört hatten, den höchstens vielleicht die Mädchen süß fanden ... »Kevin Yang«? Vielleicht wäre ich enthusiastischer gewesen, hätte man [34]



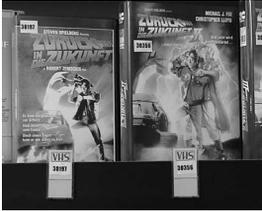
»Home Alone« knapp acht Jahre früher gedreht ... Auf jeden Fall löste dieser Film einen Boom aus. Eine Generation von Kindern, die plötzlich »Kevin« hießen ... Aber zu diesem Zeitpunkt im Englischunterricht war »Kevin« ohne jeglichen Bezug. [35]



Kein Popstar, Held oder Kinofigur – leer. Stattdessen war DER NAME zu dieser Zeit – zumindest in meiner Umgebung: »Michael«. [36]



»Michael Jackson« [37]



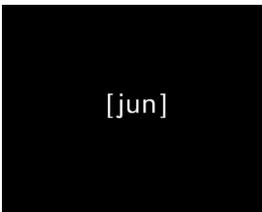
»Michael J. Fox« – also [38]



»Michael Yang«. Überhaupt hatte ich mit dem Familiennamen später weniger Probleme, gab es doch im Englischen »young« für »jung« so wie [39]



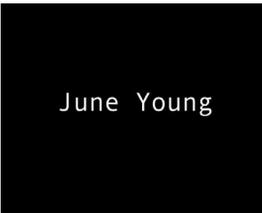
»Paul Young«, – »Jun« [40]



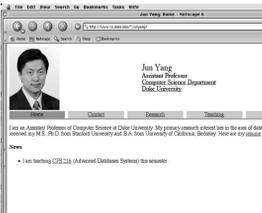
wurde auch öfters [41]



»Jün« ausgesprochen – ich dachte, das klinge flüssiger. Meine Eltern waren ohnehin verwirrt, wenn Freunde anriefen und nach einem gewissen »Jun« oder »Jün« fragten. Später, als ich zu einer englischen Schule ging, kam noch »June«, wie im Englischen ein weiblicher Vorname und der sechste Monat dazu, weshalb ich durchaus Post adressiert an [42]



»Miss June Young« bekomme. Außerdem existiert der Klang »June« sowohl im koreanischen als auch im japanischen Namensgebrauch. [43]



Später, als ich wieder in Asien wohnte, merkte ich, wie gewöhnlich »Yang« war. [44]



## Millionen von »Yangs« [45]



## und »Juns«. [46]



## Bis dahin – in Europa aufgewachsen – war bei diesem Namen [47]

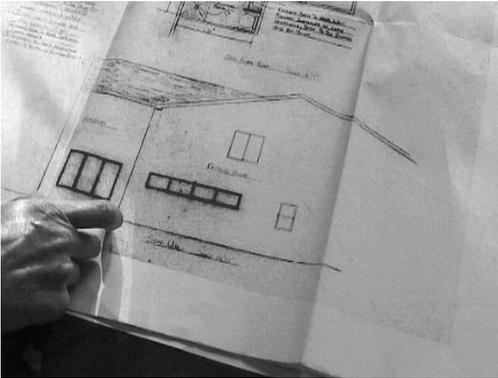


nur man selber gemeint. Er war mit dem Bewusstsein verbunden, dass sonst  
keine andere Person so hieß  
kein anderes Gesicht  
keine andere Geschichte  
keine andere Referenz

...  
...  
...

*Jun Yang und Soldat Fischer*  
Jun Yang © 2001

Dorit Margreiter  
SHORT HILLS



Ich hatte etliche Sommer in meiner Schulzeit in Short Hills, einer kleinen Vorstadt in New Jersey, verbracht. Meine Eltern wollten, dass ich die Sommer dazu nutzte, mein Englisch zu verbessern. Short Hills besteht aus einer Aneinanderreihung suburbaner Häuser. Ein Stadtzentrum wurde erst Mitte der 1990er Jahre *re-etabliert*, also ein Stadtkern mit vielen kleinen Geschäften, wo nie jemand anzutreffen war. In den 1980er Jahren bildete das Zentrum und den sozialen Treffpunkt die so genannte »Short Hills Mall«. Warum mein Onkel und meine Tante – EmigrantInnen aus Hong Kong – sich ausgerechnet diesen Ort ausgesucht hatten, war damals schwierig nachzuvollziehen, denn zur weißen Mittelklasse-Nachbarschaft bestand praktisch kein Kontakt, und die Straßen ohne Gehsteige machten die Sommer manchmal lang. Die einzige Abwechslung war der örtliche Tennis-

club, von dem meine Tante stolz erzählte, dass sie die ersten »Asian Americans« wären, die als Mitglieder aufgenommen worden waren.

Die Geschichte begann, als ich davon hörte, dass die Changs einen Anbau planten. Das Haus sollte vergrößert werden und einen eigenen »entertainment room« erhalten.

– Vorspann:

Fahrt durch Short Hills zum Haus.

Musik: aus dem Autoradio.

Melissa Chang und Sandra Chang sitzen abwechselnd am Steuer.

Titel »Short Hills« und Namen werden eingeblendet.

– Bei der Ankunft am Haus der Changs:

Überblendung zu einer Szene von *Dawson's Creek*, in der Joey über die Wiese auf ein suburbanes Haus zuläuft.

– Einblenden aller im Haus vorhandenen Räume, die ein TV-Gerät beeinhaltet.

Überblendung von TV-Gerät im neuen »entertainment room« zu Fahrt im Auto.

– Melissa Chang, am Rücksitz sitzend, erzählt von den letzten Episoden der Serie *Dawson's Creek* (1999).

(Ton):

Möchtest Du, dass ich Dir davon erzähle, oder möchtest Du es sehen?

*Erzähl's mir.*

Bist Du sicher?

*Ja.*

Also, Jack und Joey sind zusammen. Jack schreibt dieses Gedicht, wo herauskommt, dass er schwul ist, und ein paar Episoden später gibt er das auch zu und – hm – was passiert noch . . ., – ja, seine Familie fängt an auseinander zu brechen, die hatten schon vorher Schwierigkeiten, und sein Vater akzeptiert nicht, dass er schwul ist, und Andie fängt an durchzudrehen – die, die schon vorher Tabletten gegen Depressionen genommen hat, und sie färbt ihre Haare dunkelbraun und wird richtig depressiv.

*Und was passiert mit Joey und Jack?*

Die machen Schluss – aber sind nach wie vor gute Freunde. Und ein paar Episoden später realisiert Joey, dass sie doch in Dawson verliebt ist, also kommen die wieder zusammen. Und Jen – ach ja – hast Du das mit Abby mitgekriegt?

*Jen trifft sich noch immer mit diesem katholischen Jungen?*

Ja, aber die machen bald Schluss, weil der überhaupt nicht zu ihr passt. Ich kann mich jetzt nicht mehr erinnern, aber ich glaube, sie geht noch mit jemandem anderen aus, aber das weiß ich nicht mehr. Erst dann sehr viel später, ich weiß nicht mehr wie viele Episoden, werden sie und Abby wieder Freundinnen, und so gegen Ende, ich glaube, sie sind auf einer Party und betrunken und Abby fällt ins Wasser, ertrinkt und stirbt.

*Was?*

Ja, sie stirbt und Andie muss die Grabrede halten, ich glaube, das ist der Zeitpunkt, wo sie verrückt wird, denn sie fängt an, Leute zu sehen, die schon längst tot sind. Und so gegen Ende der Staffel sind eben Dawson und Joey wieder zusammen. Jack ist ein guter Freund, Jen wird von ihrer Großmutter aus dem Haus geworfen, weil – hm – warum, das habe ich vergessen, und Jen zieht zu Jack.

*Zu Jack?*

Ja, Andie hatte zu viele Probleme und wird von ihrem Vater weggebracht. Dann kommt noch Joeys Vater zurück, der wird aus dem Gefängnis entlassen. Also versucht er ein paar Episoden lang, in sein normales Leben zurückzufinden, und es geht ihnen allen viel besser. Bis Dawson durch Zufall mithört, dass Joeys Vater noch immer mit Drogen dealt. Dawson entschließt sich, es Joey zu erzählen – ich glaube, das ist die vorletzte Episode –, die Polizei ist auch irgendwie involviert, und Joey fragt dann ihren Vater, ob es stimmt, dass er noch immer mit Drogen dealt, und er sagt nur »Es tut mir so leid, Joey« und entschuldigt sich und sie zieht dann ihr T-Shirt rauf und man sieht, dass sie total verkabelt ist und die Polizei das ganze Gespräch mitgehört hat. Also, der Vater muss wieder ins Gefängnis, und das Eigenartige ist, dass Joey dann zu Dawson geht und sagt: »Dawson, ich werde Dir das nie verzeihen«, und ihn verlässt. Ja, und das *Ice House*, weißt Du, das Café von Joey und ihrer Familie, brennt ab – das passiert alles in der letzten Episode der Staffel.

Wow!

Ich weiß, ziemlich heftig!

– Sound: »Kiss me« (*Six Pence None The Richer*).

Audioüberblendung zu Song »Kiss me« aus dem Autoradio.

Sandra Chang im Auto.

Überblendung – Sandra Chang packt ein Foto von der Skyline von Hong Kong aus; ihr Gesicht spiegelt sich im Foto.

– Offton:

Die Serie beginnt 1997, kurz bevor Hong Kong an China zurückgegeben wird, sie hat als einfache Soap begonnen und mittlerweile sind über 1000 Episoden abgedreht. Irgendwie mag ich es, so ein tägliches Fenster nach Hong Kong zu haben, zu beobachten, was für Themen bei Tisch oder beim Mah-Jong-Spielen behandelt werden, so habe ich immer das Gefühl, dass ich weiß, was gerade dort passiert.

Im Großen und Ganzen geht es um drei Familien, die unterschiedliche Schicksale durchlaufen, wie bei fast jeder Soap. Leute tauchen auf, bleiben und gehen auch wieder. Ich glaube, von der ursprünglichen Besetzung sind nur noch zwei übrig, alle anderen wurden ausgetauscht.

Als ich Hong Kong 1972 verlassen hatte, gab es weder den *Cross Harbour Tunnel* noch die Brücke, und ein völlig neuer Flughafen wurde seither auch gebaut. Wenn ich das nicht von hier aus sehen könnte, wüsste ich gar nicht so recht, wie sich Hong Kong verändert hat.

– Beginn von Vorspann *Buff*y – *the Vampire Slayer*.

Vorspann wird unterbrochen von Fotos, auf denen Melissa Chang mit Freundinnen in *Buff*y-Posen zu sehen ist.

– Melissa Chang in ihrem Zimmer, mit Hund auf dem Bett sitzend:

(Ton)

Meine absolute Lieblingsserie ist *Buff*y *im Bann der Dämonen*. *Buff*y ist ein Mädchen, das ausgewählt wurde, um Vampire zu töten, die Welt zu retten und so. Ich liebe diese Serie! Sie ist irgendwie witzig und aufregend, und die Charaktere müssen sich nicht dauernd mit Problemen herumschlagen wie in *Dawson's Creek*. Der Plot ist zwar total unrealistisch, aber besitzt eine gewisse Leichtigkeit. In der Staffel, die momentan gerade läuft, wohnt sie bei ihrer Mutter, aber sie fängt dann mit dem ersten Jahr im College an. Also sie ist jetzt ca. 18 Jahre alt, und ihre Freunde

helfen ihr, die Dämonen zu besiegen, die Welt zu retten. Das alles passiert parallel zu ihrem so genannten *normalen* Leben, aber das ist eben auch ihr normales Leben.

– Melissa Chang blättert in *Buffy*-Memorabilia; Comics, die sie kommentiert:

(Ton)

Aber ich glaube, die machen nur die Außenaufnahmen in New York, und der Rest wird in einem Studio in L. A. gedreht.

– *Establishing Shot*: Haus in Short Hills – Zoom auf Fenster.

– Sandra Chang erklärt Umbaupläne und Veränderungen anhand der Blaupausen:

(Ton)

Wir hatten an das Haus einen Anbau geplant, hier ist der alte Teil und hier der Zubau.

Hier der Einbau für TV-Gerät und das Stereo-Equipment, ich wollte alles möglichst einfach und kein kompliziertes Design.

Hier die Couch, mit dem Idealabstand zum TV-Gerät von 12 Fuß, und in der Ecke ein Kamin.

– Schnitt zum »entertainment room«. Sandra Chang hängt das Foto mit der Skyline von Hong Kong über dem Kamin auf und erklärt die darauf abgebildeten Gebäude:

(Ton)

Hier ist der Hafen von Hong Kong, die Shanghai Bank und das Mandarin Hotel, dort oben der Viktoria Peak. Alle anderen Gebäude, die ich kannte, existieren schon lange nicht mehr, die wurden offensichtlich abgerissen und durch Hochhäuser ersetzt.

– Melissa Chang sitzt an ihrem Schreibtisch und kommentiert ein in der »Asian community« zirkulierendes Fun-Email:

(Ton)

Nein, ich spiele wirklich schlecht Klavier und bin ziemlich schlecht in der Schule und lerne wirklich ungern und mich nehmen bestimmt keine fünfundzwanzig Colleges auf – ich passe also überhaupt nicht auf das Testergebnis von »How to be an Asian American Kid«.

– Sandra Chang packt ihre auf dem Dachboden verstaubten Asiatika aus und hält sie in die Kamera. Sie richtet den neuen »entertainment room« damit ein, stellt ei-

nen Drachen auf das Regal und staubt ein Holzpferd ab, stellt einen Teller in die Vitrine:

(Ton)

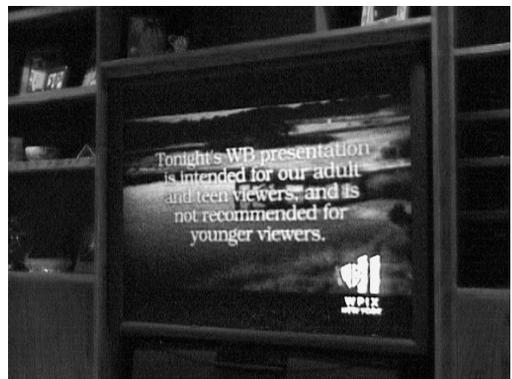
Denkst du, es befinden sich zu viele chinesische Dinge in dem Raum?

– Kamerafahrt durch Short Hills. Durch die Geschwindigkeit sind nur Bruchstücke der Umgebung erkennbar. *Images* von Häusern verschwimmen mit *Images* von Bäumen und Wiesen. Das Ganze erinnert an TV-Flimmern.

– Nachspann, Credits

(Ton: »Kiss me«)

*Short Hills* © Dorit Margreiter 1999



**Ruby Sircar**  
**NAZAR (AN-SEHEN)**

Die visuellen Medien prägen die populäre Kulturproduktion Asiens wie kein anderes Medium; sie produzieren und reproduzieren permanent die kulturelle Identität der asiatischen Gesellschaft. Innerhalb der facettenreichen indischen/pakistanischen Diasporagesellschaft und auf dem Subkontinent präsentieren die visuellen Medien alle denkbaren kulturellen Veränderungen. Signifikantes Beispiel hierfür ist die Veränderung der Rolle der asiatischen Frau in den Medien – wie sie im Kino/Video/Fernsehen repräsentiert wird – und wie sie durch die Medien auch im Alltag geschieht. Die Hindi-Filmindustrie hat sowohl großen Einfluss auf die zweite Generation der AsiatInnen im Ausland als auch auf die Massenbevölkerung des Subkontinents. Von den Dokumentationen über *Bollywood* bis zu indischen Fernsehserien, von den Musikclips auf *MTV Asia* bis hin zu Remakes von Hollywood-Megasellern deckt sie sämtliche filmischen Metiers ab. In *Bollywood*, dem indischen Filmzentrum in Mumbai, werden von 2,3 Millionen Angestellten der Hindi-Filmbranche jedes Jahr ungefähr 800 Spielfilme produziert (siehe [bollywood.com](http://bollywood.com); [planetbollywood.com](http://planetbollywood.com); [bollywoodworld.com](http://bollywoodworld.com)). Sechs Milliarden Eintrittskarten werden in den 12 000 Kinos des Subkontinents jährlich verkauft, zwei Millionen Kinokarten pro Tag. In den letzten zehn Jahren wuchs der Export um 1000%, und für dieses Jahr werden Auslandseinnahmen in Höhe von 250 Millionen Dollar angepeilt; dies nicht zuletzt auch deshalb, weil die *Bollywood*-Produktion *Lagaan* für einen Academy Award nominiert worden ist. Noch ist der Hindi-Film im deutschsprachigen Raum überaus spärlich vertreten, doch abseits der großen westlichen Unternehmen wie Disney, MGM, Warner und Bertelsmann ist *Bollywood* zum ernst zu nehmenden »Global Player« geworden. So ist das Massenmedium Film, das inzwischen zwar durch die Popularität des Fernsehens Konkurrenz erhalten hat, dennoch das weitaus wichtigste Medium in Indien.

Wie auch in den anderen Gebieten der kulturellen Produktion findet das Phänomen der *Rekolonialisierung* durch die existierenden Marktzwänge statt. Besonders deutlich wird dies in der Musik der Filme. Die Soundtracks, an westliche Musikproduktionen angelehnt, stehlen nicht länger – wie noch in den 1970er und 1980er Jahren – nur von westlichen KünstlerInnen, sondern nun auch von asiatischen KünstlerInnen der zweiten Generation, insbesondere denen, die Bhangra und Hindipop produzieren, wie *Bally Sagoo*, *Daler Mehndi*, *Stereonation* oder *Jazzy B*. Dies geschieht einerseits, um die Marktposition im Ausland halten zu

können, und andererseits, um die neue Generation von MigrantInnen, die ihre eigenen Kultur- und Gesellschaftsformen entwickelt haben, wieder einzubinden. Der Soundtrack und die Liedsequenzen sind deshalb so wichtig, weil sie heute als Musikvideos über *MTV India*, *VTV* und *Zee TV* einzeln vermarktbare sind. Sie haben als für den *Bollywood*-Film typisches Merkmal einen allgemeinen Wiedererkennungswert, der bestimmte ethische und gesellschaftliche Strukturen vermittelt, die allgemein von der asiatischen Gesellschaft akzeptiert werden. Die Tanz- und Liedersequenzen brechen den Erzählstrang auf und fungieren oft als Geschichte in der Geschichte, als Enthüllungen des Unterbewusstseins der ProtagonistInnen sowie als Demonstrationen, deren Gefühls- und Verlangenswelt von Ausbrüchen der Traurigkeit bis hin zur Sexualität reichen, die, wenn sie frei auf der Leinwand zur Schau gestellt würden, höchstwahrscheinlich zensiert worden wären.

Hieran wird bereits ersichtlich, dass die Konstruktion von Identität und das gemeinsame gesellschaftliche Wahrnehmen in den *Bollywood*-Produktionen für das Publikum auf zwei Ebenen geschehen: dem eigentlichen Film und dem Soundtrack. Für die Masse des Subkontinents visualisieren die westlichen Bilder und Musikproduktionen der Diaspora das Idealbild einer globalisierten asiatischen Gesellschaft, die es im Alltag nachzuleben gilt. Für die zweite Generation der MigrantInnen hingegen verkörpern Musik und Film ein Bild des zeitgenössischen Subkontinents und somit der Herkunftsländer ihrer Eltern, also einer Gesellschaft, an deren moralischen und sozialen Begriffen man sich orientieren möchte oder zu denen man sich hingezogen fühlt. Die zweite Generation verbindet also zumeist das Medium der Musik und des Films mit der geographischen Herkunft ihrer Eltern, die sich für sie nunmehr in den Medien und durch die Medien manifestiert. Als die Eltern Indien und Pakistan in den 1960ern und 1970ern verließen, nahmen sie die Musik und die Filme ihres kulturellen Umfeldes und ihrer Heimat mit. Die zweite Generation asiatischer MigrantInnen kennt diese Kultur also nur durch die audiovisuellen Medien; diese bilden den Hauptverbindungspunkt zur Kultur der Eltern und dem Menschenbild, das durch sie vermittelt wurde. Aus diesem medialen Umfeld heraus entwickelte die zweite Generation ihre eigene Syntax und Identität, welche dann vom Mainstreamkino absorbiert wurde.

Neben der Entwicklung einer Musik, die nur noch als Produkt einer von den Medien konstruierten Gesellschaft zu verstehen ist, wurde ein neuer Typus eines Bildes von Weiblichkeit geschaffen. Diese *neue* Frau entspricht einerseits dem hart arbeitenden und emanzipierten Ideal der westlichen Welt, verkörpert andererseits aber auch den asiatischen weiblichen Begriff von Unabhängigkeit durch Einbindung in ein vom Ideal der *Familie* geprägtes Gesellschaftsbild. So entstand

auf dem Subkontinent die Möglichkeit einer Emanzipation, die sich jedoch ungleich langsamer entwickelt als der westliche, vom Feminismus der 1960er Jahre geprägte Diskurs.



Ein filmisches Paradebeispiel für den stattfindenden Rückfluss der Kultur der zweiten Generation in den asiatischen Filmmarkt ist der Film *Hum Aapke Dil Mein Rehte Hain* (Du lebst in meinem Herz) aus dem Jahr 1999 (Suresh Production, Regie: Satish Kaushik, Produzent: D. Rama Naidu, Darsteller: Anil Kapoor, Anupam Kher, Kajol, Shakti Kapoor, Mink Singh). Es wird hier die gegenwärtig heranwachsende Mittelschicht des Subkontinents angesprochen, in der es die stärksten emanzipatorischen Ansätze gibt. »It is also said that it deals with women and their fight for domestic rights«, wie es der indische Filmkritiker Shrutti treffend formuliert ([http://members.tripod.com/~shruti\\_a/hadmrh.html](http://members.tripod.com/~shruti_a/hadmrh.html), 18.03.2002). In unserem Beispiel findet die Romanze auch nicht mehr zwischen Ober- und glorifizierter Unterschicht statt, sondern eine unabhängige, hart arbeitende Frau der Mittelschicht trifft den Traumprinzen der Oberschicht. Sie erhält also für ihre Anstrengungen sprichwörtlich den Hauptgewinn. Der Film spricht bewusst die Diaspora und die neue kaufkräftige Mittelschicht an: Auch eine *emanzipierte* Familie – vaterlos, mit nur einem Sohn und drei Töchtern – ist fähig, in bescheidenen Verhältnissen glücklich und zufrieden zu leben. Diese Struktur der *Frauenfamilie* ist so angelegt, dass sie der Befriedigung der Sehgewohnheiten und Ansprüche eines eher westlichen Publikums dient. Das *Haveli* in Alt Delhi, ein altes Kaufmannshaus als Ort der Handlung, spricht sowohl die erste Generation und deren Erinnerungsidealbild an als auch das Indienbild, das die zweite Generation von ihren Eltern mitbekommen hat. Vergleicht man das Filmset, die Farbigkeit und die Kostüme miteinander, so entsprechen diese einem künstlich konstruierten Abbild, welches dem Publikum aus den MTV-Clips der 1990er Jahre und den Traditionsfilmen der 1950er Jahre, wie *Mother India*, bekannt ist. So ergibt sich eine perfekte ästhetische Fusion aus sämtlichen Idealbildern des mediengeprägten Publikums.

Die Liedsequenzen, mit Texten von Sameer und Arrangements von Anu Malik, ähneln den Billig-Glamour-Produktionen der 1980er Jahre. Sie sind aufgepeppt mit Anspielungen auf die britische Musikszene und ironischen Kommentaren zur amerikanischen Politik, wie die folgende Liedzeile beweist: »Monica and Bill went up the hill to fetch a glass of water.« Während die Mittelschicht des Subkontinents auf den ausgekoppelten Musikclip ansprach, floppte das Musikvideo im Ausland. Gedreht wurde in einem Vergnügungspark außerhalb von Mumbai. Diese Welt gehört immer noch der Oberschicht und stellt für alle anderen denselben Traum dar wie Disneyland beispielsweise für amerikanische Mittelschichtfamilien.



Obwohl es ein Mainstreamfilm ist, der natürlich die tragisch-romantischen Elemente aller *Bollywood*-Produktionen aufweist, wird, um die zweite Generation besonders anzusprechen, sogar ein leicht selbstkritischer Ton angeschlagen. In einer Szene sind die Heiratspraktiken der üblichen Mittelschicht thematisiert. Dargestellt ist das Aushandeln der Mitgift, welche die Familie der Braut schließlich in den Ruin treibt. Eine solch heikle Szene wird selbst in Independent-Produktionen äußerst selten im Film gezeigt. Doch der Abstand des Hauptpublikums zum Geschehen wird durch die Wahl des Handlungsortes hergestellt, denn obwohl sich das *Haveli* mitten in der Hauptstadt befindet, ist das Setting in einer dörflichen Atmosphäre angesiedelt.

Natürlich darf aber das Hauptpublikum auf dem Subkontinent nicht verprellt werden. Die Schlussfolgerung und somit die Moral des Films ist im Wesentlichen auf die Zielgruppe zugeschnitten: Frauen können ohne männlichen Beistand keine Familie leiten. Tun sie es doch, geht alles hinüber. Selbstmord wird schließlich zum einzigen Weg, Schande zu vermeiden. Dies trifft insbesondere zu, wenn man unverheiratet und schwanger ist oder den eigenen Mann nicht befriedigen kann oder für die eigene Familie einfach ohne Nutzen ist; dann sollte man sich anzünden. Für das männliche Mittelschichtpublikum werden die häufigen *Küchenfeuerorde* also als reines Fehlverhalten der Frauen dargestellt, die

sich schließlich auch noch selber anzünden. Dies könnte natürlich auch als zeitgenössische Kritik an der Gesellschaft gesehen werden; also als ein Versuch darzustellen, wozu Frauen von einer männlich dominierten Gesellschaft getrieben werden können – dies ist aber von den Produzenten des Films keineswegs intendiert.

Unabhängig von diesen halbherzigen und eher unnötigen Versuchen eines kritischen Mainstreamkinos werden Bilder gezeigt, die alle sehen wollen: So auch zitathafte Anspielungen auf den Megaseller *Titanic*, einer der wenigen Hollywood-Filme, die auf dem Subkontinent ein Erfolg waren. In einem Song beispielsweise wurde die legendäre Kamerafahrt, die Winslet und DiCaprio in inniger Umarmung am Bug des Ozeanriesen zeigt, in einer Tanzeinlage auf einem Balkon eines Hotels am Genfersee nachchoreografiert. Die gute brave indische Frau bekommt zuletzt also für die Aufgabe ihrer Selbständigkeit und Unabhängigkeit ihren Traumprinzen serviert, nebst einer Reise in die Schweiz, und erreicht somit die Traumziele jeder indischen Sekretärin. Insbesondere die Schweizklischees spielen als erotisch aufgeladene Fantasiewelt und als Vorstellung einer heilen, paradiesischen Welt nicht nur für die Tanz- und Liedsequenzen im Hindi-Film, sondern auch für indische Hochzeitsreisende eine nicht zu unterschätzende Rolle.



Doch die Rückkehr ins Privatleben macht eine Frau erst dann wirklich glücklich, wenn sie sich für ihren Mann aufopfern kann. Während er krank daniederliegt, nimmt sie alles auf sich und erlebt somit Erfüllung und Erlösung. Höhepunkt dieses an ein hinduistisches Mantra (Gebet) erinnernden Liedes ist ihre Pilgerfahrt, bei der sie angesichts des Heiligtums mit ihrem *Sindur* (Hochzeitsmahl) den Weg mit Blut zeichnet. Die Treppe des Tempels wird somit zur Stirn. Auf dem Weg zur absoluten Selbstaufgabe durch die Meditation erfährt sie ihren Platz in der Gesellschaft und ihren Stellenwert in der Gemeinschaft. Für diese Erkenntnis wird sie schließlich belohnt und das Publikum endlich zufrieden gestellt.

Mit Hilfe der umfangreichen Hindi-Filmproduktion *Bollywoods* werden mediale Projektionsflächen geschaffen, die insbesondere in Zeiten des Wandels

mehrfach identitätsstiftend wirken: Für die Bewohner des Subkontinents klären sie die Stellung und die Aufgaben innerhalb der gesellschaftlichen Rangordnung, für die Mitglieder der Diaspora sind sie eine Art Ersatzbefriedigung für die fehlende Heimat, und über alle Grenzen hinweg vermitteln sie das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Gemeinschaft und stillen nicht zuletzt kurzfristig auch noch die Gelüste nach dem Paradies. So mag es aus der westlichen Sicht heraus zwar amüsant erscheinen, dass die Schweiz mit all ihren Klischees für das indisch/pakistanische Publikum als Ziel der Sehnsucht herhalten darf, doch spiegelbildlich betrachtet wird Indien in westlichen Fantasien von vielen als fortwährendes Kamasutra, Nirvana und Ayurveda gesehen. Und diese Projektion trägt in Indien ebenfalls zum Amusement bei.

Andreas Spiegl  
ANMERKUNGEN

1. Der Raum der Anmerkungen gibt Überlegungen, Ergänzungen oder Fragen eine Chance, die im eigentlichen Text keinen Platz finden, dort nicht passen, dessen Verlauf stören oder gar unterbrechen würden. Wären sie im eigentlichen Text am falschen Ort, so offeriert ihnen der Raum der Anmerkungen eine Art Zwischenlager, ein Hybrid aus Ablegen und Ankündigen: Für den Haupttext gestorben, zu nebensächlich oder nicht wichtig genug, finden sie dort neue Bedingungen vor. Dieser Raum der Anmerkungen ist ausgegrenzt und markiert einen für den Text falschen Ort, der aber für bestimmte Überlegungen, Ergänzungen oder Fragen zum einzig richtigen Ort wird. Dieser falsche Ort, der für einige Fälle der einzig richtige Ort ist, dieser Ort der Abschiebung und Verbannung von Ideen, Weiterführungen, Referenzen und Hinweisen, folgt anderen Regeln als jenen, die für den Text gelten. Für diesen Raum der Anmerkungen gilt der Ausnahmezustand.
2. Zu sagen, Edward Said habe vor wenigen Jahren einen Text unter dem Titel *Am falschen Ort* mit dem Untertitel *Autobiografie* veröffentlicht, ist nicht ganz richtig. Dieser Titel bezieht sich auf die deutsche Ausgabe, die von Meinhard Büning aus dem Englischen übersetzt wurde und im Berlin Verlag im Jahre 2000 erschienen ist. Das Original von Said heißt *Out of Place. A Memoir* und wurde 1999 bei Alfred A. Knopf in New York publiziert. Ob »am falschen Ort« als eine gelungene Übersetzung für die englische Formulierung »out of place« gewertet werden kann und ob der Begriff »Autobiografie« dasselbe meint wie *A Memoir*, darf bezweifelt werden. Ein falscher Ort lässt immer noch einen Ort assoziieren, der zwar nicht der richtige Ort ist, aber eine Lokalisierbarkeit nahe legt. »Out of place« mit »am falschen Ort« zu übersetzen, unterschlägt das Außen oder Außerhalb, das im »out« ausgedrückt wird. Fasst man dieses »out of place« noch buchstäblicher und zugleich abstrakter, dann könnte man darin sogar eine grundsätzliche Negation des »place« erkennen. »Out of place« bedeutet dann nicht eine Befindlichkeit wie »am falschen Ort«, sondern eine paradoxe Lokalisierung in einem Raum, der wesentlich keinen Ort mehr kennt, der als Raum ohne Ort, als Ortlosigkeit erfahren werden kann. Was bleibt, ist ein Raum, der nicht verlassen und doch nicht mehr verortet, vermessen oder kartografiert werden kann. In diesem Raum scheitert der Versuch ihn zu vermessen am unentwegten sich Vermessen, das heißt, an den falschen Ergebnissen der Maßnahmen. Der Text von Said beschreibt nicht

weniger als das Scheitern versuchter Maßnahmen und die Unmöglichkeit, noch einen objektiven Maßstab für dieses Unterfangen finden zu können. Und wenn eine objektive Vermessung einer kulturellen, historischen und politischen Landschaft nicht mehr möglich erscheint, dann wird jede Beschreibung derselben zur subjektiv gefärbten Geschichte ihrer Geschichte. In diesem Sinne bringt das Scheitern an der Vermessbarkeit das Subjekt als Kriterium der Maßstäblichkeit ins Spiel. Wenn im Original von »A Memoir« die Rede ist, dann ist damit etwas anderes gemeint als eine »Autobiografie«. Eine Autobiografie zielt auf eine selbst verfasste Beschreibung des Lebens einer Person, die im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Nun hat Said zwar die Wahrnehmung seiner Erfahrungen in und mit einer arabischen wie amerikanischen Landschaft beschrieben, aber weniger um seine Person angesichts einer tödlichen Diagnose vor der Vergessenheit zu bewahren, sondern um seine eigene Figur und Subjektivität als unumgängliches Moment der Darstellung in den Vordergrund zu bringen. »Memoir« deutet im Englischen auf einen Bericht oder eine Abhandlung, die auf Erinnerungen und damit auf eine subjektive Perspektive zurückgreifen. Vor dem Hintergrund, dass von einem Verlust einer objektiven Maßstäblichkeit für die Beschreibung der Situation in Palästina ausgegangen werden muss, macht die Charakterisierung eines Texts als »memoir« Sinn. Diese Erinnerungen münden in einen Bericht, der weniger retrospektiv gemeint ist, als sich aktiv an der Diskussion über einen kulturellen und politischen Raum beteiligen will, um ein Kriterium für die Bewertbarkeit einer Situation einzubringen. Es geht nicht um die Person hinter dem Subjekt, sondern um das Subjektive am Beispiel einer Person. Dieses Subjekt kann zwar keinen Ort mehr nennen, den es noch identifizieren könnte; aber es kann seine Erinnerungen und Erfahrungen heranziehen, um einen Raum für eine Diskursivierung der Entfremdung von einem Ort zu entwerfen. Dieser Raum der Diskursivierung ist paradox gefasst: Außerhalb eines Ortes lokalisiert – »out of place« –, plädiert er für einen Abstand zu einem Ort, der nicht mehr existiert – »a memoir« –, für eine Distanz in einem Raum der Distanzlosigkeit. Said stützt sich dabei auf seine Zeit, um gegen seine Ortlosigkeit anzutreten. In dieser Ortlosigkeit verlieren Koordinaten wie Nähe oder Ferne, Subjektives oder Objektives ihre Gültigkeit. In einem Raum, der sich nicht mehr objektiv vermessen lässt, wird das Subjektive zu einem Ersatz für das Objektive, ja zum einzig Objektiven. In diesem Raum gilt der Ausnahmezustand.

3. Haruki Murakami wurde 1949 in Kyoto geboren und ist in Kobe aufgewachsen. Heute lebt er mit seiner Frau in Cambridge, Massachusetts. Murakami ist Autor verschiedener Bücher, eines davon hat den Titel: *Dance Dance Dance*.

Originally published in Japanese under the title *Dansu Dansu Dansu* by Kodansha Ltd., Tokyo, in 1988. Die englische Übersetzung von Alfred Birnbaum wurde 1994 von Kodansha International Ltd. in New York publiziert. In dieser Ausgabe finden sich auf Seite 21 ein paar Zeilen, die hier zitiert sein sollen: »We could have been in any city in Japan. Transplant this coffee shop scene to Yokohama or Fukuoka and nothing would seem out of place.«

4. Die Anmerkungen bilden einen Raum für Überlegungen, Ergänzungen, Fragen und Hinweise, die im Haupttext keinen Platz finden können. Interessanterweise werden auch die Quellen von Zitaten und Referenzen, die eine These legitimieren sollen, üblicherweise aus dem Text gedrängt und in den Raum der Anmerkungen und Fußnoten verschoben. In diesem Sinne sind die Hinweise auf die Legitimation im Text deplatziert, sie wären im Text am falschen Ort. Die Anmerkungen aber sind für die deplatzierten Legitimationen der richtige Ort.
5. Im Raum der Anmerkungen findet das Deplatzierte seinen Ort und »nothing would seem out of place«. Vergleiche dazu Anmerkung 3.
6. Im Raum der Anmerkungen herrschen andere Bedingungen vor. Bestimmt den Haupttext eine Folgerichtigkeit, eine These oder die einer These immanente Logik, eine Intention, die das Auseinanderliegende und disparat Erscheinende wider den Anschein zu verknüpfen sucht, so stützen sich die Anmerkungen und ihre Regeln auf eine Unverbundenheit. Was sie trennt, ist in der Regel eine Zahl. Auch wenn auf die Anmerkung mit der Nummer 6 die Anmerkung mit der Nummer 7 folgt, müssen sich die beiden nicht aufeinander beziehen oder die eine aus der anderen hervorgehen.
7. Was die Anmerkungen gemeinsam haben, ist der Text, aus dem sie ausgegrenzt und verbannt sind.
8. »Fußnoten stellen die in wissenschaftlichen Arbeiten hauptsächlich gebrauchte Form der Anmerkung dar. Sie nehmen Informationen auf, die zur ergänzenden Unterrichtung des Lesers nützlich oder notwendig sind, den unmittelbaren Textzusammenhang jedoch stören würden. Hierzu gehören 1. Verweise auf ergänzende oder kontrastierende Quellen [...]. 2. Hinweise auf andere Teile des eigenen Manuskripts [...], 3. Informationen, die zwar von der Hauptlinie der Textargumentation abweichen, aber doch zur Ergänzung, Kontrastierung oder zum vertiefenden Verständnis wichtig scheinen. [...] Bei zum Druck bestimmten Arbeiten erscheint es sinnvoll, zur Kosteneinsparung die Fußnoten rigoros auf das Wesentliche zu beschränken. [...] In keinem Fall jedoch sollten Fußnoten zu einem Buch im Buch bzw. zum Abladeplatz für alle jene übriggebliebenen Materialien aus dem Zettelkasten werden, die sich für

- das eigentliche Thema als zu peripher erwiesen haben.« Klaus Poenicke: *Wie verfasst man wissenschaftliche Arbeiten?*, Mannheim/Wien/Zürich 1988, S. 134 f.
9. Künstlerische Arbeiten, gleich ob aus der Literatur, Musik oder bildenden Kunst, kommen meist ohne Anmerkungen aus.
  10. Wenn sich künstlerische Arbeiten auf Motive oder Themen unterschiedlichster Herkunft beziehen und diese sogar zitieren, ohne in Anmerkungen explizit auf deren Quellen zu verweisen, dann auch deshalb, weil sie die Deplatzierung und eine gewisse Inkompatibilität mit dem Haupttext für sich in Anspruch nehmen. Die Legitimität dieser Unterlassung stützt sich auf die Sprache, auf die nicht verwiesen werden muss, weil sie ohnehin zum Ausdruck kommt.
  11. »Ich habe nur eine Sprache, und das ist nicht meine.« Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen*, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die Sprache der Anderen*, Frankfurt/M. 1997, S. 21.
  12. Vergleiche dazu Anmerkung 7.
  13. Zur Frage, wie sehr die Philologie dazu beigetragen hat, in der Berufung auf die Sprache als kulturelles Erbe den Nationalismus und damit die Gleichsetzung einer Sprache mit einem geografischen Raum zu befördern, siehe Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Berlin 1998, Kapitel 4, S. 63 f. Anderson zitiert in seinem Buch, dessen englische Originalausgabe 1983 bei Verso in London unter dem Titel *Imagined Communities* erschienen ist, auf Seite 65 auch Edward Said: »Die Sprache war nun weniger eine Verbindung zwischen einer äußeren Macht und dem Menschen, der sie gebrauchte, als vielmehr ein innerer Bereich, den Sprechende gemeinsam schufen und aufrechterhielten.« Die Quelle des Zitats: Edward Said: *Orientalism*, New York 1978, S. 136.
  14. »Die Sprache der Hauptstadt war die Muttersprache als Sprache der Anderen.« Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen* (Anm. 11), S. 29. In diesem Satz bezieht sich Derrida auf seine Kindheit in Algerien und die Tatsache, dass er, ohne in Frankreich geboren worden zu sein, Französisch als Muttersprache lernte. Was Derrida mit diesem Verweis auf seine Biografie herstellt, ist auf der ersten Ebene eine Trennung von Sprache und Raum, beziehungsweise die Vergegenwärtigung eines Raumes ohne eigene Sprache. Die Sprache, die bleibt, ist eine Sprache ohne Raum. Eine Sprache »out of place«. Auf der zweiten Ebene bildet die Sprache aber selbst einen Raum, der aber der Raum der Sprache ist, die nicht die eigene ist. Wenn man nun eine Sprache spricht, die nicht die eigene ist, und keine Sprache ist die eigene, dann wird man von der Sprache gesprochen und sprachlich in einem Raum der Sprache lokalisiert. Dieser

Raum der Sprache hat aber nur ein kontingentes Verhältnis zu einem geographischen Raum. Wenn jede Sprache meine Muttersprache sein könnte, habe ich keine oder nur zufällig eine, die aber nicht notwendigerweise meine sein muss. In diesem Sinne ist jede Sprache auch die Übersetzung einer Ursprache, die sich nur in Übersetzungen und Muttersprachen ausdrückt, ohne selbst gesprochen werden zu können. »Jedesmal«, so Derrida, »wenn ich den Mund öffne, wenn ich spreche oder schreibe, *verspreche* ich.« Ebd., S. 39. Auch wenn sich Derrida hier auf das Versprechen im Sinne einer Ankündigung etwas zu tun bezieht, so sollte doch das freudianische Moment in diesem Begriff des »Versprechens« nicht verschwiegen werden. Denn jedes Sprechen ist auch ein Versprechen in dem Sinne, dass etwas ausgedrückt wird, was nicht gesagt werden sollte. »Jedesmal, wenn ich den Mund öffne, wenn ich spreche oder schreibe, *verspreche* ich«, könnte auch meinen, dass die Übersetzung als einzig mögliche Sprache, ohne es zu wollen, immer auch die nicht gesprochene Sprache verrät.

15. Benedict Anderson wurde 1939 im chinesischen Kunming geboren, hatte 1963 einen Job als Simultandolmetscher in Indonesien und hat heute eine Professur für International Studies an der Cornell University bei New York. Jacques Derrida wurde in Algerien geboren und spricht Französisch. Edward Said wurde 1935 in Jerusalem geboren, lebte in seiner Kindheit in Kairo und im Libanon, studierte in den Vereinigten Staaten und lehrt heute Anglistik und Vergleichende Literaturwissenschaften an der Columbia University in New York. Zu Haruki Murakami siehe Anmerkung 3. Jun Yang wurde in China geboren und lebt seit seiner Kindheit in Österreich. Die Mutter von Dorit Margreiter wurde in China geboren, ist dann nach Hongkong geflohen und in den 1960er Jahren nach Österreich gezogen. Ruby Sircar wurde in Deutschland geboren und spricht als Kind der zweiten Generation Deutsch, Hindi und Englisch.
16. Vergleiche dazu Anmerkung 11.
17. So wie jede Sprache nur eine Übersetzung der einen Sprache ist, die nicht gesprochen und nur versprochen werden kann, ist zunehmend jeder Ort auf der Landkarte nur mehr die Übersetzung für einen Ort, der nicht mehr lokalisiert werden kann: ein Ort des Versprechens. In jedem Ort steckt ein »out of place«, eine Ortlosigkeit. Zugleich verwandeln sich die Orte in Erzählungen und Bilder, die bekannter sind als ihre Topografie. Die Sprache der Orte, ihre Übersetzungen ins Mediale, werden zu den Koordinaten eines Raumes, in dem sich die Lokalisierung zugunsten der Bedeutung verliert. Die Lokalisierung verlagert sich von der Topografie in die Sprache, in den Raum der Sprache. In dem Moment, in dem der Raum der Sprache die Koordinaten für eine Lokalisierung

der Identität bereitstellt, wird die Sprache zur Heimat ohne Ort. Diese Heimat ist »out of place«, ein Versprechen.

18. Vergleiche dazu Anmerkung 5.
19. Zur Frage, inwieweit die Identifikation mit einem Geschlecht nur die Imitation eines Originals ist, das es nicht gibt, mit anderen Worten, die Übersetzung eines nicht vorhandenen Originals, siehe: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 202 f. Die Originalausgabe ist unter dem Titel *Gender Trouble* bei Routledge, Chapman and Hall, Inc. 1990 erschienen und wurde aus dem Amerikanischen übersetzt von Kathrina Menke.
20. »Das Objekt entsteht, indem man nach ihm sucht. [...] Das Paradox besteht also darin, daß der Prozeß des Suchens selbst das gesuchte Objekt, das zugleich seine *Ursache* ist, *erzeugt*: Eine genaue Parallele zum Lacanschen Begehren, das seine Objekt-Ursache erzeugt.« Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991, S. 85. Žižek wurde in Ljubljana geboren, im gleichen Jahr wie Murakami. Vergleiche Anmerkung 3.
21. Žižek kommt in einer anderen Publikation noch einmal und wieder auf das Paradox des Begehrens zu sprechen: »Das Paradox des Begehrens ist, *daß es retroaktiv seine eigene Ursache postuliert*, d. h. ein Objekt, das nur mit dem durch das Begehren ›verzerrten‹ Blick wahrgenommen werden kann, ein Objekt, das für einen objektiven Blick *nicht existiert*.« Slavoj Žižek: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien 1992, S. 21 f.
22. Für die Frage, ob die Übersetzung dem Original vorausgeht und ob die Übersetzung das Original, das auch nur eine Form von Übersetzung war, erst zum Original macht, siehe: Samuel Weber: *Un-Übersetzbarkeit. Zu Walter Benjamins Aufgabe des Übersetzers*, in: Haverkamp: *Die Sprache der Anderen* (Anm. 11), S. 124 f. und S. 134 f.
23. In Bezug auf die sprachliche Kolonialpolitik schreibt Derrida: »Jede Kultur wird erst durch die Gewalt einer Sprachpolitik eingesetzt.« in: Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen* (Anm. 11), S. 27. Vgl. dazu Anderson: *Die Erfindung der Nation* (Anm. 13), S. 10: »Während zu Beginn des Jahrhunderts nicht einmal der Begriff ›Indonesien‹ bekannt war, verstanden sich offensichtlich alle meine Bekannten als ›Indonesier‹.«
24. Das Verschwinden von Orten als Koordinaten für ein Herausbilden einer Identität bedeutet nicht, dass damit zugleich ein Interesse an der Genealogie verloren gegangen wäre. Said beschreibt in seinen Erinnerungen an die verloren gegangene oder vergessene Welt seiner Herkunft eine Genealogie dieses nicht mehr existierenden Ortes. An die Stelle des Ortes tritt die Erinnerung an

diesen. Mit der Erinnerung ist nicht nur eine subjektive Spur gemeint, sondern auch eine Frage der Geschichtlichkeit, die Frederic Jameson als »mental mapping« beschrieben hätte. Für Said war der Blick zurück ein Weg, seinem »out of place« noch Ausdruck zu verleihen. Aber wie kann eine Genealogie beschaffen sein, für die die Erfahrung, immer am falschen Ort zu sein und zugleich noch keine eigene Geschichte erzählen zu können, am Anfang steht; wenn die Übersetzung dem Original vorausgeht oder die Suche nach einem Original dieses erst entstehen lässt, retroaktiv? Um diese Frage zu beantworten, müsste man der Sprache jene Funktion zusprechen, die früher einem Ort und seiner kulturellen wie identitätspolitischen Bedeutung zukam. Beheimatet in einem Raum der Sprache, produziert diese nun Orte, die diese Sprache sprechen. Diese Orte sind performativer Natur. Sie existieren nur, solange nach ihnen gesucht wird, solange ihre Existenz versprochen wird. Diese Orte sind ambulanter Natur, rastlos.

25. Die Arbeiten von Dorit Margreiter, Ruby Sircar und Jun Yang sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert: Sie teilen ein Interesse an einer sprachlichen und medialen Konstruktion von Orten und Räumen, die in ihrer Biografie eine Rolle spielen. So findet etwa Jun Yang, der weiß, einen Großvater in China gehabt zu haben, eine Vorstellung für diesen in einem Lexikon, das ein Bild eines alten Mannes mit Mao-Anzug beinhaltet. Ruby Sircar verfolgt ein Bild der indischen Kultur, das der Vorstellung derselben in amerikanischen Filmen entspricht, die dann ihrerseits wieder als Re-Import das Abbild der indischen Kultur in indischen Filmen geprägt haben: ein repräsentationspolitisches Möbiusband. Dorit Margreiter findet bei ihren Verwandten in Short Hills, New York, Erinnerungen und Gepflogenheiten aus Hong Kong, mit anderen Worten: das Aufrechterhalten einer Sprache, die den Ort, an dem sie gesprochen wird, zugleich zu einem werden lässt, nach dem gesucht wird. Vergleiche dazu die Beiträge von Margreiter, Sircar und Yang in diesem Band.
26. Vergleiche dazu Anmerkung 16.
27. Vergleiche dazu Marie-Luise Angerer: *body options: körper.spuren.medien.bilder*, Wien 2000, S. 18: »Ich ziehe hiermit auf einen Diskurs ab, der kein Mediendiskurs mehr ist, der allerdings ›mediale‹ Strukturen als allgemein wirksame ausmacht.«
28. Die Anmerkungen, die sich auf den Text beziehen, aus dem sie ausgegrenzt sind, haben diesen in ihrer Unverbundenheit gemeinsam. Ausgegrenzt und verbannt folgen sie anderen Regeln, partikularen Interessen. Diese Partikularität erlaubt ihnen ein bestimmtes Maß an Unvorsichtigkeit, die weiter gehen kann als bis zu den Grenzen, die sich der Text zieht. Einerseits können sie bis

auf die legitimierenden Quellen zurückgehen, und andererseits bieten sie Raum für Skizzen und Unsicherheiten. Ausgeschlossen davon, in den Text einzudringen, bilden gerade sie jene Fransen und Ausnahmen, die dem Text einen Ort geben, beziehungsweise dessen Ortlosigkeit markieren. Diese Partikularität des falschen Ortes, der der einzig Richtige sein kann, ermöglicht, das ganz Andere und Fremde neben das ganz Subjektive zu stellen. Zugleich sind die Anmerkungen der Raum, der für die Quellen immer wieder Orte, Städte und Jahre nennt und damit Sprache lokalisiert. Aber was bedeutet es, wenn die richtigen Orte, Städte und Jahre, auf die sich ein Text und seine Sprache beziehen, immer nur am falschen Ort erscheinen?

29. Said stützt sich in seinen Memoiren, die in der Übersetzung mit einer Autobiografie assoziiert werden, immer wieder auf sein Geburtsjahr (1935) und seinen Geburtsort (Jerusalem). Diese bilden den Ausgangspunkt seiner Argumentation, die sich im Laufe der Darstellung immer weiter davon entfernt, um am Ende festzustellen, in einem nicht definierbaren Irgendwo angekommen zu sein. Für eine jüngere Generation stellt sich die Herangehensweise an eine Genealogie umgekehrt: Man startet nicht am Geburtsort, sondern im Irgendwo, um dann auf der Basis von Büchern und Filmen die Orte aufzusuchen, die beim Namen genannt werden. In meiner Generation würde man eben die Geburtsorte von Büchern und Filmen aufsuchen und nach – wenn es sein muss – Frankfurt am Main, nach Reinbek bei Hamburg, nach London, New York oder Los Angeles fahren, um festzustellen, ob der entsprechende Ort noch mit seiner Lokalisierung in der Sprache übereinstimmt und worin nicht. Die Momente, die nicht mit der Lokalisierung im Medialen übereinstimmen, werden dann abgelichtet und beschrieben, um nicht die Orte, sondern die Kartografie des Medialen zu korrigieren. Die Medialität der Orte selbst, ihre Übersetzbarkeit, ist aber so weit entwickelt, dass die entsprechende Beschreibung und Versprachlichung der Differenz wieder auf die Gestaltung derselben rückwirkt und diese retroaktiv verändert. Vergleiche dazu Anmerkung 21.
30. Vergleiche dazu Haruki Murakami, der in seiner Geschichte ein »Dolphin Hotel« in Sapporo beschreibt, um bei seinem nächsten Besuch an dessen Stelle ein »L'Hôtel Dauphin« vorzufinden. Murakami: *Dance Dance Dance* (Anm. 3), S. 21.
31. Das letzte Wort in Derridas Text über *Die Einsprachigkeit des Anderen* (Anm. 11), S. 41, lautet: Unlesbarkeit (übersetzt aus dem Französischen von Barbara Vinken).
32. Anmerkungen von Andreas Spiegl.

## AUTORENVERZEICHNIS

**Dirk Baecker** lehrt Soziologie an der Universität Witten/Herdecke.

Jüngere Publikationen sind *Wozu Kultur?* (2001) und *Wozu Systeme?* (2002).

**Friedrich Balke** ist Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln.

Arbeitsschwerpunkte: Politische Philosophie, französische Gegenwartsphilosophie, Gesellschafts- und Kulturtheorie, Wissenschaftsgeschichte.

Letzte Publikationen: *Gilles Deleuze* (1998); »*Mediumvorgänge sind unwichtig*«. *Zur Affektökonomie des Medialen bei Fritz Heider*, in: *Mediale Anatomien*, hg. von Annette Keck u. Nico Pethes (2001); *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery*, in: DVjs (2001); *Tristes Tropiques. Systems Theory and the literary scene*, in: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* (2002); *From a biopolitical point of view: Nietzsche's Philosophy of Crime*, in: *Cardozo Law Review* (2002).

**Christoph Brecht**, geb. 1959 in Stuttgart, Studium der Germanistik, Philosophie, Ev. Theologie; Lehrtätigkeit an den Universitäten Tübingen, Göttingen, Frankfurt/M., New York; Fellow am IFK-Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien.

Arbeitsschwerpunkte: Erzähltheorie (Text, Film), literarische Moderne, Literatur- und Kultursemiotik.

Publikationen: *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks* (1993); mit Moritz Baßler/Dirk Niefanger/Gotthart Wunberg: *Historismus und literarische Moderne* (1996); demnächst: *Die wiederholte Moderne. Erzähltechnik als Literaturgeschichte*; zahlreiche Aufsätze, u. a. zu Theorie und Geschichte des frühen Films.

**Elisabeth Büttner**, geb. 1961, Dr. phil., M. A., Filmwissenschaftlerin. Studium der Theater- und Filmwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Wien und Berlin. Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten und Institutionen sowie Ko-Leitung der Kooperative *das kino co-op*, Wien. Forschung und Publikationen im Kontext Film/Geschichte/Österreich und Gesellschaft/Kino/Zeit. (Zuletzt: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (2002)). Mitglied des Forschungsschwerpunktes Kulturwissenschaften/Cultural Studies des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien ([www.culturalstudies.at](http://www.culturalstudies.at)).

Publikationen: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* (1997); *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze* (1999); *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (2002).

**Torsten Hahn**, Dr. des., Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln.

Letzte Veröffentlichungen: *Government denies knowledge. Friedrich Krauß' Verschwö-*

*rungstheorie und die Grenzen des Rechts*, in: *Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia*, hg. v. ders., Jutta Person u. Nicolas Pethes (2002); »Aetherkrieg«. *Der ›Feind‹ als Beschleuniger des Mediendiskurses*, in: *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, hg. v. Irmela Schneider u. Peter M. Spangenberg (2001).

**Rembert Hüser**, 1999–2001 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln, (Projekt: Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm, zusammen mit Alexander Böhnke und Georg Stanitzek). 2001–2002 Vertretungsprofessur für Filmwissenschaften an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte: Film Studies, Cultural Studies, Germanistik.

**Ludwig Jäger** ist Inhaber des Lehrstuhls *Deutsche Philologie* an der RWTH Aachen. Gegenwärtig ist er Geschäftsführender Direktor des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Er leitet hier das Teilprojekt *Medialität und Sprachzeichen II: Transkriptive Verfahren*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Fachgeschichte, Sprachzeichentheorie sowie Medientheorie.

**Harald Krämer** studierte Kunstgeschichte in Trier, Wien und Witten/Herdecke. 1993 Gründung einer Consultingfirma für Museumsinformatik und Neue Medien in Wien. Mitbegründer die *lockere* gesellschaft – TRANSFUSIONEN (Wien/Berlin/Zürich). Von 1999 bis 2001 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (Teilprojekt B4 *Dokumentation zeitgenössischer Kunst*) der Universität zu Köln. Gegenwärtig für den Aufbau des Virtuellen Transfer der Schweizerischen Nationalmuseen in Zürich verantwortlich. Arbeitsschwerpunkte: Rezente Kunst, Museumsinformatik und Multimedia.

**Albert Kümmel**, Dr. phil., Studium der Germanistik, Anglistik und Philosophie in Paderborn, Coleraine, Berlin. Promotion 1999 mit einer Arbeit über Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Seit 1999 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungskolleg *Medien und Kulturelle Kommunikation*, Köln. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie, Theorien sozialer Kräfte, Spiritismus/Okkultismus im 19. Jahrhundert.

Publikationen: *Das MoE-Programm. Eine Studie über geistige Organisation* (2001); Hg. mit Th. Kater: *Der verweigerter Friede. Der Verlust der Friedensbildlichkeit in der Moderne* (2002); Hg. mit Petra Löffler: *Medientheorien 1888 – 1933* (2002); Hg. mit Erhard Schüttelpelz: *Signale der Störung* (2002); Aufsätze zu Shannon/Weaver, Musil, Beckett, Greenaway, Medienarchäologie zwischen 1890 und 1930.

**Claudia Liebrand**, geb. 1962, ist Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft/Medientheorie und Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte

liegen auf den Gebieten Gender Studies, Literatur des 19. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, Mainstream-Film.

**Dorit Margreiter** arbeitet als Künstlerin an Projekten, die sich mit diversen Repräsentationsstrukturen beschäftigen. Aspekte der Globalisierung und der geografischen Kontextverschiebung spielen dabei eine zentrale Rolle ebenso wie die Repräsentation von Frauen durch neue Medien, Fernsehen und Architektur. Zuletzt arbeitete sie an den Ausstellungen *20/30 Vision* im MAK Center for Arts and Architecture, Los Angeles, und an *Everyday Life* in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck.

**Claus Pias**, Medienwissenschaftler, ist Wissenschaftlicher Assistent für *Geschichte und Theorie Künstlicher Welten* an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Technikgeschichte, Bildwissenschaft.

Veröffentlichungen u. a.: Hg. mit Joseph Vogl u. a.: *Kursbuch Medienkultur* (1999); Hg.: *Dreizehn Vorträge zur Medienkultur* (2000); Hg.: *Neue Vorträge zur Medienkultur* (2001); Hg.: *Computer Spiel Welten*, München (2002); Hg.: *Cybernetics – Kybernetik. Die Macy-Konferenzen 1946–1953* (2002); Mitherausgeber der Buchreihen *Medien* und *visual intelligence*.

**Irmela Schneider**, geb. 1949, ist Professorin am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Medientheorie und Mediengeschichte.

**Erhard Schüttpelz**, seit 1998 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation*, Universität zu Köln. Arbeitsschwerpunkte: das Nachleben der Antike, Philologie der Philologie, Kulturdenkmäler des Imperialismus. Publikation: *Figuren der Rede* (1996).

**Ruby Sircar** studierte Geschichte, Englisch und Kunsterziehung an der Universität/Akademie Stuttgart und promoviert zur Zeit an der Akademie der bildenden Künste Wien bei U. M. Bauer und S. C. Maharaj. Als Kind deutsch-indischer Eltern aufgewachsen, untersucht R. Sircar in ihrer künstlerischen und kulturtheoretischen Arbeit Hybriditäts- und Identitätsdefinitionen der zweiten in Europa/Deutschland lebenden Generation von Asia-Innen (Pakistani und Indern). Zu ihren künstlerischen Ausstellungs-, Vortrags- und Workshop-Reihen zählen *amp – asiatic mode of production* (2000), *FutureSonic – Migration on the Move* (2002) und *blakk.info* (2002).

**Andreas Spiegel** studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 1991 ist er Lehrbeauftragter am Institut für Gegenwartskunst an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1999 Gründung des Büros für kognitiven Urbanismus gemeinsam mit Christian Teckert. Seit 2001 Vizestudiendekan der Akademie der bildenden Künste in Wien. 2002 gemeinsam mit Rudolf Taschner und Emil Simeonov von der Technischen Universität Wien

Gründung von *math.space – Verein für Mathematik als kulturelle Errungenschaft*. Andreas Spiegl arbeitet als Freelance-Kurator und freier Kunstkritiker. Zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Kunst und Kultur.

**Ines Steiner**, geb. 1962 in Klagenfurt, Studium der Empirischen Kulturwissenschaften, Allgemeinen Rhetorik, Germanistik; danach Mitarbeiterin beim Fernsehen (ARD-Aktuell, Stuttgart), am Deutschen Filminstitut (DIF) und Deutschen Filmmuseum (DFM) in Frankfurt/M., am IFK-Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, sowie Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst, Wien; derzeit Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* der Universität zu Köln mit einem Projekt *Zum Verhältnis von gender und genre in slapstick-, romantic-, screwball- und musical comedy*.

Zahlreiche Aufsätze (sowie auch Ausstellungen) zu filmhistorischen, filmästhetischen und filmtheoretischen Themen. Zuletzt: Hg. mit Armin Loacker: *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme* (2002).

**Samuel Weber** unterrichtet Komparatistik, Literatur- und Medientheorie an der Northwestern Universität, deren *Paris Program in Critical Theory* er ebenfalls leitet. 2003 erscheint von ihm eine Untersuchung über *Theatralität als Medium*. Zur Zeit arbeitet er an einem Buch über Walter Benjamin, *Benjamin's -abilities* (Benjamins -barkeiten), das 2004 erscheinen soll.

**Niels Werber**, Dr. phil., geb. 1965 in Freiburg/Breisgau, ist Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medientheorie an der Ruhr-Universität Bochum. 1993 Promotion, 1994–1999 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Bochum, 2000 DFG-Habilitationsstipendium. Habilitation in *Deutsche Philologie*, 2001 erweiterte Venia für *Deutsche Philologie und Medienwissenschaft*.

Buchpublikationen: *Literatur als System* (1992); mit Gerhard Plumpe: *Beobachtungen der Literatur* (1995); Hg. mit Rudolf Maresch: *Kommunikation, Medien, Macht* (1999); in Vorbereitung befindet sich die Monographie *Digitale Weltraumordnung*; 2002 erscheinen die Habilitationsschrift *Liebe als Roman* sowie der Sammelband *Raum. Wissen. Macht*; system- und medientheoretische Aufsätze sowie Aufsätze zur Literatur um 1800; regelmäßige Beiträge für den Merkur, für Soziale Systeme, Telepolis, Literaturen, taz und Frankfurter Rundschau.

**Michael Wetzel**, Dr. phil., ist Professor für Literatur- und Filmwissenschaft an der Universität Bonn; 1992–98 Programmdirektor am Collège International de Philosophie in Paris; Tätigkeiten für Rundfunk (Deutschlandfunk: *Büchermarkt*) und Zeitungen (FAZ, DIE ZEIT, Freitag); daneben zahlreiche Übersetzungen (vor allem von Werken des französischen Philosophen Jacques Derrida).

Gegenwärtiger Arbeitsschwerpunkt: Autorschaft und Hypermedien.

Publikationen in Auswahl: *Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität* (1985); Hg. mit Jochen Hörisch: *Armaturen der Sinne*.

*Literarische und technische Medien 1870–1920* (1990); *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien* (1991); Hg. mit J.-M. Rabaté: *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida* (1993); Hg. mit H. Wolf: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten; Die Wahrheit nach der Malerei* (1997); *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit* (1999); Stichwort *Autor/Künstler* für: Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe Bd. I (2000); *Einführung in das Werk von Jacques Derrida* (2002); *Der Autorkünstler* (2003).

**Jun Yang** studierte Malerei bei Michelangelo Pistoletto an der Akademie für bildende Künste Wien, ist Hilde-Goldschmidt-Preisträger und hatte bereits diverse namhafte Stipendien (Rudolf-Schindler-Stipendium, Los Angeles; Villa Arson, Nizza; Germinations Stipendium Europe, Antwerpen). Von seinen zahlreichen Ausstellungen sind diejenigen im Musée d'Art Contemporaine, Marseille; MAK-Museum für angewandte Kunst, Wien; Kunstverein Wolfsburg; in der Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, und die diesjährige Manifesta 4 in Frankfurt/M. besonders hervorzuheben.

## BILDNACHWEISE

### DIRK BAECKER: BEOBACHTUNG MIT MEDIEN

Abb. 1            Diagramm des Autors

### CLAUS PIAS: DIE KYBERNETISCHE ILLUSION

Abb. 1            Warren McCulloch Papers, American Philosophical Society, Philadelphia.

Abb. 2            Warren McCulloch: A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity, in: *Bulletin of Mathematical Biophysics* 5 (1943), S. 115–133.

Abb. 3            Herman H. Goldstine/John von Neumann: Planning and Coding Problems for an Electronic Computing Instrument, in: *John von Neumann: Collected Works*, hg. V. A. H. Taub, Bd. 5, New York 1963, S. 81–235.

Abb. 4            Georg Klaus/Heinz Liebscher: Was ist, was soll Kybernetik?, Leipzig/Jena/Berlin 1966.

### ALBERT KÜMMEL: MARSKANÄLE

Abb. 1            Theodor Flournoy: Die Seherin von Genf [1899], Leipzig 1914, S. 240.

**ELISABETH BÜTTNER: AKTUALITÄT ALS HANDLUNGSRAUM**

- Abb. 1–2 *Wien: Das Leichenbegängnis des Reichstagsabgeordneten Franz Schuhmeier*, Ö 1913, Produktion: Pathé Frères, 96 Meter.
- Abb. 3–4 »*Der Stellungskrieg*«. *Bilder von der Kaiserjägerdivision*, Ö 1917, Produktion: Sascha-Film, 600 Meter.

**REMBERT HÜSER: FOUND-FOOTAGE-VORSPANN**

- Abb. 1–4 *Catch 22*, USA 1970, Mike Nichols.
- Abb. 5 *A Movie*, USA 1958, Bruce Conner.
- Abb. 6 & 9–16 *versteckte cathrine*, BRD 1999/2000, Gabi Horndasch.
- Abb. 7–8 *Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt. Particles, Etc.*, USA 1965/66, George Landow.
- Abb. 17–32 *That's Entertainment, Part 2*, USA 1974, Gene Kelly.

**CHRISTOPH BRECHT / INES STEINER:**

**»DAMES ARE NECESSARY TO(OLS OF) SHOW BUSINESS«**

- Abb. 1–6 MoMA, Film Stills Archive / Deutsches Filmmuseum (DFM) Frankfurt/M. Wir danken Wendelin Naumann und Beate Dannhorn, Fotoarchiv des Deutschen Filmmuseums Frankfurt/M., für die Abbildungen.

**JUN YANG: JUN YANG UND SOLDAT FISCHER**

- Abb. 1–47 *Jun Yang und Soldat Fischer* © Yun Jang 2001.  
Internetseiten Abbildungen © bei den jeweiligen  
Internetseitenbetreibern  
vorgetragen am 17.11.2001 an der Universität zu Köln

**DORIT MARGREITER: SHORT HILLS**

- Abb. 1–8 *Short Hills* © Dorit Margreiter 1999.

**RUBY SIRCAR: NAZAR (AN-SEHEN)**

- Abb. 1–9 *Hum Aapke Dil Mein Rehte Hain* © Suresh Production 1999.