

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES (Hg.)

MEDIALE ANATOMIEN

Menschenbilder als Medienprojektionen

[transcript]

Mediale Anatomien

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als Medienprojektionen

[transcript]



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Mediale Anatomien :

Menschenbilder als Medienprojektionen /

Annette Keck ; Nicolas Pethes (Hg.) -

Bielefeld : Transcript, 2001

ISBN 3-933127-76-9

© 2001 transcript Verlag, Bielefeld
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Satz: digitron GmbH, Bielefeld
Druck: DIP, Witten
ISBN 3-933127-76-9

Inhalt

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES
Das Bild des Menschen in den Medien.
Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie
9

Körperbilder, Körperbildner

MARTIN SCHULZ
Die Re-Präsenz des Körpers im Bild
33

MARIANNE SCHULLER
Bildfläche Gesicht.
Selbstsetzung und Hingabe bei Lavater
51

ANNETTE KECK
Literale Anatomien.
Buchstabenmenschen – Menschenbuchstaben
61

SUSANNE REGENER
Bartfrauen.
Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie
81

GEORG JONGMANN
Pikturale Personifikation und das Darstellungsformat von Webcams
97

CHRISTIAN BIELEFELDT
Musik und Genießen, oder: Wie man den Körper komponiert.
Ein Versuch, Hans Werner Henzes »Heliogabalus Imperator« zu hören
113

Schnittstellen, Prothesen

NATALIE BINCZEK

Stock, Textur, Regelkreislauf.
Sehen und Tasten im 17. Jahrhundert

131

DIETMAR SCHMIDT

Das Gesicht der Mikroskopie

157

WALTER SEITTER

Möbel als Medien.

Prothesen, Paßformen, Menschenbildner.
Zur theoretischen Relevanz Alter Medien

177

EVA HORN

Prothesen.

Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus

193

BENNO WAGNER

»Die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt.«
Zur Problematik des ›normalen Lebens‹ bei Franz Kafka
(Anhang: Interview mit URSULA WANDL, ReIntra)

211

STEFAN RIEGER

Mediale Schnittstellen.

Ausdruckshand und Arbeitshand

235

Menschenmaschinen, Maschinenmenschen

JOCHEN VENUS

Vitale Maschinen und programmierte Androiden.
Zum Automatendiskurs des 18. Jahrhunderts

253

SIMON RUF

Über-Menschen.

Elemente einer Genealogie des Cyborgs

267

Figurationen, Codierungen

GREGOR SCHWERING

Werbung und/oder Leibhaftigkeit.
Zwei Ansichten zur Reklametechnik
aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
289

IRMELA SCHNEIDER

Persönlichkeit und Konsument.
Zur Formation von Menschenbildern
in Mediendiskursen der frühen 1950er Jahre
311

JENS RUCHATZ

Personenkult.
Elemente einer Mediengeschichte des Stars
331

NICOLAS PETHES

Der Test des Großen Bruders.
Menschenexperiment Massenmedium
351

TORSTEN HAHN, CHRISTINA BARTZ

Homo conspirans.
Zur Evolution »der Paranoia«
und »des Menschen« in Zeiten seiner Exkommunikation
373

FRIEDRICH BALKE

»Mediumvorgänge sind unwichtig.«
Zur Affektökonomie des Medialen bei Fritz Heider
401

Anhang

Autorinnen und Autoren
415

Bildanhang
423

Das Bild des Menschen in den Medien.

Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie

ANNETTE KECK UND NICOLAS PETHES

»... die Frage der Verwandlung oder Liquidierung des Menschen durch seine eigenen Produkte ...«

Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen

»Eine zahnlose Menschheit, die in liegender Stellung lebte und das, was ihr vom vorderen Glied geblieben ist, dazu benützte, auf Knöpfe zu drücken, ist nicht völlig unvorstellbar ...«

André Leroi-Gourhan: Hand und Wort

Die Antwort auf die Frage, was der Mensch sei, ist alles andere als selbstevident. Der Versuch, sie zu formulieren, stößt bekanntlich auf den Zirkel, daß derjenige, der die Frage stellt, auch der ist, nach dem gefragt wird. Diese Selbstbezüglichkeit mag zwar eine Konstante des Wissens über den Menschen sein, sie ist aber zugleich die Ursache der Varianten dieses Wissens: Während die Konstellation der Selbstbeschreibung identisch bleibt, verschieben sich die Aussagen über den Menschen als *Objekt* der Beobachtung im Zuge seines Standortwechsels als *Subjekt* dieser Beobachtung.¹

Diese Selbstreferenz und ihre Konsequenz, daß sich die Vor- und Darstellungen vom Menschen gerade dann immer wieder aufs Neue verändern, wenn einmal mehr seine Identität behauptet wird, provoziert entweder die Suche nach einem gültigen Wesen des Hu-

1. Vgl. zu dieser klassischen Ausgangskonstellation jeder Anthropologie zuletzt Gunter Gebauer: »Überlegungen zur Anthropologie. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.), *Anthropologie*, Reclam: Leipzig 1998, S. 7–21, bes. S. 8f.

manen innerhalb des Zirkels² oder die Frage nach denjenigen Instanzen, die außerhalb seiner der Repräsentation des Menschen dienen: Im zweiten Fall mündet die Frage nach dem Menschen in historische *Menschenbilder*, die alles andere als einheitlich sind: Zum einen variieren die Aspekte des Menschen, die Bestandteil solcher Konzepte werden – Körper, Intelligenz, Geschlecht, moralisches Verhalten und anderes mehr. Zum anderen verschiebt sich die Gewichtung der vielfältigen – religiösen, juristischen, wissenschaftlichen, ethischen, politischen – Fäden, die bei der Ausbildung der entsprechenden »Vorstellungssysteme« zusammenfließen.³ Der Bildkomplex ›Mensch‹ – und mit ihm die nur scheinbar synonymen Epitheta ›human‹, ›anthropologisch‹, ›menschlich‹, ›vernünftig‹ usw. – ist das Produkt kultureller – also letztlich: menschlicher – Setzungen und ihrer Übersetzung in diskursive und mediale Repräsentationen.⁴

Diese Repräsentationsformen produzieren, wie alle Zeichenordnungen, sowohl Identität als auch Differenz: Sie stellen ein Organ der Vermittlung dar, *von dem* ›das Menschliche‹ abgegrenzt, *durch das* es aber überhaupt erst sichtbar wird. Solchen Vermittlungen – ihren bildgebenden Verfahren, ihrer Relation zu Körperfunktionen, ihrer Interaktion mit diesen Körpern und ihrer Rolle als Ausgangspunkt für anthropologische Diskurse – gilt das Interesse des vorliegenden Bandes. Ob als Ebenbild Gottes, als Gesellschaftstier, als *homo faber* oder als Kulturprodukt, das sich soeben aus einer unheiligen Allianz mit den Maschinen in deren Schaltkreise hinein verabschiedet – stets und unumgänglich produzieren die Konstruktionen eines genuinen Felds des Menschen Rückbindungen an das Außermenschliche. Die historischen Entwürfe des Menschen grenzen sich dabei traditionellerweise von zwei Feldern ab: auf der einen Seite vom *Tier*, auf der anderen von der *Maschine*.⁵

2. Vgl. Leroy S. Rouner (Hg.): *Is There a Human Nature?*, Notre Dame: Notre Dame UP 1997.

3. Zum Konzept »Menschenbild« als »Vorstellungssystem« eines »konzeptuelle[n] Netzwerk[s]« vgl. die Einleitung der Herausgeber zu Achim Bartsch/Peter M. Hejl (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellungen von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 7–90, bes. S. 11.

4. Vgl. als reichhaltiges Panorama: Richard van Dülmen (Hg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998.

5. James E. Sheehan/Morton Sosna (Hg.): *The Boundaries of Humanity. Humans, Animals, Machines*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1991. Die Herausforderung an die Trennschärfe der ersten Grenzziehung stellt

Insofern solche Abgrenzungen stets Teil der fraglichen Definition sind, wird deutlich, daß Menschenbilder nicht allein als Resultate eines geistesgeschichtlich rekonstruierbaren, philosophischen Höhenkammdiskurses anzusehen sind. Die klassische philosophische Anthropologie und der ihr – manchmal mit mehr, manchmal mit weniger Recht – unterstellte Versuch, ahistorische Kennzeichen ›des Menschen‹, die notorischen anthropologischen Konstanten, festzuschreiben, bleiben zwangsläufig blind für die jeweiligen historischen, diskursiven und technologischen Formationen der Wissensgewinnung über den Menschen. Menschenbilder sind immer auch die machttechnisch gültigen »Menschenfassungen«⁶ bzw. die den gesellschaftlichen »Semantikbedürfnissen« genügenden »Menschenbegriffe«⁷ einer Zeit. Zumal Michel Foucaults diskurs- wie machtanalytischer Vorschlag, überhaupt erst mit dem späten 18. Jahrhundert eine Ordnung des Wissens anzuerkennen, die den Menschen – als Subjekt wie Objekt dieses Wissens – zu denken imstande sei, relativiert alle Versuche einer selbstgenügsamen Anthropologie der ›langen Dauer‹.

Foucaults berühmte Wette, mit dem 20. Jahrhundert werde der Mensch, wie wir ihn kennen, verschwinden »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«⁸, wird dabei auf frappierende

Darwin dar, diejenige an die Gültigkeit der zweiten Descartes. Aus soziologischer Sicht konsolidiert sich ›Menschheit‹ in Abgrenzung zum Göttlichen, Tierischen und dann vor allem ›Fremden‹ (z. B. Barbarischen): Vgl. Rudolf Stichweh: »Fremde, Barbaren und Menschen. Vorüberlegungen zu einer Soziologie der ›Menschheit‹«, in: Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 72–91.

6. Walter Seitter: *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, München: Boer 1985. Seitter entwirft das »Polizey-Erziehung-Statistik-Wissenschafts-Programm« (S. 89) des neuzeitlichen Wissens vom Menschen, also seine Einbindung in ein Dispositiv der Macht und seiner Repräsentationsformen.

7. Niklas Luhmann: »Frühneuzeitliche Anthropologie: Theorietechnische Lösungen für ein Evolutionsproblem der Gesellschaft«, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 72–161. Luhmann zeichnet nach, wie die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft die Umstellung auf eine »offene« Anthropologie (S. 198) erfordert, die den Menschen mit den Kennzeichen der Selbstreferenz, Unruhe und Negativität versteht.

8. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 462. Die machtanalytische Genealogie des modernen Menschen leistet Foucault in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976.

Weise durch die gegenwärtigen Debatten im Rahmen der digitalen und biotechnologischen Revolution um die Redefinition des Humanen – als Cyborg oder Klon – wieder aufgegriffen. Um Wahlmöglichkeiten geht es dabei am allerwenigsten: Die Geschichte des wissenschaftlichen Fortschreitens lehrt, daß ein wissenschaftliches Angebot im Moment seiner Artikulation als Possibilität von keiner Ethikkommission an der Aktualisierung gehindert werden kann. Gerade daß die Ethik – also die Lehre vom Umgang mit bzw. vom gelingenden Leben der Menschen – den gegenwärtigen ›Anthropotechniken‹ so sehr hinterherhinkt, zeigt, wie sehr die Grundlage dieser Ethik selbst – der Mensch – im Prozeß einer Rekonfiguration begriffen ist. Der Versuch, die Neukonfigurierung des Menschen ethisch zu adressieren, steht auf schwankendem Boden, weil das Objekt dieses Diskurses zugleich die Basis seiner Gültigkeit ist.⁹ Peter Sloterdijks skandalisierter Begriff der »Anthropotechniken«¹⁰ bringt die Angewiesenheit auf eine externe Konstruktion des Menschen – die in Foucaults Metapher vom Bild des Gesichts im flüchtigen Medium des Sands bereits implizit mitschwingt – deutlich zum Ausdruck. Sloterdijks Schlagwort vom »postliterarischen Posthumanismus« beruht dabei auf der Vermutung, daß die medientechnologische Evolution der digitalen Massenmedien das buchkulturelle Konzept des Humanismus so empfindlich tangiert, daß dessen Phantasma einer atechnologischen Verfaßtheit des Menschen schlechterdings nicht mehr zu halten ist.

Entsteht also im Ineinander von Informatik, Konstruktivismus, Biotechnologie und Medientheorie die neue Spezies des *homo s@piens*, wie Ray Kurzweils Buchtitel so suggestiv behauptet? Der Mensch, zwei Jahrhunderte lang emphatische Instanz aller Adressierung, erscheint vermittels des neuen Universalcodes @ selbst als Adresse und verliert damit seine traditionellen Adelsembleme.

9. Der Hinweis auf die zur Zeit der Abfassung dieser Einleitung aufbrandende Debatte um die – juristische, ethische und ökonomische – Legitimierbarkeit der Forschung an menschlichen Stammzellen mag genügen: Vgl. als Antwort auf das Plädoyer des DFG-Präsidenten Ernst-Ludwig Winnacker sowie einer pragmatischen Intervention von Bundeskanzler Gerhard Schröder die »Berliner Rede« von Bundespräsident Johannes Rau vom 18. Mai 2001, abgedruckt u. a. in der FAZ vom 19. Mai 2001, S. 45. Gerade die jüngste Tendenz des FAZ-Feuilletons zur ›Biologisierung‹ der Kultur dokumentiert deutlich die Infiltration scheinbar nur geisteswissenschaftlicher (anthropologischer) Probleme durch den aktuellen Stand der Wissenschaften und Techniken des Lebens.

10. Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 42.

Wenn es – wie bei Norbert Wiener visionär angedacht – denkbar wird, das technisch-organische »Mischsystem« ›Mensch‹ »durch die Telegrafentechnik zu senden«, dann scheint Anthropologie vollständig in moderner Nachrichtentechnik und Kybernetik aufzugehen.¹¹

Anstatt auf solche Visionen mit vorschnellen mediendeterministischen Kurzschlüssen zu reagieren, empfiehlt es sich, die Frage nach dieser Annäherung von Mensch und Medientechnik noch einmal genealogisch zu stellen: Den medientheoriegeschichtlich zentralen Topos von der Technik als »Organprojection« des Mängelwesens Mensch hat Ernst Kapp schon 1877 sehr klar formuliert: Das »Zustandekommen von Mechanismen nach organischem Vorbilde, sowie das Verständnis des Organismus mittels mechanischer Vorrichtungen« beschreibt die wechselseitige Bespiegelung von menschlichem Organismus und menschlicher Technik als eine ›zweite Evolution‹, in deren Verlauf die Vorstellungen vom Menschen untrennbar mit dem Verständnis seiner Technik zusammenwachsen.¹² Diese These hat in der Folge – etwa bei Ernst Cassirer, Arnold Gehlen oder André Leroi-Gourhan – dazu geführt, daß die Selbsterkenntnis des Menschen nur in der Abwendung von sich möglich schien: als »primäres Selbstverständnis von außen her«.¹³ Die Reduktion menschlicher Komplexität qua Technik läßt diese nicht allein als ein kontingentes Hilfsmittel erscheinen, sondern als ein System, daß das Kulturwesen Mensch von Beginn an begleitet und mitkonstituiert: »Die jeweilige Antwort auf die Frage, was ist Technik, gibt auch immer zumindest eine Teilantwort auf die Frage, was ist der Mensch, was ist seine Bestimmung?«¹⁴

Verfällt das Bild des Menschen damit zwangsläufig dem Diktat der Medientechnik? Das genuin anthropologische Design von Marshall McLuhans Medientheorie – nämlich der implizit an Kapp anschließende Ansatz, Technik als Ausweitung des Menschen, also prothetisch, zu begreifen –, ist umgeschlagen in Theorien, die zu-

11. Norbert Wiener: *Gott und Golem Inc.*, Düsseldorf, Wien: Econ 1995, S. 101 bzw. S. 58.

12. Ernst Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig: Westermann 1877, S. vi, vgl. auch S. 94.

13. Arnold Gehlen: *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*, Reinbek: Rowohlt 1986, S. 97, vgl. auch S. 154ff.

14. In Anschluß an Ernst Cassirers Essay *Form und Technik* von 1930 Peter Fischer: »Philosophieren über Technik«, in: ders. (Hg.), *Technikphilosophie*, Leipzig: Reclam 1996, S. 7–13, hier S. 9.

nächst von der Kolonisierung des Körpers durch Technik (Paul Virilio), in der Folge von der mathematischen Berechenbarkeit des Menschen (Friedrich Kittler) und schließlich vom Verschmelzen des Menschen mit seinen Maschinen (Ray Kurzweil) ausgehen. Kybernetik, Künstliche Intelligenz und digitale Simulation positionieren den Menschen nicht nur, sie setzen sich an seine Stelle und verkünden in der autonomen Schließung der Schaltkreise sein Ende. Es scheint unübersehbar, daß das

»Bewußtsein nur die imaginäre Innenansicht medialer Standards ist. Sie setzt seinen Illusionen eine technisch saubere Trennung von Funktionen entgegen. Es gibt, erstens, Übertragungsmedien wie Spiegel, zweitens Speichermedien wie Filme und drittens [...] Maschinen, die Wörter und Zahlen selbst manipulieren. Was Mensch heißt bestimmen keine Attribute, die Philosophen den Leuten zur Selbstverständigung bei- oder nahelegen, sondern technische Standards: Jede Psychologie oder Anthropologie buchstabiert vermutlich nur nach, welche Funktionen der allgemeinen Datenverarbeitung jeweils von Maschinen geschaltet, im Reellen also implementiert sind.«¹⁵

Eine solche Entscheidung für eine deterministische Funktion der Technik verhindert es allerdings, die Essentialisierung der Apparate zu einem unumgänglichen Apriori der Anthropologie noch *als Unterscheidung* beobachten und diskutieren zu können. Zugleich verletzen die Thesen von der Auflösung und Verflüssigung der Identität des Menschen das selbst errichtete Axiom einer unhintergehbaren Schließung des medientechnischen Universums, indem sie dem System der Datenverarbeitung die Fähigkeit zuschreiben, ihre Umwelt, die Frage nach dem Menschen, mitzureproduzieren.¹⁶ Und gerade die Tatsache, daß die Cyberutopien gegenwärtig immer neue Inszenierungen erfahren und Diskurse produzieren, belegt, daß die digitalen Medien ihr Werk nicht unabhängig von kulturellen Prozessen und diskursiven Reflexionen tun. Daher ist auch die deterministische Besetzung des Medienbegriffs nicht ausreichend: »Medien« werden alternativ als Effekte diskursiver Gemengelagen¹⁷ oder Erhöhung der Anschlußwahrscheinlichkeit von Kommunikation ver-

15. Friedrich Kittler: »Die Welt des Symbolischen – die Welt der Maschine«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 58–80, hier S. 61.

16. Vgl. z.B. Manfred Faßler (Hg.): *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, München: Fink 2000.

17. Brian Winston: *Media Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*, London, New York: Routledge 1998.

standen.¹⁸ Daß allerdings in diesen Ansätzen wie im Hardware-Modell die physiologische Basis des Menschen in die Umwelt der entsprechenden Theorieangebote verlagert wird, stellt in allen Fällen eine für anthropologische Belange folgenreiche Entscheidung dar.

An dieser Stelle möchte der vorliegende Band eine zweifache Zäsur in der Debatte um eine mögliche Medienanthropologie setzen: zum einen die bereits erwähnte historische Zäsur. Die Rolle bildgebender Verfahren und technischer Implementierung des Menschen ist keineswegs ein Problem des 20. Jahrhunderts, sondern ein – vielleicht sogar: das – Problem der Neuzeit. Die technische Bespiegelung des Menschen steht in der Tradition der Mechanisierung des abendländischen Weltbilds seit der Renaissance und ›Medien‹, alte wie neue, sind das Konstrukt eben dieses Diskurses vom ›Anderen‹ des Menschen, das ihn zugleich repräsentieren, wenn nicht supplementieren kann. Die anthropologischen Konsequenzen dieses Modells entfaltet 1748 Julien Offray de La Mettrie in seiner Schrift *L'homme machine*: Die Rückführung körperlicher Bewegung wie moralischen Verhaltens auf »physikalische Ursachen« läßt die Konzeption des Menschen mit seinen technikhistorischen Metaphern zusammenfallen. Das Uhrwerk, das Descartes als wirkmächtige Metapher für den Organismus eingeführt hatte, dient nicht mehr als *Bild* für den Menschen, sondern *ist* in seiner Mechanik zugleich seine grundlegende Charakteristik.¹⁹ Wie aber kann es kommen, daß technische Metaphern oder Prothesen des Menschen sich in einer Weise durchsetzen und emanzipieren, daß sie von ihren Schöpfern zur diskursiven Reduktion der eigenen, physiologischen wie mentalen, Komplexität instrumentalisiert werden können?²⁰

Auf diese Frage versucht die systematische Zäsur zu reagieren: Die Relation zwischen Mensch und Medium wirft noch einmal das Problem von Ursache und Wirkung auf, die Frage nach der Rolle technikhistorischer und diskursiv-kultureller Ströme in der Ausbildung von Medien, mit Hartmut Winkler: nach »Henne und Ei«.²¹ Unbestreitbar kanalisieren Medien Wahrnehmungen und

18. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, Kapitel 2.

19. Julien Offray de La Mettrie: *Der Mensch als Maschine*, übertr. von Bernd A. Laska, Nürnberg: LSR ²1988.

20. Vgl. Heinrich Kutzner: »Ver-Innerung der Maschine – Maschinisierung des Innern«, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin: Reimer 1989, S. 97–122.

21. Hartmut Winkler: »Technizentrierte vs. anthropologische Medienwis-

sind damit auch Instrumente des Entwurfs von Körperbildern. Dagegen aber steht die Materialität des Körperlichen, das heißt die – allen kulturkonstruktivistischen Thesen zum Trotz – zumindest biologisch-materiell konstante *physis* des Menschen, in ihrer Widerständigkeit gegen die symbolisch-ikonische Überformung durch Medientechniken.²² Die These, anthropologische Diskurse fußen vollständig auf den technischen Gegebenheiten ihrer Zeit und der Mensch sei nichts weiter als eine Simulation²³ kann also ebensowenig Ausschließlichkeit beanspruchen, wie die Vermutung, menschliche Repräsentationstechniken wurzeln in kollektiven »*Wunschkonstellationen*«²⁴. Wir möchten für das entsprechende *Wechselverhältnis* zwischen anthropologischen Prädikationen (also auch: diskursiv generierten »Konstanten«) sowie Bild- und Kommunikationsformen (also Bildmedien, Körpertechniken und Mediendiskursen) das Modell einer *epistemologisch-technologischen Koevolution medialer Dispositive und Diskurse über den Menschen* vorschlagen²⁵: Beide, die scheinbare mitteilungslose Genealogie der Hardware-Materialitäten wie die – ebenso scheinbar – immaterielle Diskursivierung des Humanen in der Anthropologie, entwerfen je eigene, aber dennoch jeweils *symbolische* Ordnungen. Nur als solche werden sie überhaupt Bestandteil kulturellen Wissens und der bildlichen Darstellung wie der diskursiven Reflexion zugänglich.

»Anthropologie« beschreibt die Tatsache, daß Menschen ihre Natur im Medium der Artefakte entwickeln. »Anthropologie der Medien« bedeutet, daß die Herstellung des »Wesens Mensch« wesentlich in und durch Medien geschieht, was nicht nur für die primäre Ordnungen des Entwurfs, sondern auch für deren Nachbedenken gilt. [...]

senschaft«, in: Hans B. Heller u. a. (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, S. 9–22.

22. Vgl. Barbara Becker: »Cyborgs, Robots und »Transhumanisten«: Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität«, in: dies./Irme-la Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2000, S. 41–70, sowie G. Gebauer: »Überlegungen zur Anthropologie« (Anm. 1), S. 7f. und S. 21.

23. Vgl. Vilém Flusser: »Abbild – Vorbild«, in: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 34–48.

24. Hartmut Winkler: *Docuverse: Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997, S. 16.

25. Vgl. zum Konzept des *phenomeno-technique*, also der »Dualität von Theorie und Apparat« Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beiträge zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 348.

Medien sind also nicht nur Algorithmen, ›hard ware«, Geräte, Apparate, sondern auch Metaphern«. ²⁶

Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar deutlich, daß der Begriff Medienanthropologie hier in einem sehr spezifischen Sinne eingeführt werden soll: ›Medienanthropologie‹ meint nicht die ethnologische Frage nach dem Umgang mit Medien im weiteren Rahmen der *cultural studies*.²⁷ Ebensovienig geht es um die Möglichkeiten der Anthropologie, sich der Massenmedien zur Verbreitung ihres Wissens zu bedienen.²⁸ Und schließlich steht auch nicht die Frage nach der anthropologischen Formation von Medien zur Debatte, etwa hinsichtlich ihrer – zumeist ästhetischen – Inszenierungs- und Rezeptionsweisen.²⁹ Statt dessen fragt der vorliegende Band nach der *Rolle von Medien bei der Ausbildung von anthropologischen Modellen und anthropologischem Wissen: Welche Sichtbarkeit des Menschen erzeugen Medien?*³⁰ Auf welche Weise interagieren die Techniken

26. Vgl. Ulrich Reck: »Inszenierte Imagination« – Zu Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien«, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien, New York: Springer 1996, S. 231–244, hier S. 243. Zwar geht es Müller-Funk und Reck vornehmlich um eine Herleitung der Medienevolution aus menschlichen Bedürfnissen und Phantasmen, die derart festgestellte »Einheit von Anthropologie und Medien« wird jedoch in ihren Auswirkungen auch in die oben zitierte Richtung reflektiert. Vgl. zur Symbolizität von Menschenbild, anthropologischem Diskurs und Technik Martin Stingelin: »Überstürztes und träges Sehen. Zum historischen Spannungsverhältnis zwischen aktuellen und virtuellen Verbrecherbildern in ihrer satirischen Brechung durch Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus und Friedrich Glauser (1782–1936)«, in: Barsch/Hejl, *Menschenbilder* (Anm. 3), S. 423–453, hier bes. S. 430.

27. Vgl. etwa Debra Spitulnik: »Anthropology and Mass Media«, in: *Annual Review of Anthropology* 22 (1993), S. 293–315.

28. Vgl. z.B. Susan L. Allen (Hg.): *Media Anthropology. Informing Global Citizens*, Westport, London: Bergin & Garvey 1994.

29. Vgl. zuletzt K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

30. Vgl. den Boom einschlägiger Ausstellungen in den 1990er Jahren: *Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten*, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 1990; *prometheus: menschen. bilder. visionen*, Weltkulturerbe Alte Völklinger Hütte, Saarland 1998, und vor allem dem Skandal um Gunter von Hagens Platinatensammlung *Körperwelten*, Mannheim 1997: Vgl. Liselotte Hermes da Fonseca: »Wachsfigur – Mensch – Platinat. Über die Mittelbarkeit von Sehen, Nennen und Wissen«, in: DVjs 73 (1999), S. 43–68, sowie Rosmarie Beier/Martin Roth (Hg.): *Der*

mit dem menschlichen Körper?³¹ Welches Verständnis vom Körper entsteht dabei?³² Und wie transformiert sich menschliches Selbstverständnis in einer massenmedialen Umwelt?³³

Der jüngste Vorschlag von Hans Belting zu einer *Bild-Anthropologie* gilt einigen, vor allem den ersten Fragen dieses Komplexes. Beltings Diskussion der anthropologischen Dimension des Bildbegriffs und seiner Rückbindung an die doppelte Körperlichkeit des Medien- und Bildkonzepts versteht den Körper als unhintergehbaren ›Ort‹ der Bilder.³⁴ Dieses Zusammentreffen von Körper, Bild, Medium und Mensch verortet Belting dabei in einer Krise der Repräsentation:

»Wir sind Gefangene der Bilder geworden, mit denen wir uns umgeben. Deshalb wechseln wir die *Krise des Bildes*, die von der technologischen Expansion der Bildmedien beschleunigt wird, mit einer *Krise des Körpers*, den wir in den Bildern nicht mehr wieder finden oder nicht mehr wieder finden wollen. Daraus schließen wir dann auf eine *Krise des Menschen*.«³⁵

Dennoch – so ist zu betonen – geht das Selbstverständnis des Menschen nicht in seinem Körperbild auf. Man wird weiter zu fragen haben, in welchen übergeordneten Konstellationen sich dieser Körper – der des Menschen wie der des Mediums – wiederfindet. Ein

gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, Stuttgart: Hatje 1990.

31. Vgl. zu dieser technikhistorisch eingebundenen »body history« Philippe Sarasin/Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.

32. Neben kulturanthropologischen Ansätzen, die von der *Wiederkehr des Körpers* (Dietmar Kamper/Christoph Wulf [Hg.], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988) ohne Berücksichtigung medienhistorischen Kontexte sprechen, vgl. z.B. Marianne Schuller/ Claudia Reiche/Gunnar Schmidt (Hg.): *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg: Lit 1998 oder Tim Armstrong: *Moder- nism, Technology, and the Body: A Cultural Study*, Cambridge: Cambridge UP 1998.

33. Vgl. z.B. Sherry Turkle: *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York: Simon & Schuster 1995 oder Harry Pross: *Der Mensch im Medien- netz: Orientierung in der Vielfalt*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1996.

34. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 29: »Die Medialität der Bilder ist ein Ausdruck der Körperer- fahrung. Wir übertragen die Sichtbarkeit, welche Körper besitzen, auf die Sichtbar- keit, die Bilder durch ihr Medium erwerben [...].«

35. Ebd., S. 109.

Medienbegriff, der ein Medium stets als Element eines Ensembles von Technik, Diskurs und Praxis – als Dispositiv also – versteht, hat für diese Fragen den Vorzug, daß es ›den Menschen‹ an allen Positionen zu beobachten vermag: als den, den die Medien zeigen; als den, der die Medien nutzt; und als den, der den Blick der Medien steuert.³⁶ Medien und Menschen finden sich demnach in Anordnungen wieder, die einerseits ›zu sehen geben‹, andererseits aber auch kenntlich machen, wie diese Sichtbarkeiten von der Weise der Mediennutzung sowie ihren Selektionen und Vorannahmen mitgestaltet werden.

Als Dispositiv betrachtet geben Medien den Menschen gewissermaßen als Kameramann, Darsteller und Zuschauer zu sehen, und sie sind zugleich der Ort, an dem diese Positionen diskursiv reflektiert werden können. Medien wären dann technische und kommunikative Anordnungen, die auf allen drei Zeitebenen ihres Operierens anthropologisch relevant sind, insofern ihr Einsatz die Etablierung eines jeweils anschlussfähigen Menschenbilds voraussetzt, generiert und kommentiert. Ein solcher Medienbegriff, der eine operative – kontingente, selektive und temporäre – Begegnung von Mensch und Technik meint, ist dabei nicht einheitlich verfaßt. Zum einen kann der Dispositivbegriff auch über ein engeres, vornehmlich ästhetische Verständnis hinaus fruchtbar sein und im Sinne einer Anordnung von Menschen, Technik und Diskursen unter ›Medien‹ auch technische Prothesen, Institutionen zu ihrer Verwaltung und die Strukturen gesellschaftlicher Kommunikation als Ganze subsumieren. Zum anderen erlaubt er den Blick auf die diskursive Gegenüberstellung verschiedener Medienformen, die sich etwa als Konkurrenz zwischen Bild und Text, Anschaulichkeit und Lesbarkeit oder ›Sein‹ und ›Sinn‹ des Menschen niederschlägt. Medienanthropologie kann dann ebenso sehr nach dem Anspruch der Photographie fragen, endlich des ›wahren Menschen‹ habhaft geworden zu sein³⁷, wie nach den Konsequenzen der Durchsetzung der Schriftkultur im 18. Jahrhundert für die »Sozialisierung des inneren

36. Zum dreistelligen Dispositiv-Konzept der Medien am Beispiel des Kinos vgl. Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: *Psyche* 48/11 (1994), S. 1047–1074; zur Neusituierung des Subjekts der Beobachtung durch die neuen Beobachtungstechniken des Körpers vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1990.

37. Vgl. William A. Ewing: *The Body – Photoworks of the Human Form*, London: Thames and Hudson 1994.

Menschen«³⁸; gleichermaßen nach der prothetischen Funktion der Medientechniken für den menschlichen Körper wie nach dem symbolischen Raum, den sie für die menschliche Kommunikation eröffnen.³⁹ In Mediendispositiven wird das ›Äußere‹ des Menschen vermessen und sein ›Inneres‹ umrissen.

Ihre *ikonische Funktion* steht dabei im Kontext der Wende zur visuellen Repräsentation im Zeitalter des *enlightenment*, das etwa von Barbara Stafford etymologisch-wörtlich gelesen wird: Neue Techniken des Sichtbarmachens – vor allem im Bereich der Medizin – erschließen den Menschen auf bisher ›unersehene‹ Weise und übersetzen dieses Wissen in visuelle Metaphern.⁴⁰ Im 19. Jahrhundert steht die Ausbildung der ethnologischen Anthropologie in enger Verbindung mit der neuen Technik der Photographie.⁴¹ Digitale Bilder schließlich – prominentes Beispiel ist das *Visible Human Project*⁴², quasi das anatomische Äquivalent zum *Human Genome Project* – konstituieren das Menschenbild als geometrisches Datenensemble, dessen digitale Codes nur recht wenige vitalistische Restbestände zeitigen.

Die *symbolische Funktion* der Mediendispositive meint demgegenüber ihr Potential, Anchlüsse für Diskurse zu bieten, die die Vorstellung vom Menschen präzisieren und codieren: Die Unterscheidung von Mensch und Tier, Mensch und Maschine sowie die Abgrenzung von Rassen, Normalität oder Geschlecht eröffnen den Fragehorizont nach den Formen und Konsequenzen der Bildwerdung: Es ist die Frage nach der Art und Weise, wie symbolische Codes den gültigen Innenraum anthropologischen Wissens umreißen und daran anschließende Menschenbilder kanalisieren. Dabei ist allerdings immer noch offen, was überhaupt unter Anthropologie zu verstehen sei. Auf welche Weise konsolidieren sich die diskursiven Phänomene, in denen sich Vorstellungen vom Menschen begrifflich, metaphorisch oder implizit funktional artikulieren? Viel-

38. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999, S. 149.

39. Vgl. zur Gegenüberstellung dieser beiden Optionen der Medientheorie (mit an Lacan geschulter Parteinahme für die zweite) Georg Christoph Tholen: »Medium ohne Botschaft«, in: *Nummer 4/5* (1996), S. 102–111.

40. Vgl. Barbara Maria Stafford: *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge/MA, London: MIT Press ⁵1997.

41. W.A. Ewing: *The Body* (Anm. 37), S. 14.

42. Vgl. Claudia Reiche: »»Lebende Bilder« aus dem Computer. Konstruktionen ihrer Mediengeschichte«, in: Schuller/Reiche/Schmidt (Hg.), *BildKörper* (Anm. 32), S. 123–165.

leicht muß man, um die jeweiligen Ausschlüsse zu integrieren, das Konzept ›Mensch‹ selbst als symbolisch generalisiertes Medium der Kommunikation – etwa über Werte oder Gesellschaftsformen – begreifen.⁴³ Die Wissenschaft vom Menschen ist dann ebenso sehr Produkt wie Generator derjenigen Codierungen, mit denen sich die funktional differenzierten Gesellschaft der Moderne selbst beschreibt. Einer der zentralen Codes, der auf die technische und mediale Umwelt des Menschen reagiert, ist die Unterscheidung von Natur und Kultur. Innerhalb dieses Rahmens gerät Medienanthropologie potentiell zur Technikkulturrkritik – etwa bei Arnold Gehlen, der im Versuch des Menschen, sich medial zu objektivieren, seine »Selbstverfremdung« begründet sieht.⁴⁴ Vorwürfe der Abstraktion, Mathematisierung oder Entsinnlichung sind dabei, selbst wenn man sie als stereotype Topoi entlarvt, Indikator für die Persistenz der Frage, ob es ein ›natürliches‹, ›akulturelles‹, also ›amediales‹ Menschenbild überhaupt geben kann. Medienanthropologie dokumentiert hier die zugrundeliegende Spannung zwischen der Einsicht, daß Menschenbilder immer schon vermittelt sind, und der Hoffnung, am menschlichen Körper doch noch der »Faszination des Echten« zu begegnen.⁴⁵

Der Begriff ›Menschenbild‹ hat dabei den Vorzug, daß er sowohl das ikonische wie das symbolische Selbstverständnis des Menschen umfaßt und zudem andeutet, wie auf beiden Seiten besonders der metaphorische Gehalt von anthropologischen Medientexten zu Buche schlägt. Eine solche Metapher ist auch die ›Anatomie‹, die den technischen Eingriff in den Menschen, die Visualisierung des Unsichtbaren und die diskursive Einbindung dieser Wissensproduktion impliziert. Indem das Prinzip anatomischer Einsichtnahme mit den jeweiligen Diskursen über die Sichtbarkeit zusammengedacht wird, wird das »Projekt« Anthropologie in seiner wandelhaften, aber einflußreichen »Projektion«⁴⁶ einer technischen *und* diskursiven, körperlichen *und* semantischen, psychologischen *und* politischen, anatomischen *und* metaphorischen Konstellation von Mensch und Medium kenntlich.⁴⁷

43. Vgl. Peter Fuchs: »Der Mensch – das Medium der Gesellschaft«, in: ders./ Göbel (Hg.), *Der Mensch* (Anm. 5), S. 15–39.

44. A. Gehlen: *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen* (Anm. 13), S. 163.

45. So das Motto der in Anm. 30 erwähnten Ausstellung *Körperwelten*.

46. In Anschluß an die suggestive Engführung von projektiver Anthropologie und photographischer Projektion bei Vilém Flusser: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Frankfurt/Main: Fischer 1998.

47. Vgl. Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der*

Der Band nähert sich diesem Prospekt in vier Anläufen: Die erste Sektion *Körperbilder, Körperbildner* fragt nach den Hintergründen, Techniken und Inszenierungsformen des Bildbegriffs. Welche Funktionen haben Medientechniken bei der Visualisierung, Konzeptualisierung und Vermittlung des menschlichen Körpers? Und in welcher Relation stehen solche Medienbilder zu den entsprechenden Menschenbildern? Der einleitende Beitrag von *Martin Schulz* widmet sich diesen Fragen nach der Repräsentierbarkeit noch einmal in grundsätzlicher Weise: In einer Analyse des Dreiecksverhältnisses von Bild, Körper und Medium zeigt Schulz, wie von den frühneuzeitlichen Effigies über die Fotografie bis zur digitalen Bildproduktion der Tod sowohl Motivation als auch Preis der Bildwerdung ist. Als mediale Veräußerlichungen implizieren Bilder die Abwesenheit des Repräsentierten, sind aber im leiblichen Akt der Wahrnehmung zugleich auch als dessen Verkörperung zu verstehen. Wie jedoch wird diese Verkörperung kenntlich? Setzt der mediale Entwurf des Menschlichen auf unmittelbare Selbstevidenz oder bleibt er ein semiotisches Modell, das auf Lesbarkeit und Übersetzung angewiesen ist? Das erste Paradigma diskutiert *Marianne Schuller* anhand des Gesichts als ›pathetischem Organ‹ der Neuzeit und als Objekt anthropologischen Wissens: An Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* zeigt Schuller, wie die betrachtende Distanznahme einer gefühlsmäßig-nahen ›Divinationskunst‹ gegenübergestellt und mit einer Schriftkritik Rousseauscher Prägung verbunden wird. Die grundsätzliche Problematik dieses an mündlicher Unmittelbarkeit orientierten Aufschreibesystems wird am Genie offenbar: Lavaters Versuch, Goethes Genie-Gesicht als reflexive Selbstsetzung ohne ›weibischen‹ Mangel zu verstehen, mündet in eine ihrerseits mangelhafte, fragmentarische Diskursivierung der vorgeblich selbstevidenten physiognomischen Abbildungen. Die umgekehrte Frage nach der Lesbarkeit stellt im Anschluß *Annette Keck*, die die Funktionsweise der Schrift zur Formation von Menschenbildern verfolgt und dabei das Konkurrenzverhältnis von Bild und Schrift fokussiert: Ausgehend von der auffallenden Koinzidenz einer Kritik an den ›Neuen Medien‹ am Ende des 20. Jahrhunderts

Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001. Diese Studie, die anstelle der Verabschiedung des Menschen aus dem Zeitalter der Medien den Nachweis der wechselseitigen Durchdringung von Anthropologie und Technik führt, um schließlich den Menschen selbst als Medium der Medien zu konzipieren, ist erst während der Drucklegung des Bandes erschienen und kann daher trotz der großen Nähe der Fragestellung hier nicht diskutiert werden.

mit der Schriftkritik an der Wende zum 19. zeigt sie, inwiefern sich die Verbindung von Schriftlichkeit und Menschlichkeit, die die Literatur seit dem Ende des 18. Jahrhunderts formiert, unter den Bedingungen der Photographie neu organisiert. Die Schrift selbst wird dabei als das ›Optisch-Unbewußte‹ der Photographik des (Buchstaben-)Menschen kenntlich. Erweist sich auf diese Weise das Semiotische als unumgänglicher Bestandteil der Ikonizität von Menschenbildern, so stellt sich die Frage nach der Einbindung solcher Bilder in diskursive Ordnungen und Zuordnungen. *Susanne Regener* nähert sich diesem Komplex von der anderen Seite her – im Sinne einer Vermessung des Anormalen also, genauer: anhand von Darstellungen bärtiger Frauen, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als photographische Abbildungen im Rahmen einer Pathologie des Geschlechtlichen erscheinen. Der medizinische Kontext begründet, so Regeners These, einen eigenen diskursiven Raum der Photographie, der Jahrmarktkuriositäten als psychiatrische Fälle recodiert, die später vom Rassediskurs aufgegriffen werden, während der ›Damenbart‹ heute nur noch als kosmetisches Problem und *bearded ladies* – wenn überhaupt – als Spielform von Geschlechtszuschreibungen erscheinen. Hier stellt sich konsequenterweise die Frage nach Identität und Identifizierbarkeit bildlicher Darstellungen von Menschen, und in diesem Sinne umreißt *Georg Jongmanns* aus systemtheoretischer Perspektive die Operationen bei der Zurechnung von Personenschemata. Dabei werden Webcams als Beispiel für ein Medium der Personalisierung betrachtet, insofern ihre gestalterischen Aspekte (Visualisierung des Privaten, Konfiguration von Aufmerksamkeit, Zuordnung von Eigennamen) in Anschluß an Nelson Goodman als Bildelemente gelten können, denen über die Rückbindung an ein Symbolsystem – vor allem die Topologie des Gesichts – eine Mitteilungsfunktion, die Etablierung personaler Selbigkeit nämlich, zugerechnet werden kann. Werden Person und Bild des Menschen hier zu einer fast unauflöselichen Einheit, so fragt *Christian Bielefeldt* im abschließenden Aufsatz der Sektion nach den Grenzen dieses Modells, indem er der Möglichkeit, Körper jenseits ikonischer Bilder zu ›präsentieren‹ – etwa in der Musik – nachgeht. Bielefeldts Interesse gilt der Komponierbarkeit des Körpers im buchstäblichen Sinne: Anhand einer Analyse von Hans Werner Henzes musikalischem ›Porträt‹ des Kaisers Marc Anton, dessen Ausgestaltung der Struktur anatomischer Zeichnungen Leonardo da Vincis angenähert wird, zeigt er im Anschluß an Roland Barthes, wie die rhythmisch-pulsierende Struktur der Musik einerseits ein klangliches Spiegelbild des Körpers entwirft, ihn andererseits aber entgrenzt und ein körperliches *Genießen* auf der Grenze der Einheit des Subjekts evoziert.

Im Unterschied zur Frage nach der Repräsentation des Körpers *durch* Medien widmet sich die zweite Sektion, *Schnittstellen, Prothesen*, den Berührungspunkten beider. Es geht dabei im weitesten Sinne um technische Prothesen der menschliche Sinne und Vermögen sowie um die Dispositive, in denen sie produziert und reflektiert werden. Eine Annäherung an die Schnittstellen zwischen menschlichem Körper und Medientechniken ist die Frage nach der Art und Weise, in der Medien ›menschliche‹ Sinne adressieren. Welche Sinne stehen dabei im Vordergrund und wie wird die Selektivität der entsprechenden Menschenbilder problematisiert? Die Ausführungen von *Natalie Binczek* verweisen auf die Interaktion von Mensch und Technik in der Rhetorik der Anthropologie, die in der Konzeptualisierung des Sehvermögens, des ›Gesichtssinns‹, bei René Descartes und John Locke durch Vergleichskonstruktionen aus dem technischen Bereich als ›Physik‹ kenntlich wird. Binczek führt vor, wie bei Descartes die Unterbrechung als neues Prinzip optischer Übertragung strukturanalog zur rhetorischen Figur des Vergleichens im Sinne eines ›Umwegs‹ gedacht wird. Während Descartes so das Sehen des Auges gemäß der taktilen Dimension einer ›Prothese‹ bzw. eines ›Meßinstruments‹ als ›Fernsicht‹ konzipiert, faßt Locke die Wahrnehmung als ein mikroskopisches Eindringen in die ›Grundtextur‹ des Körpers. In Weiterführung dieses Motivs formuliert *Dietmar Schmidt* eine Epistemologie des Mikroskops, die die physiognomische Wahrnehmung der Lebewesen und Menschen im 19. Jahrhundert formiert. Schmidt zeigt aber, daß nicht die Erfindung des Mikroskops selbst, sondern erst die Wahrnehmung und Problematisierung seiner begrenzten Leistungsfähigkeit die Neuordnung des Sichtbaren bewirkt. Als ›anderer Schauplatz‹, der eine neue Differenz zwischen der Außenseite und dem Inneren des Menschen begründet, irritiert die mikroskopisch bearbeitete Ordnung des Sichtbaren den strukturell parallel angeordneten Blick des Physiognomikers, der vom Außen auf das Innere des Menschen schließt. Eine radikale Alternative zur Beschreibung der medialen ›Bildung‹ des menschlichen Körpers durch solche Techniken schlägt dann *Walter Seitter* vor: Quer zum gängigen Diskurs der Medientheorie fragt er nach einer ›Physik‹ der Medien und untersucht einer ›Physik‹ der Möbel als »Mittelkörper«, die Menschen auf spezifische Weise ›präsentieren‹: der Tisch als Medium des Sichtverkehrs, der Stuhl als asymmetrische Paßform und Plazierung, das Bett als zweischichtiges Kontermedium der Menschenpräsentierung und -absentierung. Erst durch die Isolation solcher Medienkörper von den gängigen theoretischen Vereinnahmungen wird, so Seitter, ihre Autonomie gegenüber dem Menschen wie ihre Leistungen für ihn wieder kenntlich. Welche Funktion aber erfüllen derartige prothetischen

Medien in historisch spezifischen Dispositiven? Ersetzen sie Fehlendes oder produzieren sie zusätzliche Qualifikationen? Und werden sie deckungsgleich mit menschlichen Funktionen oder – als Spezialisierungen – in Opposition zu deren Individualität gedacht? Die drei folgenden Beiträge der Sektion entfalten diesen Problemhorizont in einem breiten Panorama: *Eva Horn* zeichnet am Beispiel des 1. Weltkriegs nach, inwiefern ein – durch Krieg oder Unfall – versehrter Körper ›aufgelöst‹, d. h. reintegriert werden muß in einen Zusammenhang gesellschaftlicher Nützlichkeit. Damit sind Prothesen mehr als nur Hilfsmittel zur Ergänzung eines desintegrierten Körpers, sie bilden ›Medien der Anatomie‹ in einem doppelten Sinne: Auf der einen Seite erweisen sie sich als technisch recodierte Übersetzungen des menschlichen Körpers, auf der anderen Seite erscheinen sie als diejenigen Vermittlungsinstanzen, die den Körper an seine gesellschaftlichen Funktionen – seien sie produktionstechnischer, ökonomischer oder sozialer Natur – koppeln. Die Kafka-Lektüre von *Benno Wagner* und das daran anschließende Interview mit *Ursula Wandl* umkreisen die Frage, wie Menschen und Institutionen solche Ausfalls- und Reintegrationsprozesse bewältigen und kalkulieren: Wagner analysiert das implizite Menschenbild der Versicherungsgesellschaft seit 1900, indem er Franz Kafkas Erzählungen als Protokolle eines Normalisierungs- und Renormalisierungsprozesses liest. Kafkas Inszenierung des Unfalls und der Rehabilitation bildet eine narrative Anthropologie sozialer (Des-)Integrationsprozesse, indem sie Regulierungs- und Disziplinierungsverfahren, wie sie sich etwa in Statistiken materialisieren, in Literatur übersetzt und die gesellschaftliche Produktion der Paranormalität nachzeichnet. Wandls Ausführungen verdeutlichen, wie aktuell die Prämissen dieses Normalisierungsdispositivs sind: Versicherungen und Rückversicherungen verbinden heute das Lebensglück ihrer Klienten mit der Wirtschaftlichkeit des Unternehmens und erarbeiten dabei das Bild des ›normalen‹, berechenbaren Menschen anhand des größtmöglichen Bruchs mit dieser Normalität: des Unfalls als irreversibler Unterbrechung der Lebenskurve. Moderne Vermessungstechniken im Dispositiv der Versicherung projizieren den Menschen dergestalt als ›Verunfallter‹. Der abschließende Beitrag von *Stefan Rieger* bestätigt diesen Befund, wenn er zeigt, daß gerade das Interesse an und die Diskursivierung von Verstümmelung, Prothese und Phantomschmerz grundsätzliche Aussagen zur Anthropologie zur Disposition stellen. Mit Fritz Gieses titelgebender Unterscheidung von *Arbeitshand* und *Ausdruckshand* (1924) wird eine ›latente‹ Anthropologie der Moderne manifest, insofern gerade dort, wo die Hilfsmittel am Körper ansetzen, Aussagen über die ›eigentliche‹ Form des Menschen gemacht werden. Auf diese Weise gelangen die Pro-

these wie ihr Träger an den Grenzbereich des eigenen Selbstverständnisses, das zwischen der Alternative von Funktion und Ausdruck oszilliert.

Spätestens hier stellt sich die Frage nach dem Punkt, an dem die prothetische Berührung zwischen Technik und Körper in die faktische Verschmelzung beider übergeht. Diesem Komplex widmet sich die Sektion *Maschinenmenschen, Menschenmaschinen* auf eine, diesem Chiasmus entsprechende, elliptische Weise. Denn tatsächlich steht die Frage nach dem technischen Körper sowohl am Anfang als auch am Ende derjenigen medienanthropologischen Parabel, die im vorliegenden Band vom 17. bis ins 21. Jahrhundert entworfen wird: Die Fabel von der Simulation des Menschen durch Maschinen im Rahmen des mechanistischen Welt- und Menschenbilds mündet in den heutigen Cyberutopien in diejenige von der Simulation der Maschine durch den Menschen. Welche Konsequenzen hat das für beide Seiten? Welche Technikmetaphern werden für den Menschen aufgerufen, welche Menschenmetaphern prägen das Bild der Technik? Aus der Perspektive einer Moderne, in der die Hardware der Medien Subjekt geworden ist und den Menschen als antiquiertes Peripheriegerät behandelt, fragt der Beitrag von *Jochen Venus*, ob die materialistische Menschenmaschine des 18. Jahrhunderts diese moderne Konzeption tatsächlich präfiguriert. Die Reflexion auf die technologischen und diskursiven Kontexte des 18. Jahrhunderts erweist, daß die Menschmaschine für den zeitgenössischen Beobachter das stimulierende Bild erhöhter Lebendigkeit geboten haben muß. Erst nachdem nicht mehr ›Deutungsmaschinen‹ – die Trommler, Flötenspieler und Schriftsteller – die Automatenzene dominieren, sondern ›Verwertungsmaschinen‹, beginnt die Semantik der Maschine als Unterdrückung von Lebendigkeit plausibel zu werden. Komplementär dazu reflektiert der Beitrag von *Simon Ruf* die Debatten um die Zukunft des Menschen, die entweder von seiner Denaturalisierung oder von der Überwindung seiner Begrenztheit künden. Ihnen stellt er die genealogische Frage entgegen, auf welche Weise der Cyborg als maschinell-organisches Mischwesen an die Stelle der im 18. Jahrhundert geprägten Menschenform treten konnte. Zwei wissenschaftshistorische Ereignisse – die Modellierung des Organismus als nachrichtentechnische Maschine sowie seine Aufrüstung für Weltraumaufenthalte – verweisen auf den kybernetischen Anspruch der Kontrolle, Lesbarkeit und Um-Schreibung des Lebens. Ruf zeigt aber, wie Cyborgs die Technobiomacht, die sie ermöglichte, mit eigenen Mitteln bekämpfen. In seiner Unbestimmtheit widersteht der Cyborg so einer Reontologisierung und fordert – als ethische Dimension – auch zu einer anderen Redeweise über Menschen heraus.

Diese Forderung leitet zur letzten Sektion des Bandes über, die ausdrücklich nach den diskursiven *Figurationen, Codierungen* des Humanen im Lichte der massenmedialen Gesellschaft der Moderne fragt: Inwiefern kann im Zeitalter der Medien noch an der Sonderstellung des Menschen festgehalten werden? Und wenn ja: Geschieht dies in Abgrenzung von den Medien oder in Allianz mit ihnen? Korreliert jeder ›Humanismus‹ notwendig mit einem Technikpessimismus, der die Entfremdung des Menschen durch Technik behauptet, wenn nicht gar die Massenmedien als der eigentliche Feind des Menschen ausgemacht werden? *Gregor Schwering* entfaltet einen besonderen kulturhistorischen und zugleich ökonomischen Kontext zur Produktion von Menschenbildern, die Reklametechnik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In einer vergleichenden Lektüre von Horkheimer/Adorno und Walter Benjamin zeigt Schwering, wie Werbung sowohl als Entzauberung wie auch als Verzauberung der Leibhaftigkeit des Menschen diskursiviert wird. Während Horkheimer und Adorno das ›gefährliche Genießen‹ der Massenkultur als Vermessung des ›Körpers‹ konzipieren, vollziehen sie die von ihnen kritisierte Austreibung des ›Leibes‹ aus ihrem eigenen Text. Benjamin hingegen kann den Leib auf der Schwelle des ›Zwischenleiblichen‹ bewahren, indem er den Gedanken einer leibhaften Anverwandlung der Technik durch das ›leibliche Kollektivum‹ entwirft. Die hier entfaltete Differenz zwischen medienoptimistischen und -pessimistischen Sichtweisen wird von *Irmela Schneider* aufgelöst zugunsten einer Analyse der Formationen ›Persönlichkeit‹ und ›Konsument‹ im Diskurs der 1950er Jahre über die Massenmedien. Schneider fragt, welche Funktionen diese Konzeptionen erfüllen, und zeigt, wie die ›Persönlichkeit‹ auf Seiten der Sender auf den Plan tritt, um für die Rettung des Subjekts in Zeiten massenmedialer Zerstreuung einzustehen. Dagegen erscheint der ›Konsument‹ als ›Erhebungseinheit‹, die das Individuum voraussetzt und zugleich statistisch neutralisiert. Nichtsdestotrotz wird er in der Hoffnung auf kalkulierbaren und prognostizierbaren Erfolg immer wieder aufs Neue vermessen. *Jens Ruchatz'* Mediengeschichte des Starphänomens fokussiert noch einmal die positive Lesart und zeigt den Star als Objekt der Verehrung, der als Gegenmodell zum entfremdeten, technisch zerlegten und ökonomisch vermessenen Menschenkörper der Moderne fungiert. Ruchatz begreift die Konstitution dieser Figur über die Differenzsetzung von öffentlich und privat, die in den Präsentationsformen der Medien vorgenommen wird. Der Star erscheint dabei gerade als Einheit dieser Differenz und kann beide, das öffentliche Erscheinungsbild wie die Person ›dahinter‹, in der Figur gelungener Identitätsbildung zusammenführen. Der dunklen Seite des Interesses der Massenmedien am ›alltäglichen‹ und ›nor-

malen« Leben gilt *Nicolas Pethes'* Analyse der Strategien, mit denen Medien das Bild des »echten« Menschen erzeugen. Pethes fragt nach Gründen für den Erfolg von *reality-TV* und führt den Nachweis, daß die Unterhaltungsindustrie seit den frühen Tagen des Films sowohl an ein wissenschaftliches Interesse am Menschen als auch an die experimentelle Generierung dieses Wissens gebunden ist. Film und Fernsehen sind Bestandteile von Versuchsanordnungen, die Datenerhebungen am Menschen – als gefilmtes Objekt wie als Zuschauer – vornehmen und diesen Zuschauer in den verschiedenen Formaten seit *Candid Camera* letztlich zum Beobachter seiner selbst werden lassen. Wie kann der Mensch innerhalb dieses Systems der modernen Massenmedien weiterbestehen? Welche Funktion haben die traditionellen anthropologische Semantiken noch oder vergewissert sich die moderne Gesellschaft ihrer Einheit längst auf eine andere Weise? Diesen Fragen gehen *Torsten Hahn* und *Christina Bartz* nach und beschreiben, wie in verschiedenen Diskursen die Paranoia als eine Sinnstiftungsoperation zu beobachten ist, die versucht, das Konzept »Mensch«, das nach Luhmann aus der Selbstbeschreibung der zentrumslosen und kontingenzbewußten massenmedialen Gesellschaft der Gegenwart exkommuniziert wurde, unter den Bedingungen der Massenmedien weiter zu tradieren. Hahn/Bartz entwerfen am Beispiel von Franz Kafka bzw. den *x-files* ein Tableau der Heimsuchungen, innerhalb dessen sich die Störung des Ablaufs als neuer Ort des Menschen zeigt. Verschwörungstheorien restituieren somit ein gesellschaftliches Zentrum und Medien erscheinen als paradoxe Einheit von (paranoider) Bedrohung und (fiktiver) Rettung des Menschen. Vor diesem Hintergrund fragt der Beitrag von *Friedrich Balke* abschließend nach den Gründen für diese doppelte, gleichermaßen anthropologische *und* menschenfeindliche, Besetzung des Konzepts »Medium«. Im medienhistorischen Rückgang zu einem der Schlüsseltexte der gegenwärtigen Debatte um den Medienbegriff – Fritz Heiders *Ding und Medium* – steht noch einmal die Vermittelbarkeit des Menschen zur Diskussion. Heiders gestaltpsychologische Kritik an logisch-analytischen Ansätzen versteht den menschlichen Organismus als wesentlichen Bezugspunkt der Wahrnehmung, die sich aller Medialisierung entziehe. Mit Gilles Deleuzes Konzept des Affektbildes kann Balke dem jedoch eine Qualität des Medialen *jenseits* der Individuierung entgegenstellen, die sich der »Bewirtschaftung« des Medialen unter dem Nützlichkeitsaspekt entzieht.

Wie wichtig sind Medienvorgänge also für eine moderne Anthropologie? Sind sie die Ursache einer vierten anthropologische

Kränkung?⁴⁸ Oder stehen selbst die optimistischsten Cyberutopien der Verschmelzung von Mensch und Maschine im Kontext eines spezifisch humanistischen Fortschrittskonzepts? Diese Diskussion möchte der vorliegende Band eröffnen. Und ›öffnen‹ ist dabei im wörtlichen Sinne gemeint: Einen medienanthropologischen Zugang zu wählen heißt nicht zuletzt einzusehen: So wenig es *das* ›Medium‹ gibt, so wenig läßt sich *der* ›Mensch‹ auffinden. Die einzige anthropologische Konstante scheint der stets neue Entwurf von Menschenbildern selbst zu sein. Ist es aber unmöglich, über eine Einsicht hinauszulangen, die Ernst Christian Trapp bereits 1780 formuliert hat: »Der unterscheidende Charakter der menschlichen Natur ist ihre *Unbestimmtheit*«⁴⁹? Mindestens ebenso deutlich zeigt die Geschichte der Medienanthropologie, wie Medientechniken und die Diskurse über sie als Generatoren, Kanalisierungen und Reflexionen der Selbstbeschreibung des Menschen immer neue *Bestimmungen* hervorbringen, die in der gesellschaftlichen – ästhetischen, technischen, politischen – Kommunikation auf ihre weitere Anschlußfähigkeit zu prüfen sind.

* * *

Die Konzeption des Bandes ist aus einem Kolloquium hervorgegangen, das unter demselben Titel im Juni 2000 am Graduiertenkolleg *Intermedialität* der Universität/Gesamthochschule Siegen stattgefunden hat. Die Drucklegung des Bandes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Bayerischen Rück, München. Allen Beteiligten gilt unser Dank – nicht zuletzt dem *transcript*-Verlag, der das Projekt engagiert und zügig realisiert hat.

Simon Ruf ist während der Endredaktion des Buchs völlig unerwartet gestorben. Das Buch soll als Andenken dienen: an seine Fähigkeit, die richtigen Fragen zu stellen und sie bis in ihre Verästelungen zu verfolgen, an die vielen begeisterten Diskussionen, die nicht nur die Entstehung dieses Bandes begleitet haben, und nicht zuletzt an seine großzügige Freundschaft, Zuneigung und Loyalität, die einige Beiträger und Beiträgerinnen dieses Bandes erfahren haben.

48. Vgl. Irmela Schneider: »Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen«, in: Becker/Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrigbleibt* (Anm. 22), S. 13–39.

49. Zitiert nach N. Luhmann, »Frühneuzeitliche Anthropologie« (Anm. 7), S. 210.

KÖRPERBILDER, KÖRPERBILDNER

Die Re-Präsenz des Körpers im Bild

MARTIN SCHULZ

In Zeiten, in denen die technologischen und naturwissenschaftlichen Entwicklungen Aussichten ins Grenzenlose einer Kultur-Evolution bieten, ist die Frage nach der Zukunft des Menschen ein vielbeschriebenes Thema, gerade wenn es darum geht, die kaum vorhersehbaren Veränderungen bereits für eine entschiedene Sache zu halten. Eine besondere Rolle spielt hierbei das Verständnis und die Vorstellung vom Körper, dessen äußere Erscheinung stets zu den notwendigen Bedingungen der medialisierten Menschenbilder und ihren wechselnden kulturellen Identitäten zählte.¹ In der Ära der Gentechnik, die alles mangelhaft und sterblich Lebendige regulierbar, ersetzbar und unsterblich zu machen verspricht, der Ära der unendlichen medialen Ausweitungen und Verschmelzungen der Schnittstellen von Mensch und Maschine, die jedes körperliche Maß zurückgelassen haben, in der Ära schließlich des Cyberspace, in welcher die Schwere und der Schmutz der menschlichen Physis ins reine Immaterielle der künstlichen elektronischen Welten verwandelt wird – angesichts all dieser so oft apostrophierten Zeitenwenden des Körpers ist schnell die Rede von der Obsoletheit des Menschen, vom Posthumanen und *homo s@piens*.² Der Sündenfall der Verabschiedung des alten Körpers wird ebenso beklagt, wie man euphorisch seiner neuen Zukunft entgegenseht, die nichts mehr mit

1. Vgl. Hans Belting: »Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise«, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 87–115.

2. Zur Diskussion vgl. den Ausstellungskatalog *Post Human. Formen der Figurationen in der Kunst*, Köln: Oktogon 1992; Vintila Ivanceanu/Josef Schweikhardt: *ZeroKörper. Der abgeschaffte Mensch*, Wien: Passagen 1997; N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, London: University of Chicago Press 1999; Ray Kurzweil: *Homo s@piens. Leben im 21. Jahrhundert – Was bleibt vom Menschen?*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999.

den Prämissen des Humanismus gemein haben kann. Für das Menschenbild, so scheint es, müssen völlig neue Koordinaten gesucht und beschrieben werden. Bilder von perfektionierten, hochtrainierten und manipulierten Kunstkörpern, von Technokörpern, ausgestattet mit elektronischen Implantaten und Prothesen, von den Scheinkörpern der Avatare auf der einen Seite; auf der anderen die Bilder der verletzten, zerstückelten, verwesenden Körper, die man mehr oder weniger beiläufig noch in den Massenmedien wahrnimmt – sie alle sind längst schon zum emphatischen wie kritischen Gegenstand vieler künstlerischer und philosophischer Darstellungen geworden.

Doch was heißt es, ein Bild vom Menschen zu machen und: *sich* ein Bild vom Menschen zu machen? Welche Rolle spielen hierbei die Medien und wie ist endlich der sich zeigende, abgebildete wie auch wahrnehmende Körper in diesen Prozessen verstrickt, der, wie schon angedeutet, der zentrale Referenzpunkt eines wie auch immer gearteten Menschenbildes ist, gerade und notwendig dann, wenn man bereits von der Zukunft seiner Vergangenheit spricht. Im folgenden sollen diese Fragen in allgemeinerer Form skizziert und schließlich anhand einiger konkreter Fallbeispiele besprochen werden, die alle das Verhältnis der Bilder zum Tod der menschlichen Existenz als eine der wesentlichen Ursachen des Bildermachens widerspiegeln. Sie können daher, wie auszuführen sein wird, als *Re-Präsentationen* in einem wörtlichen und materiellen Sinne aufgefaßt werden. Es geht daher nicht primär um die Inszenierung und Darstellung von Menschenbildern, anhand derer man die kollektiven und manipulativen historischen *Vorbilder* von Identität ablesen kann. Vielmehr sollen einige Bedingungen und Motivationen dafür beschrieben werden, warum man sich als Mensch überhaupt Bilder vom Menschen gemacht hat.

Bild – Körper – Medium

So deutlich und schnell die kulturellen Veränderungen sich auch vollziehen, so deutlich ist ebenso, daß es, wenn man sich grundsätzlicher mit Begriffen wie ›Bild‹, ›Medium‹, ›Körper‹ oder ›Menschenbild‹ auseinandersetzen will, nicht ausreichend sein kann, sich allein mit den Bedingungen und Phänomenen der Gegenwart und einer imaginierten Zukunft zu beschäftigen und allein auf die Diagnosen und Prognosen der Theoretiker der neuen und neuesten Medien zu hören. Vielmehr ist es notwendig, eine größere historische Perspektive auf die Geschichte der Bilder, der Körper und der Medien zu gewinnen, um allgemeinere und auch relativierende

Begriffe von dem entwickeln zu können, wie Bilder, Körper und Medien jemals verstanden wurden und wie man sie heute verstehen kann. Eine solche Perspektive führt auch zu *anthropologischen* Fragen, zu Fragen also, welche die anthropologischen Grundlagen der Erfindung und des Gebrauchs von Bildern betreffen.³ Und wenn in diesem Zusammenhang von ›Anthropologie‹ die Rede ist, dann ist dies, um einem Mißverständnis vorzubeugen, nicht im Sinne einer philosophischen, evolutionsbiologischen oder medizinischen Bestimmung dessen gemeint, was den Menschen als Menschen ausmacht, und vorerst auch nicht als der Versuch, die vielen verschiedenen historischen Darstellungen und Selbstinszenierungen des Menschen selbst als anthropologische Konstante zu beschreiben. Zunächst soll es darum gehen, die Verbindungen von ›Bild‹, ›Körper‹ und ›Medium‹ genauer zu betrachten, von drei Begriffen, die gewissermaßen als Variablen einer Gleichung oder eines Dreiecksverhältnisses und als eine sich wechselseitig bedingende Einheit gedacht werden sollen. Dabei ergeben sich freilich viele Überschneidungen mit den Feldern der ›Historischen Anthropologie‹, die von der Unmöglichkeit eines absoluten Begriffes vom Menschen ausgeht und allenfalls nach Konstanten im komplexen variablen Verlauf der Geschichte sucht.⁴ In einer größeren historischen Perspektive zeigt sich, daß es über das Körper- wie über das Menschenbild stets nur instabile Vorstellungen gab.

Doch es ist hier nicht der Ort, die labyrinthisch anmutende Literatur, die sich um die einzelnen Begriffe gebildet hat, im einzelnen zu sondieren und ausführlich darzulegen, was man genauer darunter zu verstehen hat. Dies kann nur in wenigen Ansätzen geschehen und mit besonderem Blick auf die Fragestellungen dieses Sammelbandes. Was ein ›Bild‹ ist und was ein ›Medium‹, scheint sich, trotz einiger engagierter und angestrebter Versuche, nicht allgemein und endgültig bestimmen zu lassen, und jede Definition

3. Das Thema »Bild.Körper.Medium. Eine anthropologische Perspektive« ist der Titel eines Graduiertenkollegs an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Siehe dazu: www.hfg-karlsruhe.de/~kw/kolleg.

4. Zum Begriff der Historischen Anthropologie siehe z.B. Peter Burke: »Was heißt historische Anthropologie«, in: ders., *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*, Berlin: Wagenbach 1987, S. 11–29; Gunter Gebauer: *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*, Reinbek: Rowohlt 1989; Fritjof Hager (Hg.), *KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie*, Berlin: Reimer 1996; Richard van Dülmen: *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000. Vgl. ferner die gleichnamige Schriftenreihe.

enthüllt zuletzt ihre eigenen theoretischen Prämissen, aber nicht die eindeutige Bestimmung etwa von *dem* ›Bild‹.⁵ Es macht bekanntlich einen großen Unterschied, ob man über Artefakte der bildenden Kunst spricht, über visuelle Modelle der Naturwissenschaften oder über Bilder der Werbung, ob man es mit photographischen, filmischen, gemalten oder computergenerierten Bildern zu tun hat oder ob man eher die wenig greifbaren mentalen Bilder des Traumes und der Erinnerung meint.

Beim Versuch, ein genaueres theoretisches wie historisches Verständnis vom Phänomen ›Bild‹ zu entwickeln, steht man immer noch etwas am Anfang. Weitaus differenzierter steht es hingegen mit der Befragung der Sprach- und Schriftkultur als Signum kognitiver, intelligibler Kultur; und alles, was sich vor der Erfindung der Schrift ereignete, gehört eben zur *Vor-Geschichte*, zur Geschichte einfacher symbolischer und animistischer Repräsentationen. Mit Berufung auf den vielzitierten *pictorial turn* und den angloamerikanischen Studien zur *visual culture* wird allerdings häufig auf die Notwendigkeit einer allgemeinen und integrativen Bildtheorie und Bildwissenschaft hingewiesen.⁶ Gerade die theoretischen Ausgangspunkte von W.J.T. Mitchell, der die Wende vom »linguistic« zum »pictorial turn« angekündigt hat, bieten Anlaß, von einem etwas anderen und zunächst stärker autonomen Bildbegriff auszugehen.

Obleich Mitchell eine genaue Unterscheidung zwischen »visual« and »verbal representation« trifft, bleibt das Bild in seinen Ausführungen letztlich doch an den bereits sprachlich formulierten Diskurs der Macht gebunden, so daß hier vor allem ein Beitrag zu den Dispositiven der dominanten visuellen Kultur der Gegenwart geleistet wird. Die theoretische Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, »wie unser theoretisches Verständnis der Bildlichkeit in sozialen und kulturellen Praktiken verankert ist.«⁷ Und obgleich Mitchell ferner eine genaue Unterscheidung zwischen dem mentalen und virtuellen *image* und dem konkreten, an das Material seines Trägers gebundenes *picture* macht, die nur im Englischen möglich ist, wird

5. Vgl. zuletzt den Versuch einer Zusammenfassung von Oliver Robert Scholz zum Begriff »Bild«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 618–669; ders., *Bild, Darstellung Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*, Freiburg, München: Alber 1991.

6. William J.T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, London: Chicago UP 1994.

7. William J.T. Mitchell: »Was ist ein Bild?«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 17–68.

die Frage nach dem produzierenden und das Bild erst zur Erscheinung bringenden Medium, die für folgende Überlegungen entscheidend sind, kaum aufgegriffen.

Nicht minder kompliziert verhält es sich, wenn zu klären ist, was man unter dem Begriff ›Medium‹ versteht, der im allgemeinen Wortgebrauch vor allem mit den modernen Massenmedien in Verbindung gebracht wird. Die vielleicht größten Bemühungen, einen allgemeinen Begriff vom Medium zu entwickeln, gingen von Niklas Luhmann aus, der auf einer prinzipiellen Unterscheidung von Medium und Form aufbaut.⁸ Doch scheint sein Medienbegriff, so komplex, allgemein und abstrakt er auch gedacht wird, nur innerhalb seiner Systemtheorie der Selbstreferenz jeder operationalen Logik der Kommunikation aufzugehen. Die Materialität der Technik und ihren Einfluß auf den Gehalt einer Information bleiben dabei wenig berücksichtigt; die Medien selbst werden eher als eigenschaftslose und nicht an der Form mitwirkende Substrate aufgefaßt. Ohnehin kann alles als Medium fungieren, jedes natürliche wie jedes künstliche Element, alles kann Raum für Differenzen schaffen, Formen bilden, die ihrerseits Medien werden, alles kann Milieu, Mitte und Mittel der Vermittlung sein, so daß man zu dem Schluß kommen kann, daß es ohne Medien kein Gegebenes und auch keine Wirklichkeit geben kann. Der Mensch lebt daher, wie Martin Seel es herausgestellt hat, immer schon in einer multimedialen Realität.⁹

Im Kontext dieses Sammelbandes, welcher die *medialen Anatomien* zum Thema hat, ist es angebrachter, auf einen Ansatz zu verweisen, der zum Focus auf die rein operationelle Logik der Kommunikation in einem konträren Verhältnis steht, nämlich auf die mitunter ›anthropomorph‹ bezeichnete Annäherung von Marshall McLuhan, dem Ahnvater fast jeder heutigen Medientheorie, die sich vornehmlich mit Fragen nach der Technik und ihrer *hardware* auseinandergesetzt. Technik gilt McLuhan bekanntlich als

8. Vgl. Niklas Luhmann: »Das Medium der Kunst«, in: *Delfin* 4 (1986), S. 6–15; ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, Kap. 3. Siehe ferner hierzu: Martin Seel: »Medien der Realität und Realität der Medien«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 244–268.; Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: ebd., S. 73–94; Thomas Khurana: »Was ist ein Medium? Etappen einer Umarbeitung der Ontologie mit Luhmann und Derrida«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Über Medien. Geistes- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (2000), www.userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/inhalt.html vom 1. Juni 2001, S. 111–143.

9. M. Seel: »Medien der Realität« (Anm. 8), S. 245.

Organerweiterung und Organverstärkung, als künstliche Ausweitung des menschlichen Körpers.¹⁰ Der Körper fungiert hier als Metapher für die Technik wie umgekehrt die Technik als Metapher für den Körper dient. Darin sind seine Thesen gewissermaßen vom ›Mängelwesen‹ Mensch, der sich immer schon über die Technik definiert habe, gar nicht so originell und einzigartig.¹¹ Die technischen Medien werden als Exteriorisierungen des Körpers aufgefaßt, die mechanischen entsprechend als Ausweitungen der Extremitäten, die elektronischen als Veräußerlichung des Nervensystems. Aus dieser Sicht sind es vor allem die *technischen* Funktionsweisen der Medien, welche die Kommunikation bereits vorab bestimmen, unabhängig von den Inhalten, welche durch die Medien erst übermittelt werden sollen: »The medium is the message«. Diese formelartige These wurde zum Topos, auf den viele andere Medientheorien, ob zustimmend und ablehnend, aufbauen.¹² Zu den besonderen Erben dieser Theorie können jene Ansätze gezählt werden, welche vor allem die medientechnologischen Bedingungen der Kommunikation als die wesentlichen Generatoren menschlicher Kultur und Geschichte auffassen und zu deren Ambitionen es gehört, aus der humanistischen, anthropozentrischen, metaphysisch fundierten und daher hoffnungslos veraltete Geisteswissenschaft eine taugliche und realitätsnahe Ingenieurwissenschaft zu bilden.¹³

Es ist nicht zu bestreiten, daß Kultur – im weitesten Sinne des Wortes – und ihre Menschenbilder immer auch von den Produktionen und Konstrukten ihrer Aufschreibe-, Speicher- und Übertragungsmedien abhängig sind und daß durch diese auch die Wahr-

10. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: Penguin 1964.

11. Zum ähnlichen metaphorischen Gebrauch vgl. Jürgen Habermas: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968. Kritisch dazu auch: Georg Christoph Tholen: »Die Zäsur der Medien«, in: S. Krämer (Hg.), *Über Medien* (Anm. 8), S. 144–159. Vgl. auch Arnold Gehlen: *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. von K.-S. Rehberg, Frankfurt/Main: Klostermann 1993.

12. Vgl. etwa das McLuhan-Programm an der University of Toronto, das von Derrick de Kerckhove geleitet wird. Siehe auch: Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995.

13. Vgl. vor allem: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München: Fink 1985; ders., *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose 1986; ders., *Die Nacht der Substanz*, Bern: Benteli 1990; ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993; Norbert Bolz: *Theorie der neuen Medien*, München: Fink 1990; ders., *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, München: Fink 1993.

nehmung und ihre Codierung wie überhaupt alle sozialen Prozesse großen Veränderungen unterliegen.¹⁴ Eine solche Perspektive scheint angesichts der hohen Ausdifferenzierung der Medien und der Komplexität und Allgegenwart ihrer Techniken relevanter denn je zu sein, verbunden mit dem Rückschluß, daß es sich noch niemals anders verhalten habe. Hier werden die Grenzen zwischen natürlichen und technischen, biologischen und künstlichen, menschlichen und maschinellen Systemen hinfällig, und das menschliche Subjekt erscheint nur mehr als Appendix im Apriori der Medienwelt, so daß die Technik nicht mehr als Prothese des Menschen, sondern umgekehrt der Mensch bereits als Anhängsel der kybernetischen Apparate und Maschinen der Informationstechnik verstanden wird.¹⁵

Gegen eine solche materialistische Reduktion menschlicher Kultur auf die Geschichte der modernen elektronischen Technologie und die damit verknüpfte einseitige Kausalität ist inzwischen viel Kritik laut geworden.¹⁶ Die technologische Ausweitung des Menschen, die sich in dem Maße verselbständigt hat, wie ihr ein der Natur strukturell ähnliches Leben und lernfähige Intelligenz zugeschrieben wird, beschreibt gewiß eine entscheidende anthropologische Prämisse der Kulturgeschichte, aber nicht allein die eigentliche und letzte Fundierung. Dafür lassen sich leicht Beispiele finden,

14. Vgl. hierzu etwa auch Edith Decker/Peter Weibel (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Köln: DuMont 1990; Götz Grossklaus: *Medienzeit – Medienraum. Zum Wandel der raum-zeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995; Martin Burckhardt: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1994; Manfred Faßler: *Cyber-Moderne. Medienrevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation*, Wien, New York: Springer 1999.

15. Vgl. dazu M. Faßler: *Cyber-Moderne* (Anm. 14); dann vor allem die Schriften von Norbert Bolz (s. Anm. 13), der sich heute allerdings von dieser Sichtweise wieder distanziert; vgl. das Gespräch mit R. Maresch unter www.microflash.2y.net/~maresch/inter/inter12.htm vom 1.6.2001. Kritisch dazu Georg Christoph Tholen: »Die Zäsur der Medien« (Anm. 11); ders., »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele zwischen Mensch und Maschine«, in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Computer als Medium*, München: Fink 1994, S. 111–135.

16. Vgl. Hans Ulrich Reck: »Kunst durch Medien«, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans Ulrich Reck (Hg.), *Insenzierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien, New York: Springer 1996, S. 45–62; Versuch einer Revision und Zusammenführung beider Modelle bei Hartmut Winkler: »Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus anthropologische Mediengeschichtsschreibung«, in: Heinz-B. Heller u.a. (Hg.), *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, S. 9–22.

gerade auch im Bereich der Bilder, die zumindest deutlich machen, daß man Medien nicht ohne weiteres von den Botschaften trennen kann, welche von jenen getragen und übertragen werden. So ist etwa leicht zu zeigen, daß in der Sendung wie im Gebrauch der televisionären Bilder immer auch alte Rituale bedient und wirksam werden, die nicht nur Sache der Technik sein können.¹⁷ Es ist aufschlußreich, die technischen und materiellen Grundlagen eines Gemäldes der Renaissance als Grundlagen eines bestimmten Weltbildes zu sehen, aber es ist evident, daß damit noch nicht alles, sagen wir, über ein bestimmtes Porträt ausgesagt ist. Ein Fernsehmonitor wäre nur ein rauschender und flimmernder Kasten, wenn er keine Bilder empfangen und übertragen würde. Kurzum: Jedes Bildmedium ohne Bild ist gleichsam eine leere Hülle, wie es umgekehrt kein Bild ohne ein Medium geben kann. Bilder sind mit ihren Medien und *vice versa* so eng ineinander verbunden, daß es große Schwierigkeiten macht zu unterscheiden, wo nur das Bild und wo allein das Medium ist. Das Bild scheint am meisten dort zu sein, wo das Medium kaum oder gar nicht sichtbar und erahnbar ist oder das mediale Bild schon in einer Weise verinnerlicht worden ist, daß nicht mehr zwischen innerem und äußerem Bild unterschieden werden kann; während das Bild dann verschwindet, wenn allein das Medium betont wird und in den Vordergrund rückt.

Letztlich war es aber auch diese ›anthropomorph‹ und technologisch argumentierende Medienwissenschaft, die das Bewußtsein dafür geschärft hat, daß man es im Falle der Bilder, wissend oder unwissend, immer schon mit Bildmedien zu tun hatte. Und so sehr man verführt ist und verführt werden soll, die Medien zu übersehen und zu vergessen, um die Metaphysik eines Bildes *unmittelbar* zu empfangen, so sehr ist man sich darüber im klaren geworden, daß Bilder immer an die physische Materie und an die Funktionsweisen ihrer Medien gebunden sind und daß es diese sind, welche die Referenz an eine wie immer auch gedachte Wirklichkeit und Fiktion steuern. Es ist daher nicht zuletzt die Glaubwürdigkeit der Bildmedien selbst, an der sich jeder Bilderstreit bis hinein in die Gegenwart entzündet hat. Das reicht von Platons Kritik an den materiellen Bildern als bloße *phantasmata* bis hin etwa zu Jean Baudril-

17. Götz Grossklaus: »Welt-Bilder – Welt-Geschichten. Schrecken und Banung in Nachrichtentexten des Fernsehens«, in: Julika Griem (Hg.), *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*, Tübingen: Narr 1998, S. 166–180; Hartmut Böhme: »Zur Theologie der Telepräsenz«, in: F. Hager (Hg.), *KörperDenken* (Anm. 4), S. 237–249.

lard, für den es nur mehr eine Hyperrealität von Simulationsbildern gibt. Apokalyptische Visionen haben ebenso wie Utopien und Heilsversprechungen stets die neuen Medien begleitet. Daher kann hier ansatzweise und komplementär von einer *Anthropologie* der Bildmedien die Rede sein, die sich grundlegend von dem unterscheidet, was allgemein hin als ›Medienanthropologie‹ bezeichnet wird.¹⁸ Es soll weder nur um eine ›harte‹ Technikgeschichte auf der einen Seite noch nur um Ikonologie oder um eine von Material und Körper abstrahierte Semiotik gehen, sondern vielmehr um die ebenso *symbolische*, d.h. um die immer auch kulturell codierte, trainierte und vereinbarte Interaktion von Bild, Medium und Körper.

Man kommt dennoch nicht umhin, wenigstens in einem bescheidenen Ansatz zu definieren, was man in diesem Zusammenhang unter einem ›Medium‹ versteht, wobei man sogleich einschränkend hinzufügen muß, daß dies ein moderner Begriff ist, der sich nicht ohne weiteres historisch generalisieren läßt und dessen Geschichte selbst noch nicht ausreichend geklärt worden ist.¹⁹ Er wird daher zunächst als ein Arbeitsbegriff verwendet, der eine *dispositive* Einheit meint sowohl von der Technik (in einem weiten sozialen Sinn), mit welcher die Bilder produziert werden, als auch von dem letztlich Bildträger (und seinem sozialen Raum), welcher die Bilder zur Erscheinung bringt, seien dies nun bemalte Wände, Photographien oder elektronische Bildschirme. Manche Medien integrieren oder simulieren eine Reihe anderer Medien in sich, weshalb die Bezeichnung ›Multimedia‹, bei aller verflachenden Popularität, gar nicht so unzutreffend ist. Eine besondere Frage, die schon häufig diskutiert, ist die, ob man den Computer als ein Medium begreifen kann.²⁰ Und hier müssen grundsätzliche Unterscheidungen getrof-

18. Etwa gegenüber dem Gebrauch dieses Begriffs bei Hartmut Winkler: »Die prekäre Rolle der Technik«, der von der Auswirkung der sozialen Praxis auf die Struktur der Technik wie umgekehrt und in wechselseitiger Beziehung von Auswirkungen der Medien auf das Verhalten und die Wahrnehmung des menschlichen Subjekts ausgeht. Damit sind im wesentlichen die diskursanalytischen, soziologischen oder psychologischen Annäherungen an die Medienkultur gemeint, die sich in vielem mit dem überschneiden, was im anglo-amerikanischen Kontext als »Media Anthropology« bezeichnet wird. Vgl. Susan L. Allen (Hg.): *Media Anthropology. Informing Global Citizens*, Westport, London: Bergin & Garvey 1994. Als Gegenposition dazu W. Müller-Funk/H.U. Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination* (Anm. 16).

19. Zuletzt dazu: Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt/Main: Eichborn 2001.

20. Elena Esposito: »Der Computer als Medium und Maschine«, in: *Zeit-*

fen werden. Jedenfalls hat man es immer mit technisch-medialen Bildern zu tun, sei es auf dem Tafelbild oder auf dem Bildschirm.²¹ Bildmedien sind daher als symbolische *interfaces* und *Schnittstellen* zu verstehen, deren Begrifflichkeit man wiederum als Metaphern dem Körper und des Gesicht entlehnt hat: als Schnittstellen zwischen der äußeren Wirklichkeit oder der rein imaginierten Virtualität und den mentalen, in die Imagination und Erinnerung einwirkenden und dort wiederum entstehenden Bilder, die letztlich an den Körper gebunden sind.

Damit ist ein Verhältnis angesprochen, dem hier eine zentrale Bedeutung zufällt: das Verhältnis oder, besser, die Korrelation von Bild, Körper und Medium. Und dieses soll weniger im Sinne der anthropomorphen Modelle als prothesenhaft gedachte technische Erweiterung des Körpers verstanden werden, sondern vielmehr als ein Pendant- und Ersatzverhältnis: das Bild als stellvertretender Ersatz und als *Re-Präsentation* eines nicht präsenten oder rein imaginären Körpers, als Veräußerlichung und *Verkörperung* eines ursprünglich Körperhaften, wozu es eben eines externen Mediums bedarf. Und diese medialen Verkörperungen werden wiederum im körperlichen oder, philosophischer gesprochen, im *leiblichen* Akt der Wahrnehmung verinnerlicht, re-animiert und wieder reflektiert, so daß ein permanent sich wechselseitig bedingender Prozeß stattfindet zwischen den Bildern, die gemacht werden, den Medien, die sie verkörpern und zur Erscheinung bringen, und den Körpern, von denen sie losgelöst und zugleich wieder wahrgenommen werden.

Es ist für das Folgende angebracht, die vorangestellten abstrakten Thesen am Fall einiger konkreter Beispiele zu veranschaulichen, an Beispielen, die allesamt mit dem Verhältnis von Bild und Tod etwas zu tun haben und an denen sich die beschriebene Konstellation von Bild-Körper-Medium sehr deutlich darstellen läßt.

Bild und Tod. Scheinleib und Repräsentation

Das enge Verhältnis von Bild und Tod kann man zunächst mit der pauschalen Bemerkung umreißen, daß die gesamte Geschichte aller

schrift für Soziologie 1 (1993), S. 338–354; N. Bolz/F. Kittler/G.C. Tholen (Hg.): *Computer als Medium* (Anm. 15); Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997; S. Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität* (Anm. 8).

21. Vgl. Lev Manovich: »Eine Archäologie des Computerbildschirms«, in: *Kunstforum international* 132 (1996), S. 124–135; ders., *Language of New Media*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2000.

Medien, die der Mensch jemals erfunden hat, mit der Entäußerung und dem Tod des körperlichen Subjektes auf das engste verknüpft ist. Das ist bereits die ikonoklastische und medienkritische Metaebene einer Bild- und Technikkritik, die sich in vielen Medientheorien wiederfindet und derzufolge meist das, was als authentische Erfahrung und Geste vom Körper abgesondert und auf externe Speichermedien übertragen wird, ohnehin schon tot, getötet, amputiert, verfälscht oder verstümmelt ist. Der Ausgangspunkt ist vielmehr die anthropologisch formulierte These, daß die Erfahrung und mit dieser die Vorausahnung des natürlichen Ereignisses des Todes zu den Generatoren der Kultur des Bildes zählen, wobei der Tod, wie gesagt, ganz und gar nicht als Motiv einer Darstellung aufzufassen ist, sondern eher als Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen.²² Das Bild entsteht in einer Lücke, welche die Toten in ihrem sozialen Umfeld hinterlassen haben, und wird gegen den Körper, den sie verloren haben, eingetauscht. Im Sinne von Jean Baudrillard kann man von einem symbolischen Tausch sprechen:²³ Das Bild als Double des Körpers gibt dem Körper ein *Medium* zurück, in dem er gegenwärtig bleiben kann. Es trägt also eine Referenz auf etwas Abwesendes in sich, und doch kann diese Referenz nur durch den Umstand bestehen, daß das Bild in der Evidenz des ›Hier und Jetzt‹ als anwesend erfahren wird. Und diese Anwesenheit wiederum gründet sich wesentlich darauf, daß es in einem Medium verkörpert oder auf ein Medium übertragen wurde, das eben seinen Raum mit dem Raum des lebenden Betrachters teilt. Dabei kommt es in nicht allen Fällen auf eine mimetische Referenz an, sondern ebenso überhaupt auf die Spur der ehemals physischen Präsenz.

Der Suche nach medialen Ersatzkörpern in der Kulturgeschichte eröffnet sich ein unüberschaubares Feld, dessen unterschiedlichste Vorstellungen vom Tod sich kaum auf den Nenner einer anthropologischen Konstante bringen lassen, dessen Variablen aber dennoch anzeigen, daß die Bildkultur dort einen ihrer anthropologischen Ursprünge hat.²⁴ Hierzu gehören unter anderem

22. Vgl. Hans Belting: »Bild und Tod. Verkörperung in frühen Kulturen«, in: ders., *Bild-Anthropologie* (Anm. 1), S. 143–188.

23. Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976 (deutsch: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1991).

24. H. Belting: »Bild und Tod« (Anm. 22); Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000; Thomas Macho: »Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich«, in: J. Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie* (Anm. 24), S. 89–120; Jan Assmann/Rolf Trauzettel (Hg.): *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwis-*

auch die Bildgattungen der Votivfiguren, der Totenmasken, der *Effigies* aus Holz und Wachs der dynastischen Bestattungsrituale (Abb. 1, S. 423). Und man wirft leicht einen Blick auf diese Puppen, der bereits von den modernen Schaufensterpuppen und den Wachsfigurenkabinetten konditioniert ist, die in der Tat als historische Derivate einer sehr langen Geschichte aufgefaßt werden können. Oder man wertet sie, wie das vor allem in den 1910er und 20er Jahren gemacht worden ist, als Atavismen und als *Nachleben* primitiver Animationspraktiken.²⁵ Und einiges scheint dafür zu sprechen: dieser faszinierende wie zugleich fast erschreckende Naturalismus, der täuschend echt, trotz aller Starrheit, mit natürlichen Haaren und Glasaugen einen lebendigen Körper zu simulieren scheint, die Lebensgröße der Figuren und schließlich die häufige Verwendung einer wächsernen Totenmaske, in die sich per Abdruck jede feinste Linie der Matrix des vormals lebendigen Gesichtes selbst eingeschrieben hat.

Carlo Ginzburg hat vor einiger Zeit darauf hingewiesen, daß gerade diese königlichen *Effigies*, die übrigens ausschließlich in der Animation des Rituals eine Bedeutung hatten, als »Repräsentationen« bezeichnet wurden.²⁶ Doch inwieweit hier überhaupt ein natürlicher Körper nachgeahmt und wörtlich *re-präsentiert* werden soll oder inwieweit eher ein sozialer Körper im politischen Sinn repräsentiert ist, kann im gegebenen Rahmen nicht diskutiert werden.²⁷ Auch wenn ein abstrakter politischer Körper gemeint ist, so scheint immerhin ein Widerspruch zu der aufwendig simulierten Ähnlichkeit zu bestehen, die primär wohl nicht allein der Erinnerung dient, sondern ebenso der unmittelbaren *Vergegenwärtigung* eines Körpers. Wichtig ist hier, wie schon betont, der physisch nachahmende und überhaupt der physische und analoge Bezug zum Vorbild durch den Abdruck. Es soll daher vor allem auf die besondere Beziehung von Körper und materiellem Substrat eingegangen werden, auf die »Logik des Abdrucks«, dessen nur anthropologisch aufzufassendes Spektrum Georges Didi-Huberman, mit großzügiger

senschaftlichen Thanatologie, München, Freiburg: Alber 2000; Jan Assmann: *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München: Beck 2001.

25. Julius v. Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtdarstellung in Wachs*, hg. von Th. Medicus, Berlin: Akademie 1993.

26. Carlo Ginzburg: »Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand«, in: ders., *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 97–119.

27. Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton UP 1957 (deutsch: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie im Mittelalter*, München: dtv 1994).

Geste, von der Prähistorie bis zur Posthistorie verfolgt hat.²⁸ Der Abdruck eines Körpers, ob zufällig oder bewußt hervorgebracht, ist immer die Geste der Markierung und die Spur einer Anwesenheit, die zugleich eine fundamentale Abwesenheit beschreibt. Das Verfahren des Abdrucks garantiert eine authentische Übertragung und Verewigung eines vergänglichen Körpers in eine andere, dauerhaft bleibende Materie. Dabei sind die ältesten Handspuren nicht minder exakt als ein Siegelzeichen oder ein photographisches Bild.²⁹

Die photographische Repräsentation

In diesem Zusammenhang scheint die Technik des ältesten der neuen Medien, der Photographie, sehr rudimentär aufgefaßt, gar nicht so neu zu sein, obgleich, zu Recht, oft genug argumentiert wird, daß mit den apparativ generierten Bildern der Photographie die größte ontologische Zäsur in der Geschichte der Bilder stattgefunden habe.³⁰ Und auch die Photographie von 1843, die Robert

28. Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999. Auch André Bazin verwies bereits auf die logische Affinität der Photographie zu anderen Abdruckverfahren der Geschichte und ihrer Bedeutung für die moderne Kunst; vgl. André Bazin: »Ontologie des fotografischen Bildes (1958)«, in: ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont 1975; vgl. aber auch Susan Sontag: *Über Photographie*, München: Hanser 1978, S. 147; ferner Boris Groys: »Die Wahrheit der Photographie«, in: ders., *Logik der Sammlung*, München: Hanser 1997, S. 127–147.

29. Es ist natürlich einzuräumen, daß das Photo, das wesentlich auch mit dem Blick eines Subjektes agiert, nicht einfach einer Fußspur gleichzusetzen ist. Zwischen dem Subjekt und seiner Spur hat sich das genau registrierende und übertragende Objektiv der Kamera eingeschaltet. Doch bereits das griechische Wort *typein*, das in den Bezeichnungen Daguerreotypie oder Kalotypie erscheint, weist darauf hin, daß man die Photographie ursprünglich als einen Abdruck aufgefaßt hat. Gerade die einfache wie verblüffende Mechanik der sich selbst einschreibenden Natur hat bereits einen der Erfinder der Photographie, William Henry Fox Talbot, dazu veranlaßt, die theoretischen Implikationen des »Pencil of Nature« genauer zu beschreiben. Vgl. Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature* (1844), Florenz 1976.

30. Als – vermeintlich – erstem technischen Bild attestierte Vilém Flusser dem Photo einen neuen ontologischen Status, da es nicht mehr in direkter Beziehung zur Wirklichkeit stehe, sondern nunmehr ein apparatives Konstrukt einer mathematisch-perspektivischen Abbildung zeige, welches zudem auch die zweidimensionale Pixel-Struktur des Computerbildschirms vorwegnehme. Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1983. Vgl. dazu auch

Adamson von Octavius Hill anfertigte, ist natürlich apparativ erzeugt, schon beliebig oft reproduzierbar und muß überdies sehr genau als *Inszenierung* ihrer Zeit gelesen werden (Abb. 2, S. 424). Und dennoch hat man es mit einer bildtheoretisch immer auch noch interessanten und bekannten Tatsache zu tun, daß man hier die mechanisch erzeugte Lichtspur eines einmaligen und unwiederbringlichen, aus dem Kontinuum von Raum und Zeit einmal herausgeschnittenen, quasi eingefrorenen, mumifizierten Moment sieht, der in diesem Falle die ehemalige Anwesenheit eines Körpers bezeugt und damit ebenso den Riß zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Ferne, Berührung und Distanz.³¹

Es ist zur Genüge bekannt, daß es vor allem Roland Barthes war, der die Dialektik des »Es-ist-so-gewesen« zum *Wesen* des photographischen Bildes erhob, doch letztlich ganz mit dem schon älteren Blick darauf, daß der auf die kalte und untaktile Fläche gebannte und verzerrt dargestellte Mensch ohnehin schon als »Tod in Person« (*Morte en personne*) erscheint, quasi als Gespenst, das uns aus einem medialen Jenseits anstarrt.³² Und daher ist die Photographie für ihn ganz und gar nicht ein Medium sublimierender Erinnerung, sondern verweist nur auf die asymbolische Tatsache, daß man in jedem Photo nur seinem zukünftigen eigenen Tod begegnet.

Die todbringenden und kaltstellenden Eigenschaften des modernen Speichermediums der Photographie sind immer wieder in

Birgit Richard: *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*, München: Fink 1995, vor allem S. 32ff.

31. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch eines theoretischen Dispositivs*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998; Martin Schulz: »Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (2001), S. 305–331; vgl. auch Thomas Macho: »Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 78 (2000), S. 5–14.

32. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980 (deutsch: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985). Zur psychoanalytischen Dimension des Textes von Barthes siehe: Elisabeth Bronfen: »Tod: der Nabel des Bildes«, in: *Kritische Berichte* 4 (1993), S. 74–89. Siehe ferner Jacques Derrida: *Die Tode des Roland Barthes*, Berlin: Merve 1997. Vgl. auch die gewisse Affinität mit den bereits 1927 formulierten Thesen von Siegfried Kracauer: »Die Photographie«, in: ders., *Schriften, Bd. 5. 2: Aufsätze 1927–1931*, hg. von Inka Müller-Bach, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 92–110; vgl. dazu auch B. Groys: »Die Wahrheit der Photographie« (Anm. 28).

den Blickwinkel des theoretischen Interesses gerückt worden.³³ Doch dies ist, wie erwähnt, die eine mögliche und schon metakritische Seite der Betrachtung. Eine etwas andere Perspektive zeigt sich, wenn man den alltäglichen und rituellen Gebrauch der photographischen Bilder in den Blickpunkt rückt, der eine ungebrochene Kontinuität bis in die Gegenwart aufweist.³⁴ Es scheint überflüssig zu erwähnen, daß die Photographie im 19. Jahrhundert zum dominierenden bildlichen Erinnerungsmedium geworden ist, was gewiß in besonderem Maße von den neuen technischen und ökonomischen Möglichkeiten abhängig ist, aber nicht allein von diesen (Abb. 3, S. 425). Es entstehen die Photoalben, errichtete »Totenreiche«, wie Friedrich Kittler sie nannte, die Friedhofsphotographie, die Erinnerungsphotographien auf Kommode und Schreibtisch, die *funeral* und *memorial photography*.³⁵ Das mechanisch exakte Verfahren der Photographie, das unleugbar die gewesene Anwesenheit eines Menschen garantieren konnte, bedingte nicht zuletzt das breite Spektrum magischer, irrationaler, affektiver bis psychotischer Bindungen an das Bild der Geliebten, das als Reliquie und Fetisch die Präsenz des abwesenden Körper halluzinieren läßt.³⁶

Verschiedene alte Mythen und Ursprungslegenden sind mit der Photographie noch strukturell verwandt. Dazu gehören etwa die Abdruckbilder in den christlichen Legenden, die *acheiropoietia*, die

33. Vgl. B. Richard: *Todesbilder* (Anm. 30), S. 29ff.; vor allem Friedrich Kittler macht auf die enge Allianz der Photographie mit der Schußwaffentechnik aufmerksam, für welche die »chronophotographische Flint« von Jean Marey das beste Beispiel bietet. Dieses Verhältnis spiegelt sich nicht zuletzt in den photographischen Eingriffen des »Schießens«, »Erlegens«, »Jagens«; vgl. F. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 13), S. 175ff.

34. Vgl. B. Richard: *Todesbilder* (Anm. 30).

35. Zur Entstehung des Photoalbums Ellen Maas: *Das Fotoalbum 1858–1918*, München 1975; zum weiten Feld der *funeral* und *memorial photography*: Stanley Burns: *Sleeping Beauty. Memorial Photography in America*, Altadena 1990; Jay Ruby: *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1995, S. 49ff.

36. Vgl. Robert Castel: »Bilder und Phantasiebilder«, in: Pierre Bourdieu u. a. (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 235–256; Christian Metz: »Photography and Fetish«, in: *October* 34 (1985), S. 81–90; David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press 1989; viele Quellen hierzu auch bei Mary Warner Marien: *Photography and Its Critics. A Cultural History 1839–1900*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1996, S. 10ff.

nicht von Menschenhand gemachten Bilder, oder die antiken Legenden der Schattenbilder, die von den Ursprüngen des Bildermachens erzählen.³⁷ Die Photographie, also wörtlich die Malerei mit Licht, hätte man ebenso gut als Skigraphie, als Schattenmalerei, bezeichnen können, was William Fox Talbot, einer der Erfinder der Photographie, für kurze Zeit in Erwägung zog.³⁸ Der hochgelehrte Mann wußte genau, daß letztere Bezeichnung einen Zusammenhang mit der antiken Schattenmalerei herstellen würde. Plinius d.Ä. hat bekanntlich die Legende vom Ursprung des Schattenbildes beschrieben: Ein Mädchen hält per Zeichnung den Schattenumriß fest, den ihr Geliebter, der sie verlassen muß, auf die Wand projiziert. Der festgehaltene flüchtige Schatten kennzeichnet daher, ähnlich der Photographie, immer eine *gewesene* indexikalische Referenz. Dabei verhält sich der Schatten zum Körper wie das Bild zum Körper. Beide sind an ihn gebunden, doch grundsätzlich von ihm unterschieden. Die Grenze zwischen Bild und Körper läßt sich ebensowenig überschreiten wie die Grenze zwischen Leben und Tod.

Wo der Schatten eines Körpers festgehalten werden konnte, da mußte auch einmal Licht gewesen sein. Die Physik der abgelenkten Gegenstände schien mit dem immateriellen Prozeß ihrer Erzeugung eine metaphysische Verbindung einzugehen. Das Licht wurde seit jeher als Verbindungsglied zur jenseitigen göttlichen, unsichtbaren und spirituellen Welt verstanden, das in der materiellen Welt seine Spuren hinterläßt. Die Geister der spiritistischen Séancen machten sich nicht nur durch Geräusche und Stimmen bemerkbar, sondern zeigten sich auch als Lichterscheinungen (Abb. 4, S. 426).³⁹ Und es war nur konsequent und einsichtig, daß das alchemistische Wunder der Photographie, von dessen Anfängen man sich kaum mehr einen Begriff macht, sich mit der Welt des Spiritismus verband; und man fand leicht Grund für die Annahme, daß in der sich selbst einschreibenden Zeichnung des Lichts sich auch das Reich der Schemen und Schatten zu Wort melden würde. Man traute es der sogenannten »Geisterphotographie« zu, die Strahlen aus dem Jenseits der toten Körper empfangen und verbildlichen zu können. Es ist aufschlußreich zu sehen, wie der Begriff des spiritisti-

37. Vgl. M. Schulz: »Spur des Lebens« (Anm. 31), S. 315ff.

38. Hubertus v. Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch W.H. Fox Talbot*, Berlin: Nishen 1989.

39. Ausstellungskatalog *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern: Cantz 1997; Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 10ff.

schen Mediums, das den Toten einen Körper lieh, sich mit den neuen technischen Medien verband.⁴⁰

Digitale Körper

Die Ausführungen zum Verhältnis von Bild, Körper und Medium sollen mit einem Beispiel aus der Gegenwart der digitalen Techniken beschlossen werden: Eines der »Fictitious Portraits« des amerikanischen Künstlers Keith Cottingham scheint eine Photographie zu sein (Abb. 5, S. 427): Auf ihr meint man, einen Jüngling zu sehen, der nur etwas eigenartig und mit einigen Fehlstellen vor einem dunklen und undifferenzierten Hintergrund plaziert ist. Auch wenn man vor dem »Original« stünde, obgleich von einem solchen nicht die Rede sein kann, würde man glauben, man hätte eine Photographie vor sich. Und doch sieht das, was man sieht, nur aus wie eine Photographie und ist, bis auf wenige eindeutige Indizien, kaum von einer echten Photographie zu unterscheiden. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Bild, das fast ausschließlich mit den Algorithmen einer *software* für Computergraphik und auf einem elektronischen Bildschirm mit hoher Bildauflösung erstellt und welches im Anschluß als Diafilm ausbelichtet und entwickelt worden ist.⁴¹ Man hat es daher nicht einfach mit einer digitalisierten Photographie zu tun, sondern mit einem von Grund auf computergenerierten Bild, wofür sich mittlerweile die etwas simplifizierende Bezeichnung *Post-Photographie* eingebürgert hat.⁴² Sein eigentliches Trägerme-

40. Zur Geisterphotographie siehe den Katalog *Im Reich der Phantome* (Anm. 39); ferner: Georgina Houghton: *Chronicles of the Photograph of Spiritual Beings and Phenomena Invisible to the Material Eye*, London 1882; R. Krauss: *Das Photographische* (Anm. 39), S. 29; zur Verbindung von Spiritismus und neuer Technik: F. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 13), S. 175ff.; Marion Aubrée/Francois Laplantine: *La table, le livre et les esprits*, Paris: Gallimard 1990, S. 45ff.

41. Vgl. Annette Hüscher, »Schrecklich schön. Zum Verhältnis von Körper, Material und Bild in der Post-Photographie«, in: H. Belting/U. Schulze (Hg.), *Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, Ostfildern: Cantz 2000, S. 33–46.

42. Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991; William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1992; Martin Lister (Hg.): *The Photographic Image in Digital Culture*, London, New York: Routledge 1995; Ausstellungskatalog *Fotografie nach der Fotografie*, hg. von H. von Ameln/S. Iglhaut, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

dium ist nicht ein materielles Artefakt, sondern der elektronische Bildschirm; es gibt kein physisches Negativ, sondern nur einen immateriellen, zahlencodierten Datensatz, dem es bekanntlich ziemlich gleichgültig ist, ob seine Information als Ton, Text oder Bild wiedergegeben wird.

Es bleibt in diesem Zusammenhang nur die einfache Erkenntnis, daß dieser Jüngling nie gelebt hat und infolgedessen auch nicht sterben muß. Und man würde dieser lapidaren Tatsache keine Beachtung schenken, wenn man es etwa mit einer Fiktion der Malerei zu tun hätte. Dieser Gedanke wird relevant allein in der fast perfekten *Simulation* der Photographie. Und dieser Sachverhalt erhält vor dem Hintergrund der Post-Human-Debatten, auf die anfangs hingewiesen wurde, einen weiten Horizont. Das Thema ›Bild und Tod‹, das zuletzt auf die mediologischen Bedingungen der photographischen Repräsentation fokussiert wurde, ist damit keineswegs abgeschlossen. Es gewinnt aber andere Dimensionen des Variablen, Virtuellen und des Konstruierten, die nicht mehr zur engeren Geschichte der Photographie gehören. Von einer fundamentalen Kulturrevolution oder Kulturkrise zu sprechen, wäre allerdings eine voreilige Diagnose. Vor den Bildschirmen der digitalen Welt sitzen immer noch die alten und sterblichen Körper, auf deren Trägheit schließlich Verlaß ist. Mit dieser Bemerkung ließ Hans Magnus Enzensberger seinen Essay über *Das digitale Evangelium* enden.⁴³ Ebenso ist Verlaß auf die Falschheit, Künstlichkeit und Flüchtigkeit dieser Bilder, wie jede leibliche Wahrnehmung schnell bemerkt und jedes nüchterne Wissen leicht erkennt.

43. Hans Magnus Enzensberger, »Das digitale Evangelium«, in: *Der Spiegel* 2 (2000), S. 92–105.

Bildfläche Gesicht.

Selbstsetzung und Hingabe bei Lavater

MARIANNE SCHULLER

Die abendländische Kultur hat eine Wachsamkeit dem Körper gegenüber entwickelt, die zwischen Überwachung und Erkenntnis changiert. Konkurrierende Semiologien haben den Körper umstellt oder hervorgebracht, um ihn in seinem hybriden Sein zwischen Natur und Kultur, Ich-Beherrschbarkeit und unwillkürlicher Leidenschaftlichkeit, zwischen Sprachlichkeit und physiologischer Selbstregulierung zu definieren. Aber nicht jede Einzelheit des Körpers erfährt die gleiche Aufmerksamkeit. Seit der Neuzeit, um das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, wird das Gesicht zu einem besonderen, zu einem pathetischen Organ. Michel Foucault spricht einmal von der »Suche nach dem Gesicht«, deren Matrix im 17. Jahrhundert gebildet wurde. In diese Matrix schreibt sich das physiognomische Unternehmen Johann Caspar Lavaters ein, wenn es das Gesicht als Objekt der Erkenntnis und des anthropologischen Wissens hervorbringt.

Wie Lavater nicht müde wird zu betonen, ist das Projekt der Physiognomik in unwiderlegbaren Evidenzen begründet. Jeder Mensch, jedes Kind ist mit einem physiognomischen Blick ausgestattet, der in der Begegnung mit dem anderen in Kraft tritt und das Verhältnis zum anderen steuert. Dabei wird Physiognomik¹ als die »Fertigkeit [begriffen.] aus der Form und Beschaffenheit der äußern Theile des menschlichen Körpers, hauptsächlich des Gesichtes, ausschließlich aller vorübergehenden Zeichen der Gemüthsbewegungen, die Beschaffenheit des Geistes und des Herzens zu finden.« Diese Definition, die von Lavaters Antipoden und Kritiker Georg

1. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig, Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, Heinrich Steiner und Compagnie 1775ff., Nachdruck Zürich: Orell Füssli 1969, 4 Bde., hier IV, S. 7.

Christoph Lichtenberg stammt und von Lavater zustimmend in den *Physiognomischen Fragmenten* zitiert wird, muß noch ergänzt werden: Die Physiognomik ist das Verfahren, das aus den festen Bestandteilen des Gesichts die Beschaffenheit des Charakters des Einzelnen zu entziffern sucht. Der Körper, vor allem das Gesicht, werden damit als Erscheinungs- und Aufzeichnungsfläche, also als Medium des jeweils individuellen Charakters entworfen. Liefert die Evidenz für Lavater den unumstößlichen Beweis von der *natürlichen* Gegründetheit der Physiognomik, so bedarf es dennoch einer *Technik*, um sie dem Wissen zu erschließen. Es bedarf einer ›Vorzeichnung‹, einer ›Herauszeichnung‹, welche die ›Natursprache des Antlitzes‹ in ihrer Zeichenhaftigkeit zeichnet.

Dieser Forderung trägt Lavater durch das wissenschaftliche Verfahren der Beobachtung Rechnung. Wird Lavater den Versuch machen, die durch Beobachtung gewonnenen Daten der »Natursprache des Antlitzes« einem mathematischen Kalkül zur Berechnung des individuellen Charakters zu unterwerfen, so ist bereits die Konstituierung seiner selbst als Beobachter und als Beobachter seiner selbst der Akt einer modernen Subjekt-Figur. Wie Jonathan Crary in seiner Untersuchung *Techniken des Betrachters* dargelegt hat, schwingt in Betrachter/*observer* das lateinische *observare* mit, was neben ›sehen‹ auch heißt: ›sich fügen‹, ›etwas einhalten‹, ›befolgen‹.² Während der Zuschauer/*spectator* etwas Passivisches hat, ist der Betrachter bzw. Beobachter jemand, der – in ein System von Konventionen, Regeln, Codes, Vorschriften oder Praktiken eingebettet – allererst innerhalb dieses Rahmens sieht. Der Beobachter nimmt also nicht nur eine notwendig distanzierte Position gegenüber seinem Objekt ein, sondern er wird durch das methodische Reglement, das er befolgt, als Betrachter hervorgebracht.

Lavater hat diese sein Objekt wie ihn selbst als Beobachter hervorbringende Operation beschrieben und befolgt. Dazu gehört nicht zuletzt die Methode der kalkulierten Anordnung von Text und Bild. Wie die Forschungen zum *Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater* eindrucksvoll belegen, hat Lavater die einzelnen, von ihm gesammelten Zeichnungen und Drucke in der Weise mit Text versehen, daß dieser als distanzierende Rahmung fungiert.³ Durch diese Inszenierung wird der visuelle Gegenstand nicht nur in ein Bild, sondern auch in ein Objekt der Beobachtung transformiert.

2. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 16f.

3. Vgl. den Katalog von Gerda Mraz/Uwe Schlögl: *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien: o.A. 1999.

Das Reglement des Beobachters ist aber nicht nur unabdingbar für die physiognomische Methodik, sondern es wird ihr zugleich zum Stein des Anstoßes. Warum? Weil ihr ein entfremdender Zug inhärent ist: Immer wieder wird die Beobachtung als Distanznahme wie auch als das Verfahren, welches Klassifikation und Abstraktion der beobachteten Daten ermöglicht, beklagt. Aber nicht nur beklagt, sondern auch unterbrochen – unterbrochen durch das, was man die ›Divinationskunst‹ der Physiognomik nennen kann. Der Distanznahme der Beobachtung tritt in methodologischem Kalkül der gefühlsmäßige, erahnende Vorgriff aufs Ganze entgegen, das sich, der physiognomischen Grundannahme zufolge, in jedem einzelnen Teil spiegelt. Mit anderen Worten: Lavaters Textverfahren unternimmt den gegen den Rationalismus Wolffscher Prägung gewendeten Versuch, die kalte durchgeregelte Distanznahme der Beobachtung mit einem divinatorisch-erahnenden, gefühlsmäßig-nahen Prozedere zu verknüpfen. Die Divinationskunst, die sich in dunkler, regelloser Sprache, in einer Rhetorik der Undarstellbarkeit zur Darstellung bringt, erzeugt ihre Signifikanz als Gegenzug zum kalten Verfahren des Beobachtens. Ein Beispiel von unzählig vielen:

»O wer sagt euch, daß ich deswegen, weil ich behaupte, daß Physiognomik Wissenschaft werden könne, ein wissenschaftliches System liefern wolle? / Laß mich, lieber Leser! reden, wie ich reden kann; das heißt: laß mich *meine* Seele, *meine* Gefühle darlegen, wie jeder wahre Künstler, dessen Kunst Menschheit war – seinen Geist seinem Werk einschuf (...).«⁴

In dem Maße, wie sich die Darstellungsweise gegen die Forderungen nach beobachtender Distanznahme und Systematizität kehrt, wird dann erneut die Figur des Beobachters zur Geltung und in Stellung gebracht. So heißt es: »Wer umarmt nicht zuerst den überraschenden Freund, ehe er ihn von oben bis unten besichtigt – und sich hinsetzt, ihn abzuzeichnen?«⁵

Die dramatische Gegenläufigkeit zwischen einer Rhetorik der Hitze, des Feuers, der Wärme, der divinatorischen Nähe und der Setzung einer kalten, distanzierten Beobachterposition steht im Zusammenhang einer Schriftkritik Rousseauscher Prägung. Der Akt der Aufzeichnung als Text und Bild ist nach Lavater immer und grundsätzlich von einem Verlust heimgesucht und getragen: Es ist »ganz unmöglich mit dem Pinsel, geschweige denn mit dem Grabstichel und mit Worten« den wahren ursprünglichen Charakter

4. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), I, S. 120.

5. Ebd.

»auszudrücken (...). Den sanfterleuchtenden, den wärmenden Lichtstral, wer will ihn beschreiben? wer zeichnen? – (...) Wer Feuer mit Kohle, Licht mit Bleystift, mit Erde und Oel Leben, darstellen?«⁶
Und weiter:

»O Leser! (...) wenn wir Rechnung mit einander halten, wirst du finden – daß manche kalte Beobachtung dir übrig bleibt, die ich dir allenfalls mit Wärme vorgetragen – denn wirklich, brüderlicher Leser, die Forderung wäre doch unbillig – ›Sey warm und sprich kalt‹ – unbillig die Forderung. ›Ich bin kalt, sey du's auch.«⁷

Der seit Rousseau formulierten Kritik der Schrift als Künstlichkeit, Nachträglichkeit und Sekundarität, die das Ursprüngliche und Lebendige verstellt, ist Lavaters Physiognomik verpflichtet. Danach ist die Aufzeichnung als Text und Bild immer zugleich Maskierung, Verstellung und Verstelltheit dessen, wovon sie spricht: der wahren Natur des Menschen. Des Menschen nicht nur als eines klassifikatorisch gewonnenen Gattungswesens, sondern als eines in sich selbst gegründeten Individuums. Die Schrift ist das Außen, das eine gewaltsam entfremdende Veräußerung des wahren Innen betreibt und darstellt. Ganz im Sinne und im Stile des Sturm und Drang verbindet sich bei Lavater die Schriftkritik mit politischer Kritik. Die Schrift mit ihren kalten, toten Buchstaben wird mit der kalten, von starren Gesetzen regulierten Gesellschaftsform der Aristokratie in Verbindung gebracht, welche die ursprüngliche Lebendigkeit und Freiheit des Subjekts von außen einschränkt und stranguliert. So heißt es in der Einleitung zum zweiten Band der *Physiognomischen Fragmente*:

»Und wann soll der schreiben, um nicht als Schriftsteller, um als *Mensch*, um nicht fürs Publikum, sondern für *Menschen* zu schreiben? – Um die innersten Sayten der Menschheit zu treffen? (...) Wie? wann? – In einem Zeitalter, wo alles Schriftsteller, Leser, Gelehrsamkeit, Kunst, und ach so wenig Natur, so wenig reine Menschheit, so wenig reines Interesse für Wahrheit, so wenig Durst nach Freyheit ist, wo alles sich im Kunstkleide, im Putz gefällt, und niemand merkt, daß auch das schönste, geschmackvollste Kleid – Denkmal des Verfalls und Joch ist, unter dem der Sohn der Natur – schmachtet, und in den besten Stunden seines Lebens blutige Thränen weinen möchte (...) Wie also schreiben und wann?«⁸

Diese Schriftkritik als Betrug und Verstellung hat Lavater szenisch

6. Ebd., I, S. 144.

7. Ebd., I, S. 121.

8. Ebd., II, S. 2.

zur Darstellung gebracht. Es handelt sich um eine Szene, die im Schreiben gegen das Schreiben und die Schrift gerichtet ist. Die Szene: der Abschied von einem Familienidyll als Bühne unmittelbarer Herzenssprache und paradiesischer Eintracht:

»In solchen Augenblicken, (...) wo wir erwachend an der sanften edeln Gattinn Seite, die dämmernde Lampe, oder herrlicher, das zaubernde Mondlicht das schlafende Antlitz anleuchten, – wir Knaben und Töchterchen, Fleisch von unserm Fleisch, und Gebein von unsern Gebeinen, Bett an Bette – mit überm Haupt geworfnen entblößtem Arme rosenröthlich und süßträumend, da liegen sehen, und das sanfte Concert des hörbaren sorglosen Atemholens, unserer Brust mit Ahnungen umhauchet; ach – in den selten seligen Augenblicken, wo Abschiednehmend nach durchwachter, durchschwatzter, durchweinter Nacht – ein Geliebter, oder Bruder, und Freund – im Lichte des Mondes stehn (...) – Jeder Herzschlag gleichsam zehntausendfach an den Gränzen der herrlich gezeichneten Bildung vielbedeutend wiederholt, der Blick von der Wölbung des Hauptes durch alle Gewebe, Labyrinth, Knochen, Adern, Fibern, Nerven bis zu den Fersen niederwallt, in allen den Einen allbeseelenden Geist sieht (...). der uns kennt, uns liebt, fühlt, umfaßt; den wir kennen, lieben, umfassen; der sich in dem unsrigen, wie wir uns in dem seinigen, erspiegelt – (...) ach in diesen menschlichsten Augenblicken, (...) in diesen Augenblicken, wo der Mensch seine Menschheit fühlt; seinen Namen – wie sein Gewand vergißt – sich der Menschheit absichtlich freut; – / In solchen Augenblicken – sollte man Menschen zeichnen und über den Menschen schreiben; allein, wer mag's dann? – und nachher, wer kann's? Wem ekelt's nicht, den Nachklang seiner reinsten, edelsten Wahrheitsgefühle, – in Linien von Dinte oder Bley zu formen? – Oder wer's versucht, und was davon hinstottert – wer kann's dann ertragen, dieses mißverstanden, mißgeföhlt, und vielleicht, diese Perlen von Schweinen zertreten zu sehen?«⁹

Die Abschiedsszene ist als die Urszene der Schrift zu entziffern. Danach ist Schrift Effekt einer Verstoßung aus dem bei Lavater zur bürgerlichen Idylle depotenzierten Paradies. Die Schrift ist Symptom und Mal der Verstoßung aus einer symbiotischen Einheit, durch welche das Subjekt von sich selbst und seinem mütterlichen Ursprung getrennt wird. Erscheint die entfremdende Äußerlichkeit der Schrift als ›Dinte und Bley‹, so ist es paradoxerweise genau dieser entfremdende Zug, der die Physiognomik als methodische Entzifferung einer Körperschrift begründet. Zugleich aber soll die Physiognomik zu dem Verfahren werden, das die Entstelltheit und den Betrug überwindet. Von hier aus erweist sich das hervorstechende stilistische Merkmal: das Hinstottern des geschriebenen Textes, das sogenannte ›Lavaterisieren‹ als ein rhetorisches Mittel, das ent-

9. Ebd., II, S. 3f.

fremdende Außen der mit Betrug, Abstraktion und Allgemeinheit assoziierten Schrift durch die Suggestion erregter gesprochener Rede vergessen zu machen.

An diesem wunden Punkt, an dem die Allgemeinheit der Schrift und die Forderung nach je eigener ursprünglicher sich im Gesicht spiegelnder Individualität aporetisch aufeinander treffen, hat die Konstruktion des Genies ihren Sitz und ihre Funktion. Befördert Lavaters Physiognomik den großen revolutionären Prozeß der Subjektivierung des Ausdrucks, indem sie alle Marken, die ungewollten Gesichtszüge ebenso wie die intentionalen Urteile in Äußerungen von Individualität transformiert, so nimmt das Genie eine Scharnierstelle ein. Das Genie nimmt, wie David Wellbery sagt, die symbolische Position ein, an welcher der subjektiv-individuelle Ursprung aller Artikulation ihren zwingenden Beweis finden soll und zugleich ihre erschütterteste Krise findet.¹⁰ Wie nämlich läßt sich absolute Originalität in wiederholbaren sprachlichen Zeichen formulieren? Das 10. Fragment des 4. Versuchs, das unter dem ausdrücklichen Titel *Genie* steht, stellt eine resümeehafte Verdichtung und Ausführung der durch den ganzen Text verstreuten Bemerkungen zum ›Genie‹ da. An diesem Kulminations- oder Fluchtpunkt der *Physiognomischen Fragmente* findet sich halb verdeckt und fortgerissen durch den Redestrom die Frage: Wie denn das Genie in seiner einzigartigen Position in einer allgemeinen Bezeichnungssprache einzufangen sei? Es heißt:

»– Genieen – Lichter der Welt! Salz der Erde! Substantife in der Grammatik der Menschheit! ›Ebenbilder der Gottheit (...)‹ – Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt (...) Offenbarer der Majestät aller Dinge, und ihres Verhältnisses zum ewigen Quell und Ziel aller Dinge: Genieen – von euch reden wir! euch fragen wir – hat euch die Gottheit bezeichnet – und wie? – wie hat sie euch bezeichnet? – eure Gestalt? eure Züge? eure Miene? (...) Bezeichnet seyd ihr, so wahr ihr seyd! (...) Vor aller Vergleichung, vor allem Räsonnement, aller Ueberlegung fühlt das Genie die Nähe des Genies; sie erkennen sich, sobald sie sich sehen (...).«¹¹

Es ist bekannt, daß bei Lavaters physiognomischer Konstruktion des

10. Vgl. David E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies: Goethe/Lavater. ›Mahomedes Gesang‹«, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*, Freiburg: Rombach 1996, S. 331–356, hier S. 334.

11. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 83f. Vgl. zum folgenden D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 350ff.

Genies der junge Goethe Modell gestanden hat. In Goethes Gesicht sieht Lavater das Bild einer ganzheitlichen Individualität ohne Betrug und ohne Fehl dargestellt. Goethe wird zur Verkörperung der höchsten Form von Genie überhaupt: zur Verkörperung des Genies der Religion.

Diese Funktion Goethes für die Physiognomik Lavaters ist, wie Karl Pestalozzi dargelegt hat, durch den 1773 anonym erschienenen, von Goethe als Übersetzung aus dem Französischen deklarierte Text *Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu **** initiiert worden, den Lavater als Spiegelung seiner eigenen christologischen Überzeugungen gelesen hat.¹² Lavaters Christologie zufolge hat sich Gott in Christus auf eine der menschlichen Auffassungsgabe gemäße Weise offenbart und ist aus liebender Rücksicht für die Menschen Mensch geworden.

Lavater las diesen anonym erschienenen »Pastorbrief« wie ein Wunder: Er erschien ihm als Äußerung eines Apostels, als ein zeitgenössischer Apostelbrief. Aus dieser Überzeugung entsprang der Wunsch, den Autor des Schreibens kennenzulernen. »Er mußte«, so Pestalozzi, »diesen zeitgenössischen Apostel kennenlernen, der so genau seinen Hoffnungen entsprach.«¹³ Steht dieser Wunsch selber unter dem Signum der Individualisierung der Zeichenpraxis, so sollten sich hinter den gedruckten Zeilen die Lineamente eines Autorengesichtes abzuzeichnen beginnen:¹⁴ Die aus dem Text steigenden imaginären Gesichte sind es, welche nach dem Gesicht als Bildfläche der Darstellung verlangen.

Wie aber ist das Autoren- oder Schöpfer-Gesicht ausgestattet, um das Geniehafte hervorzubringen? Zum einen kommen die Augen in den physiognomischen Blick:

»Wenn's wahr ist, was ich bis dahin immer wahr befunden habe, daß *Genie*, als Genie *sieht*, ohne zu beobachten [sic!] – (...) daß *Blick Genie* ist – die Seele in den Blick konzentriert, *Blitzblick* der schnellgespannten Seele – so ließe sich vielleicht schon a priori erwarten – *Hier zeigt sich das Genie, wenn es sich irgendwo zeigen muß*. Nicht daß es sich da allein zeige! Nicht daß es nicht in allen Muskeln und Nerven Sitz und Stimme habe! Nicht daß es nicht in jeder Ader zucke und spucke (...). Ich sage nur – es zeigt sich nirgends, es ist nicht vorhanden, wenn es sich da nicht zeigt (...).«¹⁵

12. Vgl. Karl Pestalozzi: »Lavaters Hoffnung auf Goethe« in: ders./Horst Weigelt (Hg.), *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1994, S. 260–279.

13. Ebd., S. 262.

14. Vgl. D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 348.

15. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 86.

Zum zweiten ist es die Nase, die über das Genie entscheidet:

»Das Urgenie, dessen Denken – Anschauen, dessen Empfindung – That, dessen That unwidertreiblich und unaustilgbar ist: – das hat seinen Hauptausdruck, und das Siegel Gottes – nicht im obern Theil der Stirne – nicht im Blick und Augenausdruck allein – sondern vornehmlich in einer breiten, jedoch über dem Sattel etwas gerundeten, gedrängten, etwas vorgebogenen Nasenwurzel, ›da wohnen‹ (nach dem vortrefflichen Ausdruck eines neuerlichen Schriftstellers, den man mit mir zu verwechseln mir die höchst unverdiente Ehre anthat,) ›da wohnen fürchterliche Leiden, verschlungen in die Riesenkraft, die sie trägt, und überwindet – eingewurzelte Festigkeit und Fülle des Geistes.«¹⁶

Der neuerliche Schriftsteller, mit dem verwechselt worden zu sein die größte Ehre bedeutet, ist natürlich niemand anderes als Goethe. Von Goethe stammt das weitere in die *Fragmente* aufgenommene Notat mit dem Titel *Ein Wort über die Nase*. Darin heißt es:¹⁷

»Ich halte die Nase für die *Wiederlage* des Gehirns. Wer die Lehre der gothischen Gewölbe halbweg einsieht, wird das Gleichnißwort *Wiederlage* verstehen. Denn auf ihr scheint eigentlich alle die Kraft des Stirngewölbes zu ruhen, das sonst in Mund und Wange elend zusammenstürzen würde.«

Der physiognomische Blick erblickt die Nase, und zwar deren Wurzel, halbverborgene *radix* der Festigkeit und Fülle. Diese Einwurzelung ist die Körperstelle, an der sich die ›fürchterlichen Leiden‹ und gleichzeitig die ›Riesenkraft‹, die diese Leiden verwindet, konzentrieren. Unverkennbar führt das Goethe-Notat architektonische Bilder auf, die, wie Wellbery gezeigt hat, an Goethes Interpretation des Straßburger Münsters, an das »in die Wolken« strebende »Denkmal« des »Riesengeistes« Erwins von Steinbach erinnern. Mit der Übernahme dieser Bildwelten aber wird zugleich die phallische Funktion der Nase angedeutet. Diese Funktion ist es, welche die Nase zum ausgezeichneten physiognomischen Zeichen des Genies aufrücken läßt. Das Genie-Gesicht, wie es der physiognomische Blick nach Lavater spekuliert, ist Darstellung einer phallischen Funktion: Phantasma reflexiver Selbstsetzung ohne Verwiesenheit auf den Anderen.

Demgegenüber finden sich Bemerkungen Lavaters, welche

16. Ebd., IV, S. 90f.

17. Ebd., IV, S. 257. Vgl. D.E. Wellbery: »Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), bes. S. 355.

das Goethesche Genie der *eingewurzelten Kraft und Fülle* differenzieren. Sie lauten:

»Doch habe ich auch große allanerkannte Genieen ohne dieß Zeichen [nämlich die Nasenwurzel, in der die fürchterlichen Leiden wie die Riesenkraft wohnen; M.S.], ja mit den schwächsten Nasenwurzeln gesehen. Aber ihre Genialität war auch von jener wesentlich verschieden. So mächtig und stark sie waren – ihre Stärke war nicht innerlich fester gewurzelter Zustand; war nur hohe Gespantheit. Diese waren allemal sinnlicher, reizbarer, und von einer gewissen Seite schwächer, weibischer; hatten mehr ruhigen Verstand, Vernunft, Abstraktionsgabe, Zergliederungsfähigkeit – verbreiteten sich mehr – hatten mehr Imagination, mehr Liebe, mehr Empfindung, mehr Vernunft, als Geist; mehr Reizbarkeit als Kraft – zogen mehr an, als sie zurückstießen.«¹⁸

Wo der »innerlich feste und gewurzelte Zustand« fehlt, wo die Nasenwurzel nicht für Kraft und Geist des Ursprungs entsteht, ist Weibisches; Ausbreitung, Verfeinerung, Hingabe: weibisches Genie bzw. Nicht-Genie.¹⁹ Es ist Verkörperung eines Mangels. War es die Funktion des physiognomischen Genie-Gesichts, diesen Mangel durch Spekularität und phallische Funktion auszufüllen, zu verdecken und zu verdunkeln, so bleibt er doch wirksam. Und zwar in einer ebenso versteckten wie grundlegenden Weise. Denn das dem Goetheschen Genie beigesellte (Nicht-)Genie trägt Züge der Lavaterschen Physiognomik selbst. Auch die Fragmente Lavaters sind »mangelhaft«, sofern und weil sie sich, divinatorisch-erahnend, immer auf das Ganze beziehen und durch diesen Bezug »mangelhaft«, unvollendet werden. Die Fragmentarik der Lavaterschen Fragmente sind nicht nur Ausdruck des wissenschaftlichen Beobachtens, das den anatomischen Schnitt privilegiert. Vielmehr scheinen sie in ihrer ruhelosen Suche sich dem anzugleichen, was Lavater als Weibisches bestimmt: Sie hören nicht auf, sie verfeinern sich, sie sind empfänglich für das, was dem Blick zustößt, was der Blick sehen möchte, aber nicht sehen kann. Damit ist den Fragmenten die Wunde eines im symbolischen Sinne kastrativen Momentes eingetragen.²⁰ Eine Wunde, welche die Moderne dem Phantasma des ganzen, selbst-

18. J.C. Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 1), IV, S. 91.

19. Vgl. D.E. Wellbery: » Zur Physiognomik des Genies« (Anm. 10), S. 355.

20. Das kastrative Moment als Zug der Moderne hat Rainer Nägele in seiner Interpretation des *Götz von Berlichingen* herausgearbeitet: Vgl. Rainer Nägele: »Götz von Berlichingen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart: Reclam 1980, S. 65–77.

genügsamen Subjekts in der gleichzeitig entstehenden Gestalt des Genies schlägt. So gesehen ist es gerade das Weibische, das der Physiognomik Lavaters ein modernes Gesicht gibt. Und heißt es nicht auch LaVater?

Literale Anatomien.

Buchstabenmenschen – Menschenbuchstaben

ANNETTE KECK

Von Schriften und Menschen

»Die Ausbreitung der Schriften und Bücher, die durch die Erfindung der Druckerey in unsern Tagen ins Unendliche vermehrt worden sind, hat den Menschen ganz umgeschaffen. Die große Umwälzung des ganzen Systems der menschlichen Erkenntnisse und Gesinnungen, die sie hervorgebracht, hat von der einen Seite zwar ersprießliche Folgen für die Ausbildung der Menschheit, dafür wir der Vorsehung nicht genug danken können; indessen hat sie, wie alles Gute, das dem Menschen hienieden werden kann, so manches Uebel nebenher zur Folge, das zum Theil dem Mißbrauche, zum Theil auch der nothwendigen Bedingung der Menschlichkeit zuzuschreiben ist. Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften; lernen die Natur und die Menschen kennen, nur aus Schriften; arbeiten und erholen, erbauen und ergötzen uns durch die Schreiberey; der Prediger unterhält sich nicht mit seiner Gemeine, er liest oder deklamirt ihr eine aufgeschriebene Abhandlung vor. Der Lehrer auf dem Catheder liest seine geschriebenen Hefte ab. Alles ist todter Buchstabe; nirgends der Geist der lebendigen Unterhaltung. Wir lieben und zürnen in Briefen, zanken und vertragen uns in Briefen, unser ganzer Umgang ist Briefwechsel, und wenn wir zusammenkommen, so kennen wir keine andere Unterhaltung, als spielen oder *vorlesen*. Daher ist es gekommen, dass der Mensch für den Menschen fast seinen Werth verloren hat. Der Umgang des Weisen wird nicht gesucht, denn wir finden seine Weisheit in Schriften. Alles, was wir thun, ist ihn zum Schreiben aufzumuntern, wenn wir etwa glauben, dass er noch nicht genug hat drucken lassen. Das graue Alter hat seine Ehrwürdigkeit verloren; denn der unbärtige Jüngling weiß mehr aus Büchern, als jenes aus der Erfahrung. [...] Wir brauchen des erfahrenen Mannes nicht, wir brauchen nur seine Schriften. Mit einem Worte, wir sind *litterati*, *Buchstabenmenschen*. Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab, und wir können kaum begreifen, wie ein Erdensohn sich bilden, und vervollkommen kann, ohne *Buch*.«¹

1. Moses Mendelssohn: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*, Berlin: Maurer 1783, Teil II, S. 60–62.

Mendelssohns Kritik in *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum* von 1783 wendet sich gegen eine Schriftkultur, die zur zweiten Natur der europäischen Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts geworden ist. Der ›Vorwurf‹, der an die Schrift ergeht, lautet, sie durchdringe derart grundsätzlich alle Lebensbereiche des Menschen um 1800, daß dieser selbst nur noch in schriftlicher Form erscheint. Die Kritik impliziert, dem Schriftmedium sei ein Verlust von (körperlich) sinnlicher Präsenz, hier gefaßt als authentische Wissensvermittlung, und individueller Differenz inhärent, oder, anders formuliert, Schriftlichkeit mache alle Menschen ›gleich‹. Im Gegensatz zu den schriftlosen »grauen Tagen der Vorwelt«, wo »der Schüler seinem Lehrer nachfolgen, seinen Umgang suchen, ihn beobachten, und gleichsam ausholen« mußte, wo »Betrachtung inniger mit Handlung« und der Mensch »dem Menschen nothwendiger« war², erscheine – so Mendelssohn – physische Anwesenheit in einer Schriftkultur des Menschlichen geradezu überflüssig.

Diese (retrospektiv konstruierte) Gegenüberstellung veranschaulicht, wie das Wissen des Menschen und vom Menschen im ausgehenden 18. Jahrhundert in der Schrift veräußert und gleichzeitig verloren erscheint. Diese buchstäbliche Verfaßtheit der Menschen treibt also ein Bewußtsein von sinnlich-individueller Präsenz, verstanden als Menschlichkeit, hervor, was vornehmlich als Ver-lusterfahrung formuliert wird. Das aufklärerische Ideal der alle soziale Funktionsbestimmungen der Individuen überschreitenden menschlichen Gleichheit findet somit in der Gemeinschaft der bürgerlichen Buchstabenmenschen, die sich den Alphabetisierungskampagnen und der rasanten Verbreitung des Buchdrucks im 18. Jahrhundert verdankt, ihre mediale Entsprechung. Menschlichkeit hat so zur Voraussetzung eine medientechnische Mangelproduktion, sie ruht auf einer Differenzierung von physischer Präsenz und Schrift auf, hinter die sie nicht mehr zurück kann, bedient sie sich nichtsdestotrotz selbst dieses Mediums: Auch Mendelssohn kommuniziert schriftlich – er antwortet u. a. auf Lessings Schrift *Über die Erziehung des Menschengeschlechts*.³ Doch ist dem Schriftmedium

2. Ebd., S. 63.

3. Vgl. ebd., S. 54f.: »Ich für meinen Theil habe keinen Begriff von der Erziehung des Menschengeschlechts, die sich mein verewigter Freund Lessing von, ich weiß nicht, welchem Geschichtsforscher der Menschheit, hat einbilden lassen. Man stellt sich das kollektive Ding, das menschliche Geschlecht, wie eine einzige Person vor, und glaubt, die Vorsehung habe sie hieher gleichsam in die Schule geschickt, um aus einem Kinde zum Manne erzogen zu werden. Im Grunde ist das menschliche Geschlecht fast in allen Jahrhunderten, wenn die Metapher gelten soll, Kind und Mann

zugleich das Versprechen inhärent, genau jenen Mangel, den es hervortreibt, zu heilen. Denn die ›Unnötigkeit‹ menschlicher Präsenz im Medium der Schrift kann ebenso ins Positive gewendet werden, als die Möglichkeit *par excellence*, räumliches Getrenntsein zu überwinden⁴: Wie in Joachim Heinrich Campes *Neuem Abeze- und Lesebuch* von 1793 zu lesen, erscheint Schrift als »Sprachrohr, wodurch man hundert Meilen weit sprechen kann«⁵, als »sicheres Mittel«⁶ propagiert, das den Trennungsschmerz zu heilen verspricht: Wie es in den *Leseübungen in Lateinischer Schrift* heißt⁷, können die beiden Freunde August und Christel, durch den Umzug von Christels Vater auseinandergerissen, »abwesend ganz vernehmlich mit einander reden«, sobald sie »die schöne Kunst zu *schreiben* und zu *lesen*« erlernt haben, denn dann – so Augusts Vater – »wisst ihr eben so gut, als wenn ihr euch einander gesprochen hättet, was jeder von euch gedacht hat und wie er sich befindet.«

Diesen beiden Seiten der Schriftkommunikation, menschlich-körperliche Anwesenheit überflüssig zu machen und menschliche Kommunikation jenseits dieser körperlichen Anwesenheit herzustellen, also Menschlichkeit im negativen wie positiven Sinne als Effekt der Schrift zu betrachten, sollen im folgenden Ausgangspunkt der Ausführungen zum Verhältnis von Körperlichkeit und Menschlichkeit im Medium der Schrift sein. Diesem wird insbesondere anhand von literarischen Texten nachzugehen sein, da die unauflösl

und Greis zugleich, nur an verschiedenen Orten und Weltgegenden.« Zur Schriftkritik im ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999, S. 414.

4. Auch Mendelssohn weiß um diese Glücksversprechen der Schrift: »Wie glücklich, wenn ich mich auch in die Arme meines Freundes werfen könnte! Und wie tröstlich, wenn Palemon nicht die Sehnsucht nach seinem Umgange durch freundschaftliche Briefe linderte!« Moses Mendelssohn: *Über die Empfindungen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, bearb. von Fritz Bamberger. Faksimile Neudruck d. Ausgabe Berlin 1929, Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann 1971, S. 41–123, hier S. 45.

5. Joachim Heinrich Campe: *Abeze- und Lesebuch. Mit vierundzwanzig illuminierten Kupfern*, in: ders., *Sämtliche Kinder- und Jugendschriften. Neue Gesamtausgabe der letzten Hand. Erstes Bändchen*, Reprint Dortmund: Die bibliophilen Taschenbücher 1979, S. 120.

6. Vgl. ebd., S. 121

7. Ebd. Vgl. auch Albrecht Koschorke: »Alphabetisation und Empfindsamkeit«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 605–628, hier S. 608f.

Verbindung von Schriftlichkeit und Menschlichkeit, wie sie Mendelssohn skizziert, in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts formiert (und reflektiert) wird. Inwiefern sich diese Bezüge unter den Bedingungen der Photographie verschieben, ist notwendiger Zwischenschritt zu den abschließenden Überlegungen, die sich auf das Verhältnis von Schriftkritik und ›Medien‹-Kritik zu Beginn des 21. Jahrhunderts beziehen.

Buchstaben für Körper

Prominentes Beispiel einer literarischen Formierung von Menschlichkeit ist der ›psychologische Roman‹ *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz. Bekanntermaßen besetzt dieser Roman eine Systemstelle im Verhältnis von Literatur und Menschenkunde, da die Lebensgeschichte des Anton Reiser sowohl als literarisches ›Sujet‹ (mit deutlich intendierter Referenz auf die Biographie des Autors) als auch als wissenschaftliches ›Objet‹ des *Magazins für Erfahrungsseelenkunde* fungierte. In der Vorrede wird dieses Wechselverhältnis manifest: »Dieser psychologische Roman könnte auch allenfalls eine Biographie genannt werden, weil die Beobachtungen größtenteils aus dem wirklichen Leben genommen sind.«⁸ Anspruch ist es, »die Aufmerksamkeit des Menschen mehr auf den Menschen selbst« zu heften, um ihm »sein individuelles Dasein wichtiger zu machen.«⁹ Diese Wendung der Literatur ins Biographische und die damit einhergehende Verschränkung von ›empirischer Psychologie‹ und Literatur kann als repräsentativ für die ›Sattelzeit‹, für die Wende zum 19. Jahrhundert angesehen werden, da sich in dieser Zeit literarische Texte vermehrt der Erkundung des Menschlichen verschreiben und gleichzeitig diese Texte als menschenkundliches Material dienen.¹⁰ Doch kann hier nicht nur von einer Wendung der Literatur ins Biographische gesprochen werden, sondern auch umgekehrt, von einer Wendung des Biographischen ins Schriftliche: Zurecht ist darauf hingewiesen worden, daß es sich bei Anton Reisers Biogra-

8. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, in: ders., *Werke. Erster Band Autobiographische und poetische Schriften*, hg. von Horst Günter, Frankfurt/Main: Insel 1981, S. 33–399, hier S. 36.

9. Ebd.

10. A. Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr* (Anm. 3), S. 9; zu Karl Philipp Moritz vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 327–406.

phie um eine Bibliographie handelt.¹¹ Die Stationen von Reisers Leben sind durch Lektüren markiert, und signifikanterweise stehen am Anfang dieser Biobibliographie von Reiser zwei Bücher, eine Anweisung zum Buchstabieren und eine Abhandlung gegen das Buchstabieren. Erstere zeichnet sich durch »größtenteils schwere biblische Namen, als: Nebukadnezar, Abednego, usw.« aus, von denen Reiser »keinen Schatten einer Vorstellung haben konnte« und die sich nur durch Buchstabieren erschließen lassen.¹² Gegen diese vorstellungsfreie und, wie es im Roman heißt, zunächst sehr langsame Buchstabiermethode richtete sich das zweite Buch, das der Vater dem Sohn zu Beginn von dessen literaler Karriere überreicht: Sie optiert für die sogenannte Lautiermethode, die sich als Lehranweisung auf »die Hervorbringung der einzelnen Laute durch die Sprachwerkzeuge«¹³ konzentriert und die Schädlichkeit der am Graphischen orientierten Buchstabiermethode behauptet.¹⁴ Auch Karl Philipp Moritz' eigenes ABC-Buch ist am Gehör orientiert, es stellt der »visuellen Kombinatorik« des Lesenlernens in den Fabeln das Hören zur Seite¹⁵ – »Was ich mit dem Auge lese, das kann ich auch mit dem Ohre hören.«¹⁶ Neben dem performativen Einsatz der Fabeln – »Jetzt lese ich laut. Und höre mit den Ohren, was ich lese.«¹⁷ – sucht Moritz unter Verwendung von farbigen Kupfern, »den materiellen Akt des Lesens und die Bedeutung des Gelesenen, mit allen didaktischen Mitteln, zusammenzuspannen.«¹⁸ Letztlich aber können alle didaktischen Mittel die Kluft zwischen dem materiellen Akt des Lesens und der Bedeutung des Gelesenen nicht schließen. Sie bildet den ›Ursprung‹ des literalen Subjekts, denn erst der Durchgang durch die einzelnen Buchstaben erweckt das Begehren zu

11. Walter Gartler: »Verdrängung«. Zur Topographie einer »kleinen Ökonomie« in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*«, in: ders., *Unglückliche Bücher oder die Marginalität des Realen. Eine Untersuchung im Vorfeld des deutschen Idealismus*, Wien: Turia + Kant 1988, S. 59–138, hier S. 104.

12. K.Ph. Moritz: *Anton Reiser* (Anm. 8), S. 42.

13. Vgl. ebd., S. 43.

14. Vgl. zum »Aufschreibesystem 1800«, insbesondere zur Lautiermethode und ihren geschlechterdifferenten Implikationen: Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, München: Fink ³1995, S. 35–68.

15. M. Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur* (Anm. 10), S. 358.

16. Karl Philipp Moritz: *Neues ABC-Buch*, Faksimile der Ausgabe von 1794 mit den kolorierten Illustrationen von Peter Haas, Frankfurt/Main: Insel 1980, S. 9.

17. Vgl. ebd.

18. M. Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur* (Anm. 10), S. 358.

lesen: Anton Reisers Begeisterung für das Lesen entflammt in dem Moment, in dem er »merkte, daß wirklich vernünftige Ideen durch die zusammengesetzten Buchstaben ausgedrückt waren«. ¹⁹ Das Objekt des Begehrens ist somit die Überwindung des Signifikanten in der verstehenden Lektüre und an der Tücke des Objekts hat Reiser im Laufe des Romans dauerhaft zu leiden. ²⁰ War in *Campes Neuem Abezebuch* Schreiben und Lesen dasjenige probate Mittel den Trennungsschmerz zu heilen, so erscheint das Lesen im *Reiser* als die paradiesische Möglichkeit *par excellence*, sowohl äußere als auch innere Mangelzustände vergessen zu machen: »Durch das Lesen war ihm nun auf einmal eine neue Welt eröffnet, in deren Genuß er sich für alle das Unangenehme in seiner wirklichen Welt einigermaßen entschädigen konnte.« ²¹ Doch verhindern diese Supplemente eines ›verhinderten‹ Lebens selbst wieder die Eingliederung in den bürgerlichen Arbeitsalltag, Reisers Wesen erscheint ›verstimmt‹ ²², durch das ›lebendige Wort‹ der Literatur verführt. Der von Michel de Certeau behauptete strukturelle Effekt des Schriftdispositivs der Neuzeit, nämlich die Entstehung des »lebendigen Worts«, das einerseits – politisch verdächtig – als »verführerisch oder gefährlich« unterdrückt werden muß, und das andererseits als »Gegenstand der Sehnsucht, der Kontrolle und der gewaltigen Kampagne, bei der es mit Hilfe der Schule in der Schrift reartikuliert wird« ²³, etabliert wird, findet hier seine literarische Figurierung.

Doch das Konzept des ›lebendigen Wortes‹ erweist seine Wirkmächtigkeit insbesondere am ›schwachen Geschlecht‹, an weiblichen Figuren, die das Literaturdispositiv des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert produziert: Zum einen erscheinen Leserinnen, die zunächst widerstrebend dann aber doch ›begeistert‹ einsam d. h. konzentriert und körperfern der unschuldigen Lektüre im bürgerlichen Interieur frönen. Diesen stehen die höfischen Damen gegenüber, deren Zerstreung mit der Inszenierung der »Oberflächenschönheit des weibliche Körpers« und dessen Sexualisierung im höfischen Raum einhergeht. Beide, die sexualisierte Körperoberfläche dieser ›Tänzerinnen‹ als auch die verstehende innerliche (Seelen-)Tiefe der ›Leserinnen‹, erweisen sich in ihrer komplexen-

19. K.Ph. Moritz: *Anton Reiser* (Anm. 8), S. 42.

20. M. Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur* (Anm. 10), S. 357.

21. K.Ph. Moritz: *Anton Reiser* (Anm. 8), S. 43.

22. Vgl. ebd., S. 75: »Aber Antons Seele war durch seine romanhaften Ideen einmal zu diesem Takt verstimmt.«

23. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 242.

tären Konstruktion als *Effekt des Schriftdispositivs*.²⁴ Daß diese Differenzierung im Zuge ihrer Einsetzung immer schon bedroht erscheint, erweist sich auch durch die Notwendigkeit von Lesediätetiken speziell für Leserinnen²⁵, zeitigt doch fehlgeleitete, exzessive oder gar verbotene Lektüre körperliche Symptome, die gerade jene Körperoberfläche erotisiert ins Spiel bringt, die durch Innerlichkeit transzendiert werden sollte.²⁶ Und so erscheint die dem höfischen Raum zugeschriebene Körperrhetorik, in ihrem strategischen und oberflächlich sexualisierten Einsatz, als notwendig konstitutives Außen einer bürgerlich durchalphabetisierten Ordnung des Wissens.

Im Rahmen der Durchalphabetisierung des Wissens erscheinen aber auch ABC-Bücher, die nicht nur das Lesen selbst, sondern auch das Bild des Menschen zu lesen lehren.²⁷ Unter ihnen ist ein *ABC Buch einer sich zu Meinungen ereigneten merkwürdigen Schwangerschaft, zum Unterrichts besser lesen zu lernen in Frag und Antwort gestellet von Scmndspltqrfgx* aus dem Jahr 1781. Dem Aufbau und der Vorrede nach eine Leseschule – »Es ist dieses ABC Buch nicht vor solche gedruckt worden, die schon gut lesen können, sondern nur für diejenigen, die es entweder nicht recht gelernt, oder schon wiederum vergessen haben«²⁸ – erweist sie sich als medizinische Streitschrift. Insbesondere die Ungenauigkeit der Ärzte bei der Anatomie

24. A. Koschorke: »Alphabetisation und Empfindsamkeit« (Anm. 7), S. 615. Diese Gegenüberstellung wird in Arbeiten, die der Systemtheorie verpflichtet sind, als Ablösungsmodell verstanden, im Sinne einer Ersetzung der subsidiären Funktion der literalen Kommunikation durch die substitutive, vgl. ebd. S. 606 oder Robert Vellusig: *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert*, Köln, Wien, Weimar: Böhlau 2000, S. 7–25, somit wird Datierungsgeschichte geschrieben ohne zu beachten, daß historische Differenzen sich ihre eigenen Begrifflichkeiten bilden. Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns* (Anm. 23), S. 244.

25. Vgl. Günter Häntzschel: »Für ›fromme, reine und stille Seelen«. Literarischer Markt und ›weibliche‹ Kultur im 19. Jahrhundert«, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert, München: Beck 1988, S. 119–128, hier S. 126.

26. Hinzuzufügen wäre dem noch, daß die (literarische) Figur des Verführers zumeist schriftlich, d. h. in Briefen, zu Werke geht.

27. So zum Beispiel anonym *ABC Buch für Große Kinder. Erste Lieferung A – H. Zweite Lieferung I – Z*, Germanien: o. A. 1796, das aus aufklärerischer Perspektive satirisch die politische und gesellschaftliche Situation ›Germaniens‹ durchbuchstabiert.

28. *ABC Buch einer sich zu Meinungen ereigneten merkwürdigen Schwangerschaft, zum Unterrichts besser lesen zu lernen in Frag und Antwort gestellet von Scmndspltqrfgx*, o. A. 1781, S. 4.

sierung der Leiche bringt den unaussprechlichen Autor²⁹ dieser Schrift auf: Unter *I* und *L* steht zu lesen: »Da dieses so ein merkwürdiger Fall war, warum haben solchen die Aerzte bei der Leichenöffnung nicht genauer untersucht, wie von verschiedenen gelehrten Zeitungs- und Bibliothekenverfassern verlangt worden ist?«³⁰, »Warum wäre dieses nicht möglich gewesen, da sie einmal die Leiche geöffnet und untersucht haben; sind dann diese Leute gar zu schwach und unwissend?«³¹ Akribisch wird die Krankengeschichte der Ärzte *seziert*, mit Seitenangaben zitiert und mit Hinweisen auf die Funktion der Nabelschnur, dem Zustand von Gebärmutter und Nachgeburt beantwortet. Die Metaphorisierung der analytischen Vorgehensweise in der Verknüpfung von Schriftlichkeit und Anatomie produziert die Wahl der Form, das ABC-Buch. Die Adresse dieses ABC-Buches sind die Ärzte, die ›nicht recht lesen gelernt‹ bzw. selbiges ›wiederum vergessen‹ haben. Und dieses Lesenlernen zielt auf den menschlichen Körper, seine Einzelbestandteile erscheinen damit dem Alphabet unterlegt, der Leichnam erweist sich so als alphabetisierter Körper, in seine Einzelteile zerlegbar. Die Kombination der Symptome ergibt, für den, der ›recht lesen gelernt hat, einen fortlaufenden Text i.e. den Befund. Die literale Zerstückelung des Körpers, die hier in der Verschränkung von ABC-Buch und Diagnostik des Körpers vorgeführt wird, impliziert in letzter Konsequenz eine Kombinatorik des Körperlichen. Diese »Kombinatorik der Organe« aber prägt die Wissensordnung des 18. Jahrhunderts³² gleichermaßen wie die Debatten um die photographische bzw. filmische Konstruktion des Körpers zu Beginn des 20. Jahrhunderts.³³

29. Er bietet seinen Namen als Buchstabierübung an und rät dem Leser »nach Belieben Vokale zwischen die Consonanten zu setzen«, vgl. ebd., S. 3.

30. Vgl. ebd., S. 5.

31. Vgl. ebd.

32. François Jacob: *Die Logik des Lebenden von der Urzeugung zum genetischen Code*, Frankfurt/Main: Fischer 1972, S. 96.

33. Zur Verbindung von Großaufnahme und anatomischer Zerstückelung des Körpers vgl. Irmela Schneider: »Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen«, in: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2000, S. 13–39, hier S. 22ff. Zur Koppelung von Photographie und Buchstäblichkeit des Körpers zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. auch die Texte zur Ausstellung *Der anagrammatische Körper* des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe: »Die Organe des Körpers als Buchstaben: Vereinzelung. Den Körper als Schrift lesen«, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$176](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$176) vom 7.5.2001.

Körper für Buchstaben

Gottfried Kellers *Sinngedicht*, 1881 publiziert, setzt mit der Lebenskrise eines jungen Wissenschaftlers namens Reinhart ein, die sich nicht dem Trennungsschmerz, sondern dem Augenschmerz verdankt. Hatte er sich diesen doch angelegentlich seiner »Erkundung des Stofflichen und Sinnlichen«³⁴ im Labor beim Schreiben »von Zahlen auf Zahlen«³⁵ zugezogen. Die Hinwendung zur Wissenschaft ließ ihn »das Menschenleben fast vergessen«³⁶ und er fühlte sich nur noch »klug und froh, wenn er bei seiner Arbeit das große Schauspiel mit genoß, welches den unendlichen Reichtum der Erscheinungen unaufhaltsam auf eine einfachste Einheit zurückzuführen scheint, wo es heißt, im Anfang war die Kraft, oder so was.«³⁷ Trotz dieses ziemlich despektierlichen Faustzitats nähert sich Reinhart den »halbvergessenen menschlichen Dingen« über *das* Medium des Menschlichen, wie es im ausgehenden 18. Jahrhundert etabliert wurde: die Literatur. Vom Labor eilt er in die Bodenkammer, »wo er in Schränken eine verwarhlste Menge von Büchern stehen hatte« und greift sich die Lachmannsche Lessingausgabe (»Komm, tapferer Lessing!«).³⁸ In dieser findet er ein Sinngedicht Friedrich von Logaus³⁹, das ihm – wie es heißt – ein »köstliches Experiment« vor Augen führt: »Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.« Mit dieser »artige[n] Vorschrift« bewaffnet, macht er sich auf den Weg, »entschlossen, nicht zurückzukehren, bis ihm der lockende Versuch gelungen.«⁴⁰ Die Abwendung von den Zahlen und die Hinwendung zum Wort, zu Logau mittels Lessing, kann nicht als Abwendung von der Naturwissenschaft gelesen werden, gerät der Roman doch selbst zum »biochemischen« Experiment: Herr Reinhart küßt unter verschiedenen Rahmenbedingungen solange diverse Weibspersonen bis endlich eine, Lucia, die vorgeschriebene Reaktion zeigt.

Gottfried Keller datiert seinen Roman etwa 25 Jahre zurück,

34. Gottfried Keller: *Das Sinngedicht*, in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 7, hg. von Walter Morgenthaler u. a., Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld, Zürich: Neue Zürcher Zeitung 1998, S. 7–329, hier S. 11.

35. Vgl. ebd., S. 10.

36. Vgl. ebd., S. 11.

37. Vgl. ebd., S. 11f.

38. Vgl. ebd., S. 12.

39. Lessing hat diese 1759 zusammen mit Ramler herausgegeben und eine Vorrede »mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters« verfaßt.

40. G. Keller: *Das Sinngedicht* (Anm. 34), S. 13.

auf den Zeitpunkt, – wie es halb ironisch heißt – an dem »die Naturwissenschaften eben wieder auf einem höchsten Gipfel standen, obgleich das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl noch nicht bekannt war«⁴¹, also ungefähr auf das Jahr 1856.⁴² Somit werden mit dem Bezug auf eine literale Anthropologie, für die der Autornamen Lesung hier einsteht, Wissensordnungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts aufgenommen, um sie dann ›ins Moderne gewendet‹ zu präsentieren. Zwei Oppositionen strukturieren den Einsatz der Erzählung: erstens Anatomie versus Physiologie, zweitens Einzelbuchstabe versus gesprochenes Wort. Erstere wird über die Laborbeschreibung des ›jungen Doktor Fausten‹ etabliert. Die Anatomisierung des menschlichen Körpers wird als verstaubtes Relikt einer vergangenen Zeit inszeniert, räumlich gefaßt als Naturalienkabinett mit ausgestopften Tieren und dem »übliche[n] Menschengesicht« in der dunklen Ecke⁴³. Hier ist eine Motivation des Faust-Zitats aufzusuchen, ist diese moderne Wissenschaftsfigur doch situiert zwischen Spätmittelalter und Renaissance, an den (retrospektiv fiktiven) Zeitpunkt gesetzt, in dem das menschliche Körperbild über die anatomische Zerlegung formiert und im Nexus der gelehrten Diskurse plazierte wurde.⁴⁴ Im Gegensatz zu menschlichem Skelett und »ausgestopftem Monstrum« finden sich in Herrn Reinharts sonnen-durchfluteter »Studierstube«, neben »feinen Spirituslampe[n] und leichten Glasröhre[n]« sowie einer Reihe von »weiß und appetitlich« aussehenden Tier- und Menschenschädeln, ein »in einem Glase« »bescheiden« hockender »lebendiger Frosch«,⁴⁵ der das Studium des lebenden Organismus, die Hinwendung zur Physiologie im 19. Jahrhundert wie kein zweiter erleiden mußte. Das spöttische ›Am Anfang war die Kraft, oder so was‹ ist auch in diesem Kontext zu lesen. Ist es doch der Experimentalwissenschaft nicht darum zu tun, nach den wissenschaftlich unzugänglichen ersten Ursachen zu fragen (wie z. B. der Lebenskraft), sondern die Lebensprozesse selbst zu steuern und zu kontrollieren.⁴⁶ Claude Bernard formuliert in seiner Einführung in das Studium der experimentellen Medizin von 1865 apodiktisch: »Das ganze Problem der Experimentalfor-

41. Vgl. ebd., S. 10.

42. Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* erschien 1859.

43. G. Keller: *Das Sinngedicht* (Anm. 34), S. 10.

44. Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, New York: Routledge 1995, 39–40.

45. G. Keller: *Das Sinngedicht* (Anm. 34), S. 10.

46. Vgl. auch den Beitrag von Simon Ruf in diesem Band.

schung reduziert sich auf: Vorhersage und Lenkung der Vorgänge.«⁴⁷

In der zweiten Opposition von Buchstabe und Wort ist die Anatomisierung des menschlichen Körpers impliziert. Das gesprochene Wort als orales und auditives Lustszenario des Wohllauts ist unmittelbar an die menschliche Gestalt »und zwar nicht in ihren zerlegbaren Bestandteilen, sondern als Ganzes, wie sie schön und lieblich anzusehen ist und wohl lautende Worte hören läßt«,⁴⁸ gebunden. Das Verständnis des Menschlichen erscheint in der Kopplung von (gesprochenem) Wort und Körperganzem. Sowohl die anatomische Zerlegung des Körpers als auch die Zerlegung des Wortes in seine einzelnen graphischen Bestandteile, das mühevoll Entziffern des einzelnen Wortes, kann dieses Verstehen nicht leisten. Zwei zunächst unverbundene Herangehensweisen, materielle Fragmentarisierung und ganzheitliches Selbst-Verständnis, prägen den Umgang mit Körper und Schrift – so insinuiert Keller – gleichermaßen. Somit werden aber auch verstehende Lektüre und das Bild des ganzen Menschen sowie die Entzifferung der einzelnen Buchstaben mit der anatomischen Zerlegung der menschlichen Gestalt eingeführt. Damit sich aber die Lücke zwischen diesen beiden Herangehensweisen schließt, das Paar sich findet und die schmerzenden Augen geheilt werden können, muß die romantische Tradition des Erzählens, die schöne Gestalt und das wohltönende Wort, privilegiert werden, nur das ›Sinngedicht‹ in Gestalt Lucias kann die schmerzenden Augen heilen.

Für den Umgang mit der Schrift kann die oben angesprochene Lücke bzw. Kluft insofern behauptet werden, als »die grundlegende Trennung zwischen der artistischen Technik des Entzifferns und dem Schritt des verstehenden Lesens« den Leseunterricht des 19. Jahrhunderts prägt.⁴⁹ An dieser Trennung setzt die physiologische Leseforschung an, indem sie die Funktion des Auges in den Mittelpunkt ihrer Forschungen rückt. Somit läßt sich auch der Augenschmerz des modernen Doktor Fausten auf den Lesevorgang selbst beziehen, wird sich doch zunehmend um das Augenlicht der ABC-Schützen gesorgt⁵⁰, da so Emile Javal – Ingenieur, Ophthalmo-

47. Claude Bernard: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*, biograph. eingef. u. komm. von Karl E. Rothschild, Leipzig: Barth 1961, S. 89.

48. G. Keller: *Das Sinngedicht* (Anm. 34), S. 12.

49. Bettina Rommel: »Zur Psychophysiologie der Buchstaben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeifer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 310–325, hier S. 313.

50. Auch bei Karl Philipp Moritz' ABC-Buch wird sich um das Augenlicht

loge und Übersetzer Helmholtz' – in seiner *Physiologie des Lesens und des Schreibens* von 1905, »im Falle eines Krieges, besonders beim Schießen auf große Entfernung, der Zustand der Augen der Soldaten nicht ohne Wichtigkeit ist«⁵¹.

Ein pädagogisches Mittel aber, um der Unverbundenheit von Letternerkennung und verstehendem Lesen zu begegnen, war vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo die Leseforschung proliferierte, die Tradition der manieristischen Menschenalphabeten⁵², die nicht der Pädagogik sondern dem Eros huldigten, wieder aufzunehmen. Und so bevölkern menschliche Buchstaben in grotesker jedoch keuscher Gymnastik die ABC-Fibeln. Zum Zwecke des besseren Memorierens und Repetierens der alphabetischen Litanei werden den Körpern graphische Erkennungsmuster eingepägt. Doch diese buchstäblichen Körper heben – im Gegensatz zur physiologischen Leseforschung – nicht etwa diese Lücke auf: »Im Gegenteil, sie materialisier[en] gleichsam die nach wie vor geltende Unverbundenheit von Letternerkennung und spontaner Lektüre.«⁵³ An dieser Trennung setzen dann auch Benjamins Überlegungen zum »Wort- und Letternfasching«⁵⁴ illustrierter Fibeln ein, die den Buchstaben selbst zum Gegenstand der Lektüre machen.⁵⁵ Auf der einen Seite überwindet der »Biomorphismus der Lettern« »den Abgrund zwischen Sache und Zeichen trickhaft«⁵⁶, indem er das zu-

gesorgt, jedoch nicht um des Kriegseinsatzes sondern um des Lesens selbst willen: »Ich muß beim lesen nicht zu dichte auf das Buch sehen, weil man sich die Augen damit verdirbet. Und zum Lesen sind gute Augen nöthig« (K.Ph. Moritz: *Neues ABC Buch* [Anm. 16], S. 8).

51. Emile Javal: *Physiologie des Lesens und des Schreibens*, Leipzig 1907, S. 262; zit. nach B. Rommel: »Zur Psychophysiologie der Buchstaben« (Anm. 49), S. 316. Javal selbst erblindete aufgrund jahrelanger Selbstversuche, sein Grundlagenwerk der französischen Leseforschung mußte er diktieren. Vgl. B. Rommel: »Zur Psychophysiologie der Buchstaben« (Anm. 49), S. 318.

52. Vgl. Oswald Erich: »Alphabet«, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, hg. von Otto Schmidt, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1937, S. 403–411.

53. Vgl. B. Rommel: »Zur Psychophysiologie der Buchstaben« (Anm. 49), S. 313.

54. Walter Benjamin: »Aussicht ins Kinderbuch«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 609–615, hier S. 611.

55. Siehe hierzu Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 146f.

56. Walter Benjamin: »Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 267–272, hier 269.

treffende Wort evoziert, auf der anderen Seite entsteht, indem das Schreiben ins Zeichnen umschlägt, eine »bilderschriftartige Kombination allegorischer Gegenstände«⁵⁷, die eine »sprunghaft neue Beziehung«⁵⁸ über die semantische Orientierung der Schrift an ihrer bildlichen Form herstellt. Die Koppelung synästhetischer Wahrnehmung an den einzelnen Buchstaben durch die Fibern ist – Benjamin entsprechend – von Bettina Rommel überzeugend an die symbolistischen Sprachauffassung gebunden worden, impliziert sie doch »eine Annäherung des Graphischen an Körperlichkeit und Räumlichkeit«.⁵⁹ Diese Annäherung wird 1926 eindrücklich in einem ›poetischen‹ ABC realisiert. Vítězslav Nezvals *ABECEDA*-Gedicht, das ›Form, Laut und Funktion‹ der Buchstaben zum Gegenstand hat, wird 1926 von Milča Mayerová in eine Bewegungskomposition umgesetzt, die Karl Pasma fotografiert und Karel Teige in – wie er es nennt – Typofotos umsetzt (Abb. 1, S. 429). Anspruch ist es, ein »Alphabet für alle Sinne« zu gestalten, das, wie Nezval in seinen Erinnerungen schreibt, »keine Welt erfinden wollte, sondern diese Welt menschlich gestalten wollte, das heißt so, daß sie ein lebendes Gedicht sei.«⁶⁰ Die Gestaltung dieses lebenden ABC-Gedichts bedient sich aber der Photographie. Auf diese hier hinterrücks eingeführte Mediendifferenz wird im folgenden einzugehen sein. Die tänzerische Umsetzung von Milča Mayerová aber verweist in zweifacher Hinsicht auf Formationen der Schriftkultur, als sie zum einen die eben erwähnten Menschenalphabete zitiert, die nicht als »Wortbildungselemente« dienen und »keinen Klartext« konstituieren, da – auch ob der Erotik – »ihre Materialität sich in arabesken Bewegungen verselbständigt«.⁶¹ Zum anderen aber verweist diese Choreographie, die eine extreme Beweglichkeit des Körpers voraussetzt, gerade in ihrer photographischen Inszenierung auf das Krankheitsbild der Hysterie (Abb. 2, S. 430). Ganz im Sinne des ›lebenden Gedichts‹ kollabiert die für das ausgehende 18. Jahrhundert eingeführte Differenz von Leserin und Tänzerin, von verstehender Tiefe und

57. Walter Benjamin: »Alte vergessene Kinderbücher«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 14–22, hier S. 18.

58. Vgl. ebd., S. 16.

59. N. Pethes: *Mnemographie* (Anm. 55), S. 147.

60. Vítězslav Nezval: *ABECEDA*, Taneční komposice: Milča Mayerová, Prag 1926, Reprint Prag: TORST 1993, Beiblatt.

61. Ina Schabert: »Das Doppelleben der Menschenbuchstaben«, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ›Theorie der Literatur‹, veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 95–106, hier S. 100.

erotisierter Körperoberfläche in einem Biomorphismus der Letter: der ekstatische Tanz der Hysterika verspricht, ästhetisch kodiert, die Arbitrarität des Zeichensystems Schrift aufzuheben.⁶²

Der Einsatz der Photographie

Die Zerlegung der menschlichen Gestalt, die pathologische Anatomie, ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts an ihre Grenzen gekommen. Insbesondere von der gerade erwähnten Hysterie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann gesagt werden, daß ein Befund nicht mehr über spezifisch anatomische Kennzeichen dingfest gemacht werden kann. Dieser Leerstelle entspricht das Fehlen eines organischen Körperbildes⁶³, das die Krankheit lokalisiert und visualisiert. Und hier setzt die Photographie an, erlaubt doch das photographische Bild des Körpers einen Befund.

Gegen die zirkuläre Definition der Hysterie von Pierre Briquet (1859), die Hysterie sei eine proteische Krankheit, die sich »in tausend Formen zeigt und [die] man in keiner fassen kann«⁶⁴, setzt Charcot das »eherne Gesetz« seines großen hysterischen Anfalls. Dieses wendet sich von der anatomischen Tiefendimension des Leichnams ab und dem lebenden Körper zu, genauer gesagt, der Körperoberfläche. Im Zentrum dieser benennenden Ordnung steht Charcots photographisches Atelier, um mit Benjamin zu sprechen, »Thronsaal und Folterkammer«⁶⁵ zugleich, in dem nicht zuletzt, wie es Albert Londe in seiner *photographie médicale* beschreibt, ein Eisengalgen, »von der selben Art jener, die zum Aufhängen dient« zum Einsatz kam, um diejenigen Kranken, »die weder gehen noch sich aufrechterhalten können, aufzuhängen« und für die Photographie

62. Marianne Schuller: »Hysterie als Artefaktum. Zum literarischen und visuellen Archiv der Hysterie um 1900«, in: dies., *Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren*, Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 1990, S. 81–94, hier S. 92.

63. Karin Dahlke: »Spiegeltheater, organisch. Ein Echo auf Charcots Erfindung der Hysterie«, in: Marianne Schuller/Claudia Reiche/Gunnar Schmidt (Hg.), *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg: Lit 1998, S. 213–242, hier S. 222.

64. Pierre Briquet: *Traité clinique et thérapeutique de l'hysterie*, Paris: Bailière 1859, S. 5; zit. nach Georges Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*, München: Fink 1997, S. 35.

65. Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385, hier S. 375.

›hinzurichten.«⁶⁶ Wie diese zugespitzte Formulierung nahelegt, scheint zum einen die Grundvoraussetzung der anatomischen Methode, wie sie Michel Foucault in bezug auf Bichat herausgearbeitet hat, nämlich daß der Tod »der Spiegel ist, in dem das Wissen das Leben betrachtet«⁶⁷, auf die Photographie verschoben. Insofern herrscht auch bei Charcot jenes »absolute Auge« der Medizin des 19. Jahrhunderts, »welches das Leben zur Leiche erstarren läßt«,⁶⁸ was auch dessen Beschreibung der Salpêtrière als »reich ausgestattetes, lebendes pathologisches Museum«⁶⁹ formuliert. Zum anderen aber entspricht Charcots Vorgehen, die Krankheit zu reproduzieren und vorzuführen, der experimentellen Methode der Physiologie, als diese aktiv die Vorgänge in ihrer Naturgesetzlichkeit hervorbringt, aber unter spezifischen, in der Natur oft nicht vorkommenden Bedingungen. So erweist sich denn auch die Salpêtrière weniger als Klinik denn als Labor, geht es Charcot doch nicht vorrangig darum, die Hysterikerinnen zu heilen. Claude Bernard aber weist dem Menschen, der sich der Experimentalwissenschaften bedient, den Status eines »wahren Gegen-Machthaber[s] der Schöpfung«⁷⁰ zu. Auch Charcot wurde ein Part im Schöpfungsmythos zugeschrieben, Freud fühlt sich an den »Mythus von Adam«⁷¹ erinnert. Als Apparat des »sprechenden Blicks«, bei dem die »photographische Platte« nach Londe »die wahre Netzhaut des Gelehrten« bildet, gibt die Photographie Charcot genau jenes zu sehen, was dem anatomischen Blick in das Innere des Leichnams verwehrt bleibt. Sehen und Benennen fallen im Paradies der Salpêtrière in eins. Die Photographie verspricht also, »die Erkenntnismöglichkeiten der Schrift [zu] übersteigen«⁷², womit der altbekannte Topos des photographischen ›Pencil of Nature‹ aufgerufen erscheint: »Malstift, Pinsel und Photographie

66. Albert Londe: *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Vorwort von Jean-Martin Charcot, Paris: Gauthier-Villars 1893, S. 15; zit. nach: G. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie* (Anm. 64), S. 318.

67. Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/Main: Fischer 1988, S. 160.

68. Vgl. ebd., S. 180.

69. Jean-Martin Charcot: *Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie*, autor. dt. Ausgabe von S. Freud, Leipzig, Wien: Toeplitz & Deuticke 1890, S. 3, zit. nach: Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie* (Anm. 64), S. 313.

70. C. Bernard: *Einführung* (Anm. 47), S. 27.

71. Sigmund Freud: »Charcot«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 21–35, hier S. 22, 23.

72. M. Schuller: »Hysterie als Artefaktum« (Anm. 62), S. 87.

mußten zur Notation aller jener Körperhaltungen und physiognomischen Differenzen der Schrift zu Hilfe kommen, die längst nicht mehr alle sichtbaren Effekte jener befremdlichen und grausamen Krankheit festhalten kann.«⁷³

Das synoptische Tableau des hysterischen Anfalls⁷⁴, von Paul Richer (nicht nur Mitarbeiter Charcots, sondern auch Leiter der Pariser Ecole des Beaux Arts) erstellt, ruht zwar auf der photographischen Ikonographie der Salpêtrière auf, bedient sich aber des oben zitierten Malstifts, wenn die einzelnen Aufnahmen in eine systematische, synoptische Abfolge gebracht werden. Von nun an sollte jedwede hysterische Symptomatik auf diese ›Urschrift‹ zurückgelesen werden. Die vier Phasen des Anfalls von epileptoid über clownesk und leidenschaftlich bis delirant sind über Buchstaben systematisiert, von A bis L, denen jeweils eine typische Pose zugeordnet ist, wobei bis zu sieben und mehr Variablen möglich sind (das Tableau ist somit nach unten offen). Trotz dieser Beweglichkeit des Schemas ist keine historische Variabilität der einzelnen Zeichen impliziert, vielmehr werden darüber bildliche Darstellungen von Körpern des 13. wie des 17. Jahrhunderts gleichermaßen als hysterisch klassifizierbar.⁷⁵ Sie werden immer schon Hysteriker gewesen sein; Hysterie ist somit »allerorten und zu allen Zeiten die nämliche«⁷⁶. Konsequentermaßen ist dieses Tableau für beide Geschlechter gleichermaßen gültig, wobei dieser Anspruch allein über weibliche Körperbilder ins Bild gesetzt wird und Charcot in seiner Analyse der männlichen Hysterie den Geschlechterstereotypen des 19. Jahrhunderts verhaftet bleibt.⁷⁷

Stellt sich noch einmal die Frage nach dem Verhältnis von Schrift und Photographie in bezug auf das Bild des Menschen. Wal-

73. Jean-Martin Charcot/Paul Richer: *Die Besessenen in der Kunst*, hg. von Manfred Schneider, Göttingen: Steidl 1988, S. 11f.

74. Siehe auch die Abbildung in Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie* (Anm. 64), S. 132f.

75. Vgl. J.-M. Charcot/P. Richer: *Die Besessenen in der Kunst* (Anm. 73), S. 5ff.

76. S. Freud: »Charcot« (Anm. 71), S. 33.

77. Vgl. u.a.: Jan Goldstein: »The User of Male Hysteria: Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France«, *Representations* 34 (1991), S. 134–165, hier S. 152ff., sowie Ulla Link-Heer: »Männliche Hysterie«. Eine Diskursgeschichte, in: Ursula A. Becher (Hg.), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 364–396.

ter Benjamin hat sich in seiner kurzen Geschichte der Photographie diese Frage gestellt, indem er schrieb:

»Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein. Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?«⁷⁸

Auch Charcots Ikonographie, wie die psychiatrische Photographie im allgemeinen, kommt ohne diese nicht aus, erst über die Referenz auf das Medium der Schrift wird diese instrumentalisierbar, klassifizierbar und hierarchisierbar. Von der »verführerischen Selbstevindenz, daß sich der Gegenstand durch seine Abbildung selbst erklären soll«, die in der Erfindung der Photographie angelegt ist⁷⁹, mußte Abstand genommen werden, die Schrift ist somit die Antwort auf das arbiträre Potential der Photographie des Menschen. Verschiebt man den Bezug von Beschriftung und Photographie in der Benjaminschen Frage um ein wenig, dann lautet sie, ob nicht die Beschriftung selbst der wesentliche Bestandteil der Aufnahme ist. Meine Antwort darauf ist – mit Benjamin formuliert –, *daß das ›Optisch-Unbewußte der Photographik des Menschen‹ die Schrift selbst ist.*

Anagrammatische Körper

Das Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) unter der Leitung von Peter Weibel veranstaltete vom 8. April bis zum 27. August 2000 eine Ausstellung mit dem Titel *Der anagrammatische Körper*. Erklärtes Ziel war es, sich mit den medialen Konstruktionen des Körpers in der Moderne auseinander zu setzen, erklärtermaßen ist es die ›Bedingung der Photographie‹, unter der diese Körperbilder entstehen und

78. W. Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie« (Anm. 65), S. 385.

79. Martin Stingelin: »Überstürztes und träges Sehen: Zum historischen Spannungsverhältnis zwischen aktuellen und virtuellen Verbrecherbildern in ihrer satirischen Brechung durch Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Nietzsche, Karl Kraus und Friedrich Glauser (1782–1936)«, in: Achim Barsch/Peter M. Heijl (Hg.), *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 423–453, hier S. 431.

»die von den neuen Medien weiterentwickelt wird. Auch Malerei und Skulptur sind von dieser Bedingung beeinflusst. Daher ist es legitim, von einer fotografischen Kon-
dition bzw. medialen Konstruktion des Körpers zu sprechen. Der Körper wurde durch
die Medien zum Bild und der reale Körper versucht, sich dem Bild anzugleichen, das
die Medien von ihm entworfen haben. Die Kunst reagiert auf die mediale Konstruk-
tion des Körpers und bildet Reservate des Menschlichen, gerade in dem sie die medi-
alen Bedingungen der neuen Konstruktion des Humanen kritisch untersucht.«⁸⁰

Die Kritik an den Bedingungen der modernen Konstruktion des Menschlichen äußert sich im Verweis auf das Schriftmedium: Im Anschluß an das hier schon vorgestellte *ABECEDA* von Nezval, Mayerová und Teige erscheint, so die ins Netz gestellten Erläuterungstexte, der Körper »durch die Photographie als Schrift lesbar. Die Buchstaben des Körpers werden identifiziert, lokalisiert, mit einem Wort: sequenziert. Der Körper wird entziffert, beziffert, damit beginnt seine Digitalisierung.«⁸¹ Ihren Ursprung habe diese Entwicklung in der fragmentierenden Technologie der Großaufnahme, die die »Organe des Körpers, vom Auge bis zur Zehe [also von A-Z; A.K.], vereinzelt und als isolierte Bilder präsentiert.«⁸² Der analytischen Zerlegung des Körpers folge die Möglichkeit der Synthetisierung auf dem Fuß, da erstere sich der »Alphabetisierung« des Körpers verdankt und ihn »zu einem System von Variablen« macht, die ein ›re-fashioning‹ des Körpers erlauben (was für den ›realen Körper‹ sowohl Fitness-Studio und Schönheitschirurgie leisten). Der Körper als photographischer Körper erscheint damit nicht mehr als »der natürliche Ort der Identität. Als rekombinierter Körper ist er der Ort einer rekombinatorischen, optionalen Identität.«⁸³ Der Körper der Zukunft, wie ihn diese Ausstellung entwirft, ist der Körper als reines Bild:

»Der rekombinierbare Körper vollendet sich im konstruierbaren Körper, der medial replizierbar und duplizierbar ist. Von der Schrift der Gene bis zur Schrift der Organe wird der Körper umschreibbar und schliesslich kopierbar. Der Körper wird gänzlich vom einem natürlichen Ort zu einem technischen Ort. [...] Die Medien verwenden anagrammatische Techniken der Umstellung von Sequenzelementen im Bereich der Organe, die sie als Buchstaben definieren.«⁸⁴

80. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$116](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$116) vom 7.5.2001.

81. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$176](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$176) vom 7.5.2001.

82. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$176](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$176) vom 7.5.2001.

83. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$177](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$177) vom 7.5.2001.

84. [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$179](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$179) vom 7.5.2001.

Somit wird eine Medienkritik als Buchstabenkritik formuliert, die im Zeitalter der elektronischen Medien die ›Reservate des Menschlichen‹ aufsucht. Die Kritik an den Neuen Medien unter der photographischen Bedingung aber erweist sich als Buchstabenkritik, wie sie schon das 19. Jahrhundert formulierte: Dem abstrakten und arbiträren Zeichensystem Schrift wird der menschliche Körper untergeschoben, um Sinnpräsenz zu garantieren. So erscheint es zwar als Medium des Menschlichen handhabbar, greift aber im selben Moment den Menschen als ›Gegen-Machthaber‹ der Schöpfung an: Rückt dieser doch selbst in das arbiträre Zeichensystem ein. Die Kritik an der Zerlegung und Auflösung des Menschen wie des Menschlichen durch ›die Medien‹ wird so als Effekt dessen lesbar, was eingeklagt wird: menschliche Präsenz, die sich über den Körper rückversichert und ihre schriftliche Verfaßtheit vergißt.

Bartfrauen.

Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie

SUSANNE REGENER

Fotofund

Am Anfang steht die Fotografie einer Frau (Abb. 1, S. 431). Sie hat Bartwuchs am Kinn, eine Halbglatze und buschige Augenbrauen. Die Abbildung ist aus einem Psychiatrie-Lehrbuch, das 1935 von dem Hamburger Psychiater Wilhelm Weygandt herausgegeben wurde.¹ Was sagt oder was soll das Zeichen aussagen? Mit diesem Fotofund am Anfang meiner Analysen eröffne ich ein größeres Feld zur Medialisierung von Frauen, Geschlechtlichkeit und Krankheit.

Ich will die These gleich vorwegnehmen: am Beispiel der Darstellung von der bärtigen Frau kann die Normierungsfunktion der Fotografie nachverfolgt werden. Das Phänomen der Bartdame selbst wäre eine harmlose Geschichte aus dem Kuriositäten-Kabinett des 19. Jahrhunderts, würden nicht im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts fotografische Abbildungen im medizinisch-psychiatrischen Zusammenhang auftauchen und dort vor dem Hintergrund eines pathologischen Rasters gedeutet. Die Frau mit Bart ist Zeichen von Abweichung, Anormalität, Unweiblichkeit, das mit Hilfe der Fotografie popularisiert wird.

In *Die helle Kammer* spricht Roland Barthes über die Präsenz der Fotografie:

»Vielleicht hindert uns ein unbezwinglicher Widerstand, an die Vergangenheit, an die *Geschichte* zu glauben, es sei denn in der Form des Mythos. Die *Photographie* hat,

1. Wilhelm Weygandt (Hg.): *Lehrbuch der Nerven- und Geisteskrankheiten*, Halle/Saale: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung 1935, S. 445.

zum ersten Mal, diesen Widerstand zum Schwinden gebracht: von nun an ist die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart, ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß wie das, was man berührt.«²

Die Abbildungsgeschichte der Bartfrauen zeigt zwar die hier behauptete Wahrnehmungszäsur, die mit der Fotografie historisch entsteht. Darüber hinaus geht es mir aber nicht nur um die Indexikalität des Fotos, sondern auch um seine Zeichenhaftigkeit. Die Bildunterschrift zu Abb. 1 (siehe S. 431) lautet: »Verblödete schizophrene Frau mit Bartwuchs«. Damit wird ein Zusammenhang von seelischer Befindlichkeit und Körperausdruck suggeriert wie die Aussage: Haare wachsen im Gesicht, wenn ein psychisches Leiden vorliegt. Dies hier ist ein klinischer Fall, und sowohl die Publikationsform, das Lehrbuch, als auch die Legende erzwingen den Glauben an die Autorität des Arztes, der uns hier ein Bild von ›seiner‹ Patientin gibt.

Die Fotografie gibt Anlaß für verschiedene Überlegungen:

A. Historische Orte: Wie ist diese fotografische Quelle zu verorten? Ich will den historischen Mustern der Bartfrauen-Fotografie nachgehen und die unterschiedlichen Kontexte ihrer Visualisierung kurz beschreiben. Bartfrauen sind Thema der populären Alltagskultur, der Wissenschaft und subkultureller Gruppen.

B. Von der Bartdame zum Damenbart: Das Phänomen ist nicht nur durch eine semantische Verschiebung charakterisiert; die Geschichten über weibliche Bärte sind nach dem zweiten Weltkrieg auch gänzlich verschwunden. Der Damenbart wird nun zum kosmetischen Problem oder (kultiger) Gegenstand von Alternativkultur, von feministischen/lesbischen/künstlerischen Submilieus.

C. Medienästhetische Aspekte: Was man erkennen kann, ist einerseits eine Mythologisierung der Dame mit Bart durch den populären Diskurs und andererseits eine Pathologisierung durch wissenschaftliche Kontexte. Wie schlägt sich das in der ästhetischen Form nieder?

Fotografie und Lithografie – verschiedene diskursive Räume

Eine farbige Tafel (Abb. 2, S. 432), die nach der obigen Fotografie (Abb. 1) lithografiert wurde, ist von Wilhelm Weygandt noch vor der Fotografie publiziert worden. 1920 erscheint sein Lehrbuch *Erken-*

2. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 97.

nung der Geistesstörungen³, in dem diese Abbildung folgendermaßen betitelt ist: »Bartwuchs bei einer Kranken mit langjähriger Dementia praecox«. Man kann an der medialen Umverwandlung sehen, daß der Künstler⁴ im Detail eingegriffen hat: das Dreiviertelprofil wurde etwas stärker zum Betrachter gewendet, die Fülle der Barthaare und die Gesichtszüge wurden wie auch die Körperstatur verändert, vergrößert, vergrößert.

Die formale Erscheinung der Quelle: die Abbildung ist eine von 18 Farbtafeln in diesem Buch, das ansonsten mit 318, überwiegend fotografischen Textabbildungen illustriert ist. Die kolorierte Lithografie bekommt eine besondere Wertung; es ist gerade das Primat des körperlichen Zeichens, das zur Tafel-Präsentation dieses Gesichtes in Weygandts Lehrbuch führt. Aber ist diese Abbildung nicht auch ein Zeichen des institutionellen Staunens, des Triumphes über das Zeigen eines Falles von sichtbarer Anormalität, durch den die Normalität bekräftigt wird?

Die beiden Abbildungsformen (Fotografie und Lithografie), die auf ein- und dasselbe Objekt zurückgehen, gehören unterschiedlichen diskursiven Räumen an, wie Rosalind Krauss sagt:

»Es ist deutlich, daß der Unterschied zwischen den beiden Bildern – der Photographie und ihrer Übersetzung – nicht von der Begabung des Photographen und der Einfältigkeit des Lithographen abhängt. Die Bilder gehören zwei getrennten Bereichen von Kultur an, sie setzen verschiedene Erwartungen im Verwender des Bildes voraus, sie übermitteln zwei voneinander verschiedene Arten des Wissens.«⁵

In bezug auf unserer Beispiel könnte man vorläufig behaupten, daß die Verwendung der Lithografie der Bartfrau in Weygandts Lehrbuch von 1920 auf der Entscheidung beruhte, eine Ästhetisierung vorzunehmen. Denn interessanterweise wurde die Fotografie der schizophrenen Frau erstellt, um zunächst nur als Vorlage für ein Tafel-Bild zu dienen. Die kolorierte Lithografie ist dem diskursiven Raum von Sensation, Legende, Staunen zugehörig, also dem des Jahrmarktes, wo es um Formen des Ausstellens, des Verdeckens und der Unterhaltung geht.

3. Wilhelm Weygandt: *Erkennung der Geistesstörungen (Psychiatrische Diagnostik)*, München: Lehmann 1920.

4. Nachweislich ist das einer der sogenannten Kunstmaler Herrfurth und Rothgießer.

5. Siehe Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 41. Krauss bezieht sich auf Fotografie und Lithographie von Timothy O'Sullivan, Tufa Domes, von 1868 bzw. 1878.

Doch verfolgen wir einmal genau, welche Zusammenhänge es sind, in denen die beiden Bilderfunde auftauchen. Weygandts Lehrbuch von 1920 ist die zweite Auflage seines *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*, der 1902 als Band 27 der Medizinischen Handatlasen im Verlag J.F. Lehmann erschienen war.⁶ Schon dieses Buch ist reich illustriert, es sollte »eine möglichst präzise gefasste Darstellung der gesamten Psychiatrie bieten und zur Veranschaulichung des ganzen Textes alle in Betracht kommenden Demonstrationsmittel« heranziehen.⁷ Porträtfotografien von Patienten waren als Autotypen oder Holzschnitte wiedergegeben. Die Farbtafeln, die hier auch schon eingefügt sind, zeigen in erster Linie Details aus dem Innern von kranken Körpern und Ansichten von präparierten Hirnen.

Wilhelm Weygandt hatte zu dieser Zeit bereits über einen größeren Bestand an Fotografien von Patienten und Patientinnen verfügen können, die er – wie er sagte – an verschiedenen Orten selbst aufgenommen hatte.⁸ Im Lehrbuch von 1920 dann wird die Anzahl der Textabbildungen von 276 auf 318 erhöht. Mit der Bildvermehrung erhält man den Eindruck, Fotografien von Patienten werden eingesetzt, um das Verrückte, das Exaltierte in Irrenanstalten wiederzugeben. Körper in Bewegungen und Verrenkungen erinnern an Studien zum Ausdruckstanz dieser Zeit – überhaupt gibt es in dieser Zeit eine fotografische Bildervermehrung, die den Ausdruck eben nicht nur des Kranken, sondern auch den von Schauspielern, Tänzern, Hypnotisierten, »Normalen« betrifft.⁹

Wilhelm Weygandt entwickelt sich zum Körper-Psychiater, zum Arzt, der sieht, der als Spezialist mehr sieht als andere und am Körper Merkmale von Degeneration festschreibt. Er ist ein früher Verfechter der These von der Vererbbarkeit von Geisteskrankheit. Die Fotografie kommt bei ihm geradezu obsessiv zur Anwendung. Zwar werden in dieser Zeit fast alle Lehrbücher der Psychiatrie mit Fotografien aus der klinischen Praxis illustriert, doch bei Weygandt ist die Anzahl der Fotobeispiele sehr hoch. Als Weygandt 1908 Direktor der Staatskrankenanstalt Hamburg-Friedrichsberg wird, baut er eine große klinisch-psychologische Sammlung auf, mit zehntausenden von Patientenbildern, etwa 8000 Diapositiven und zahlrei-

6. Wilhelm Weygandt: *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*, München: Lehmann 1902.

7. Ebd., S. III.

8. Ebd., S. VI.

9. Vgl. Gunnar Schmidt, *Gesichtete Gesichter*, <http://www.medienaesthetik.de> vom 11.5.2001.

chen Filmen; außerdem kam dazu eine alle Patienten umfassende genealogische Kartotek.¹⁰ Von diesem Material ist archivalisch fast nichts mehr erhalten, und es ist mir bisher nicht gelungen, die Ursachen dafür auszumachen. Wir können heute nur auf das Bildmaterial zurückgreifen, das in Weygandts Publikationen ausgebreitet wird.

1920 zieht so etwas wie Jahrmarkt und Kunst in das Psychiatrie-Lehrbuch von Weygandt ein – auf bunten, kolorierten Tafeln werden ungewöhnliche Körperhaltungen, Gesichtsausdrücke und Bekleidungsformen präsentiert. Auch die bärtige Frau in dieser farbigen Übersetzung gehört einer besonderen (Wissenschafts-) Kultur an, die es zu erkunden gilt. Im Gegensatz dazu ist fünfzehn Jahre später dieselbe Person auf der Original-Fotografie in sehr viel kleinerem Maßstab (6 x 4,5 cm) und im Text einmontiert zu sehen. Es handelt sich nun um den diskursiven Raum des Beweises, der Wissenschaftlichkeit, in dem die Illustration zum Einsatz kommt: Die Fotografie legt Zeugnis ab von der Existenz des Objekts.¹¹ *Das Lehrbuch der Nerven- und Geisteskrankheiten*, in dem der Herausgeber Wilhelm Weygandt u. a. seine Studien zur Schizophrenie publizierte, gibt insgesamt eine an rassenbiologischen Theoremen orientierte medizinisch-psychiatrische Haltung wieder. Vor diesem Hintergrund werden erbbiologisch unterscheidbare Zeichen von Krankheit/Gesundheit und Normalität/Anormalität gesucht und via Fotografien ausgestellt. In diesem Zusammenhang der Typifizierung muß auch die Fotografie der Bartfrau gesehen werden, die die einzige Illustration in Weygandts Beschreibungen von Körpersymptomen bei Schizophrenie ist. Weder hier noch im Text des Lehrbuches von 1920 gibt es direkte Erläuterungen der Abbildungen. Die Bildlegende zur Lithografie lautet »Bartwuchs bei einer Kranken mit langjähriger Dementia praecox«¹²; im Fließtext unter der Kapitelüberschrift »Untersuchungen des körperlichen Zustandes« heißt es: »Auf Grund endokriner Störungen kommt als Adrenalsymptom manchmal Bartwuchs bei Frauen vor, insbesondere in der Dementia praecox.«¹³ Am Abbildungsort der schwarz-weißen Fotografie spricht Weygandt noch weniger und nur beiläufig über das, was per Abbildung zu sehen ist: »Bei älteren schizophränen Frauen tritt manchmal Bartwuchs auf.«¹⁴ Bartwuchs bei Frauen, so soll man hier schlußfolgern,

10. Vgl. W. Weygandt: *Lehrbuch* (Anm. 1), S. 53f.

11. Siehe Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 75f.

12. W. Weygandt: *Erkennung* (Anm. 3), S. 170.

13. Ebd.

14. W. Weygandt: *Lehrbuch* (Anm. 1), S. 445.

ist selten, wenn, dann ist er angeboren und Kennzeichen für eine Form von Entartung und für psychisches Leiden, das zur Verblödung führt. Weygandt macht aus der Sensationsfigur bärtige Frau eine pathologische Figur; er benutzt eine im klinischen Umfeld selbst hergestellte Fotografie, die sich – wie ich zeigen werde – von anderen, öffentlich kursierenden Bartfrauenporträts unterscheidet. Und Weygandt reduziert mit dieser Fotografie das Krankheitsbild Schizophrenie auf ein einziges sichtbares Gesicht.

Jahrmarkt und populäre Literatur

Bartfrauen gehören historisch gesehen zur Gruppe der Freaks, den Anomalien und Mißgeburten, den *outsiders*, den »strange people«; sie sind lebende Kuriositäten, die im 19. Jahrhundert öffentlich ausgestellt in der europäischen und nordamerikanischen Kultur sichtbar waren. Die Bezeichnung Freaks ist, wie Leslie Fiedler in seinem gleichnamigen Standardwerk betont, eine Verkürzung von »freak of nature« und impliziert sowohl das Groteske als auch das Anormale der so bezeichneten Menschen.¹⁵

Es gibt eine Reihe von Geschichten über die Existenz von Bartfrauen, *Bearded Ladies*, denen das Stigma des Zweigeschlechtlichen anhaftet. In der griechischen Mythologie hat Androgyne, das Urbild des Zwitterhaften, einen Bart.¹⁶ Ad-hoc-Bartwuchs bei Frauen ist in der Mythologie mal als Schutz gedacht, mal Ausdruck von großem Schmerz über Verlust.

Die Volkshelige Kümmernis oder Saint Wilgefortis ist eine solche Figur, die Gott um Entstellung durch einen Bart bat, als sie von einem Mann begehrt wurde.¹⁷ Berichte über die Existenz von Bartfrauen seit dem Mittelalter werden in der Literatur über Freaks kolportiert, z. B. bei Leslie Fiedler oder Hans Scheugl in den 1970er Jahren, ohne daß es einen gesicherten Hinweis auf Quellen gäbe.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufen sich Berichte und Abbildungen über Frauen mit Bart. Die Familienzeit-

15. Siehe Leslie Fiedler: *Freaks. Myths & Images of the Secret Self*, New York 1979, S. 19.

16. Hans Scheugl: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adamos*, Köln: Dumont Schauberg 1974, S. 48.

17. Und dann vom Vater ans Kreuz geschlagen; sie möge ihrem himmlischen Bräutigam gleichen; vgl. Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stichwort: Kümmernis, Stuttgart: Reclam³1968.

schrift *Daheim* bringt 1883 einen belehrenden Artikel über »Haarmenschen und Bartweiber«, der sich auf verschiedene zeitgenössische Abhandlungen bezieht.¹⁸ Ein Tableau, um das sich der Text rankt, besteht aus Lithografien, die nach Gemälden und Fotografien angefertigt wurden (Abb. 3, S. 433). Die Rhetorik dieser Quelle will ich kurz andeuten:

»Bei den bärtigen Frauenzimmern muß man [...] mehrere Formen unterscheiden, die eine ist das sogenannte ›Bärtchen‹ junger Frauen, das sich fast nur bei Brünetten findet und von jedem Leser wohl schon einmal beobachtet worden ist. Etwas anderes ist das Auftreten eines wirklichen, aus echten starken Barthaaren bestehenden Bartes.«¹⁹

Unterschieden wird zwischen einer gewissen Normalität und einer entschiedenen Anormalität. Um das Muster zu veranschaulichen, werden Bartfrauen mit kurzen Hinweisen charakterisiert und zum Beweis illustriert. Über die mittelalterliche Helena Antonia (Abb. 3, oben links, S. 433) wird folgendes kolportiert:

»Sie war sehr gesund, freundlich, liebeich, war in mancherlei Arbeit geschickt und erfahren und hatte viel Verstand. Sie hatte ein langes, feingebildetes Gesicht, funkelnde schwarze Augen, rote Wangen und ihr Bart reichte in ihrem achtzehnten Jahre bis auf die Brust herab.«²⁰

Der Bart, der sich auf der Abbildung zeigt, wird als kuriöse Hülle begriffen, hinter der durchaus normale (gesund, freundlich, geschickt) und weibliche (liebreich, zarte Physiognomie, funkelnde Augen, Wangentönung) Eigenschaften sich verbergen konnten. Auch die Zeitgenossin (1883) Helene T. (Abb. 3, unten rechts) wird als sehr weiblich beschrieben, »mit einem ausgesprochen weiblichen Habitus und weißmehligem Teint«²¹, die offenbar in der Normalität ihres Daseins in jenem Moment gestört wird, als man sie wegen ihrer äußerlichen Besonderheit vor die Kamera zerrt: »Helene diente bei einem Apotheker in Athen [...]. Nur auf vieles Zureden ließ sie sich photographieren.«²²

Die Vorstellung von der Bartdame lebte von dem, mittels

18. Anonym: »Haarmenschen und Bartweiber«, in: *Daheim* 19 (1883), S. 316–318.

19. Ebd., S. 316.

20. Ebd., S. 317.

21. Ebd.

22. Ebd.

Fotografie oder Lithografie dokumentierten Kontrast männlicher (sekundärer) Geschlechtsmerkmale am Körper der Frau und bei gleichzeitiger Beteuerung echt weiblicher Seelenbeschaffenheit. Annie Jones-Elliott (Abb. 4, S. 434) wurde als biblische Figur, unter der Bezeichnung »Infant-Esau« oder »Esau-Lady« von Kindheit an im Zirkus Barnum und Zirkus Bailey gezeigt.²³ Der in dieser Welt berühmte Saltarino beschreibt sie 1895 als sehr weibliches »Naturwunder«:

»Die Haut der Lady ist durchsichtig, klar, rein und samtartig weich, Bart und Kopfhair schwarzbraun und seidenweich, der Bart verbreitet sich aber eigentümlicherweise nur bis an das Kinn und lässt den unteren Teil desselben bis zum Kehlkopf frei, die Stimme ist glockenrein und echt weiblich. Annie hat lebhaftes Temperament, macht allerliebste Handarbeiten und zeigt in ihrer Unterhaltung grosse Belesenheit und feine Bildung.«²⁴

Der gewinnversprechende Hype, der auf Jahrmärkte und im Zirkus ausgestellten Bartfrauen liegt in dem scheinbaren Widerspruch von äußerer Gestalt und Charaktereigenschaften. Es wird Abweichung gezeigt und gleichzeitig Normalität behauptet. Das männliche Zeichen Bartwuchs wird zu einem Rätsel stilisiert, welches das Publikum des 19. Jahrhunderts in Staunen versetzt hat. Damit wurden populäre Lehren der Physiognomik und von Menschenkenntnis und Gesichtserkennung nicht negiert, aber die Reichweite solcher Lehren angezweifelt.²⁵ Die äußeren Zeichen können auch trügen: hinter verunstalteten, häßlichen oder gefährlich aussehenden Körpern (»Der Glöckner von Notre Dame«, »Der Elefantenmensch«, »Dr. Jekyll and Mr. Hyde«) können sich liebe, zarte, emotionale und verzweifelte Charaktere verbergen und hinter dem bärtigen Gesicht eine weibliche Frau. Im 19. Jahrhundert wird ein epistemisches Feld eröffnet, das danach fragt, was der Mensch ist, was ihn vom Tier unterscheidet, was das Geschlecht ausmacht.²⁶

23. L. Fiedler: *Freaks* (Anm. 15), S. 147.

24. Signor Saltarino: *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J. Weber 1895, S. 130.

25. Ein, in der Literatur des 19. Jahrhunderts wiederkehrendes Motiv der Auseinandersetzung mit Vorurteilen, wie z. B. bei Adalbert Stifter: »ja durch das Antlitz des Häßlichen fliegt mir oft eine schauerliche Schönheit [...]«. Adalbert Stifter: *Brigitta* [Studienfassung, Pest 1847], München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 8.

26. Siehe ausführlich dazu Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medi-*

In Zirkussen, auf Jahrmärkten und in populären Zeitschriften wird zum Alltagswissen, was von Darwinisten, Ethnologen, Literaten propagiert wurde. Durch den Gebrauch der Fotografie als Beweis wird der Prozeß der Verwunderung und Verunsicherung unterstützt. Und gleichzeitig zeigt sich, daß das bloße Schauen nichts vom Wesen der Abgebildeten verrät.

Der französische Psychologe Edgar Bérillon gibt zwischen 1904 und 1906 in einem Fortsetzungsartikel einen kulturgeschichtlichen Rückblick auf Erwähnungen, Darstellungen, Erklärungsweisen von Bartfrauen, und auch der Wissenschaftler betont immer wieder, daß das Äußere der behaarten Frauen im krassen Gegensatz zu ihren inneren Werten steht.²⁷

Anhand dieser Quelle kann sehr gut studiert werden, wie es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch die Fotografie zu einem Visualisierungsschub der Bartfrauen kommt, der einhergeht mit verstärkter Zurschaustellung der Frauen.

Medizin und Psychiatrie

Kurz nach 1900 entdeckt die Medizin die Bartweiber, und jetzt wird erst aus der Abweichung ein Problem. Das Sichtbare wird noch einmal auf seine Aussagekraft für Beschaffenheit von Seele, Geschlecht, Krankheit befragt. In dieser Zeit konkurrieren ganz verschiedene Konzepte, die man, kurz gesagt, in solche der Toleranz und solche der Stigmatisierung einteilen kann.

Die Erforschung der physiologischen und psychologischen Unterscheidungen der Geschlechtscharaktere wird von Franz von Neugebauer und Magnus Hirschfeld wesentlich vorangetrieben. Alltagssprachliche Ausdrücke wie »männliche Weiber« oder »Mannweiber« sollten nach Neugebauer differenziert betrachtet werden:

»Erstreckt sich dieser Begriff immer nur auf den Virilismus im Aussehen eines Weibes,

zinnische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert, erscheint demnächst in: Köln, Wien: Böhlau Verlag 2001.

27. [Edgar] Bérillon: »Les Femmes à barbe. Étude psychologique et sociologique«, in: *Revue de L'Hypnotisme* (1904–1906). Bérillon bezieht in seine Studien auch die unter Hypertrichose leidenden, sogenannten Haarmenschen ein. An der am ganzen Körper behaarten Julia Pastrana wird das Moment der Verstörung exemplifiziert, das Ethnologen zur gleichen Zeit (etwa Mitte des 19. Jahrhunderts) mit dem sogenannten guten, edlen Wilden entdecken. 1932 wird dieses Thema ein letztes Mal bedient in dem Film *Freaks* des amerikanischen Regisseurs Todd Browning.

den Feminismus im Aussehen des Mannes, auf heterosexuelle sekundäre Geschlechtscharaktere? Nein, sehr häufig ist die Bezeichnung hervorgerufen durch das psychische Verhalten des Individuums. Es existiert ebenso wie ein somatischer Virilismus und Feminismus auch ein psychischer Virilismus und Feminismus [...], mit welcher teilweise der sogenannte Homosexualismus zusammenhängt.«²⁸

Das ist der Versuch zu relativieren, was andernorts, wie in der Kriminalanthropologie, schon zu hartnäckigen Stereotypen geführt hatte.²⁹

Neugebauer reproduziert viele der schon an anderen Stellen veröffentlichten Fälle von weiblichem Bartwuchs. Es geht ihm erklärtermaßen um die Vorstellung der »Kasuistik«, d. h. Abbildungen aus populären Quellen werden zusammengetragen. Die Fotografien und anderen Abbildungsformen werden in die Nähe des Index gebracht, der sagt: seht, das, worüber ich spreche, gibt es.³⁰ Einerseits wird das Abnorme (das Mannweib, Virago) auf einem wissenschaftlichen Niveau enträtselt, andererseits aber wird ein Archiv der Abweichung eröffnet: eine große Bilderschau *feminae barbatae*.

In ähnlicher Weise recycelt Magnus Hirschfeld die Abbildungen von Bartfrauen, die in dem Bildatlas seines Werkes *Geschlechtskunde* enthalten sind.³¹ Ein Lexikon der Normalität wird von ihm hier präsentiert, d. h. allgemeine Vorstellungen über normale Weiblichkeit bzw. Männlichkeit und deren Abweichungen werden visualisiert. Bei Hirschfeld wird wissenschaftlich begründet, was auf Jahrmärkten und in populären Schriften Kuriosum war: er behandelt Abweichung/Anormalität unter der Bezeichnung sexuelle Zwischenstufen. Deviantes an Geschlechtsorganen, körperlicher und seelischer Erscheinung wird unter Vorzeichen von Über- und Unterentwicklungen gedeutet, als sexuelle Varietäten und sexualtypologische Kombinationsmöglichkeiten. Bei Hirschfeld ist, grob gesagt, die Doppelgeschlechtlichkeit des Menschen mit einem Austarieren zwischen weiblich und männlich verbunden:

»Alle andersgeschlechtlichen Einschläge, gleichviel ob körperlich oder seelisch, kön-

28. Franz von Neugebauer: *Hermaphroditismus beim Menschen*, Leipzig: Klinkhardt 1908, S. 46f.

29. Siehe Kapitel »Die kriminelle Frau« in: Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Fink 1999, S. 264–278.

30. Vgl. Ph. Dubois: *Akt* (Anm. 11), S. 78f.

31. Magnus Hirschfeld: *Geschlechtskunde*, 4 Bde., Stuttgart: Pütmann 1926–1930.

nen bei den Menschen in sehr verschieden hohem Grade vorhanden sein. So kommt es vor, um ein recht augenfälliges Beispiel herauszugreifen, daß ein Bartflaum im Gesicht eines Weibes nur eben kaum angedeutet ist, es kann der Bartwuchs auf der Oberlippe aber auch so erheblich sein, daß mehrmals wöchentlich die Entfernung mittels des Rasiermessers erfordert, und es kommt sogar ausnahmsweise ein stattlicher Vollbart bei einem Weibe vor.«³²

Eine *Femina barbata*, wie Hirschfeld sich ausdrückt, sei in den meisten Fällen »in jeder sonstigen Beziehung körper-seelisch aber durchaus weiblich.«³³ Das ist eine – wie wir sahen – durchaus schon populäre Interpretation. Neugebauer und Hirschfeld bieten die wissenschaftliche Verortung und die Bildersammlung einer homosexuellen Subkultur, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt sichtbar wird.³⁴

Hirschfeld führt fast beiläufig einen Aspekt ein, der die Fotografien von Bartfrauen in einem anderen Licht erscheinen läßt: Denkt man an die Möglichkeit einer Rasur, wirft die Darstellung das Thema der Maskerade auf. Hirschfelds Bildlegende zur Fotografie der Kellnerin Anna H. (Abb. 5, S. 435) argumentiert in diese Richtung: »Kellnerin Anna H., die ihren Bart stehen ließ, um sich in Berliner ›Destillen‹ als ›Attraktion‹ (›Rätsel des 20. Jahrhunderts‹) sehen zu lassen.«³⁵ Die Pflege des Bartes geschah aus pekuniären Erwägungen und hatte nichts mit einer Veränderung von Geschlecht (*gender*) oder einer sexuellen Umorientierung (Transvestismus) zu tun.

Der Bart bei einer Frau kann nach Hirschfeld verschiedenes bedeuten: a) im Sinne einer physiognomischen Deutung Androgynität, oder b) ein verstreutes männliches Zeichen *ohne* entsprechende Referenz zum Sexualtypus, der übrigen körperlichen Erscheinung und allgemeinem Habitus. Wir haben es zwar mit einer Inszenierung biologischer Normalität zu tun, die über jeweilige Abweichungen erklärt wird, doch ist es eine neue soziogenetische Betrachtungsweise in Hirschfelds Arbeit, daß diese Zwischenstufen von ihm

32. Ebd., Bd. 1, S. 594f.

33. Ebd., Bd. 1, S. 595.

34. Für eine vollständige Betrachtung des Themas müßte man auch den Transvestismus des Mannes berücksichtigen, u. a. auch die Verhinderung von Bartwuchs. 1930/31 werden in Dresden die ersten transsexuellen Operationen an dem Dänen Ejnar Wegener durchgeführt und publizistisch begleitet. Dieser *shift of gender* galt in dieser Zeit als natürlich, da man (mit Hinweis auf Hirschfeld) von einer bisexuellen Natur ausging. Siehe Sander L. Gilman: *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton: Princeton UP 1999, S. 268–294.

35. M. Hirschfeld: *Geschlechtskunde* (Anm. 31), Bd. 4, S. 506.

als Varietäten und nicht als pathologische Merkmale aufgefaßt werden.³⁶

Die Sexualwissenschaft gibt den fotografischen Darstellungen von Bartfrauen eine neue Bedeutung: geschlechtliche Verunsicherungen und damit verbundene Rollenprobleme könnten bei Bartträgerinnen vorkommen; bei den meisten der durch Abbildungen dokumentierten Fälle aber würde der kuriose Kontrast zwischen Ganz-und-gar-weiblich-Sein und dem männlichen äußeren Zeichen eher zum Segen führen, der finanziell ausgenutzt werden kann.

Die Darstellungen von Bartfrauen zeichnen sich dadurch aus, daß nicht die Männerrolle³⁷ eingenommen wird, sondern im Gegenteil gerade die besonders weibliche Kleidung, Gestik, Haartracht ins Bild gesetzt sind. Die ikonischen Zeichen der Bartfrauenfotografien zeigen zwischen Sexualwissenschaft und Jahrmarkt eine enge Beziehung. Hirschfelds medizinische Bilderschau relativiert; sie sagt: das kommt vereinzelt vor, man könnte den Makel aber auch einfach abrasieren.

Parallel dazu erscheinen in anderen medizinischen Abhandlungen Fotografien von bärtigen Frauen, die diese als pathologisch stigmatisieren. In *Rasse und Krankheit*, einer rassenbiologischen Schrift von 1937, schreibt der Abteilungsleiter des Rasse- und Siedlungsamtes, Johannes Schottky, Programmatisches aus dem Bereich der sogenannten Rassenpsychiatrie.³⁸ Der Abschnitt über »Die schizophrenen Erkrankungen« behandelt wesentlich Geisteskrankheiten bei Juden und ist mit zwei Fotografien illustriert, die jüdische Frauen mit Bärten darstellen. Beide Fotografien sind als Textabbildungen reproduziert, die eine trägt die Bildunterschrift: »Manie. Bärtige Jüdin«, die andere »Schizophrene Jüdin mit Bartwuchs.« (Abb. 6, S. 436) Die Fotos stammen ursprünglich aus der Sammlung von Berthold Kihn, dem Ordinarius für Psychiatrie an der Universität Jena, der zum Gutachterstab der sogenannten T4-Euthanasie-Aktion gehörte. Es sind also Bildzeugnisse, die in einem klinischen Zusammenhang angefertigt wurden, um visuelles Beweismaterial für Abweichung, Krankheit und Abnormität zu sammeln.

36. Ebd., Bd. 1, S. 599.

37. Ein spezifisches Genre, bei dem es um das Gelingen des Versteckspiels geht; siehe dazu Rudolf Dekker/Lotte van de Pol: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*, Berlin: Wagenbach 1990; Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hg.): *Sakkoraus und Rollentausch. Männliche Leitbilder und Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund: Edition Ebersbach 1997.

38. Johannes Schottky: »Rasse und Geisteskrankheiten«, in: ders. (Hg.), *Rasse und Krankheit*, München: Lehmann 1937, S. 176–300.

Schottkys Text ist obsessiv: Seine »Rassenpsychiatrie« geht davon aus, »daß neben nervösen Auffälligkeiten und Nervenkrankheiten auch die Geistesstörungen bei diesem Volke [Juden] häufiger seien.«³⁹ Bei Schizophrenie, manisch-depressiven Erkrankungen und Epilepsie überwiege der Einfluß der Anlage, sprich Erbgut. Den empirischen Nachweis für eine erhöhte Geistesstörungsrate bei Juden hätten bereits zahlreiche Autoren angetreten. Eine einzige Fotografie (für das Krankheitsbild Schizophrenie) scheint zu genügen, so suggeriert es ihre Plazierung, um das schon Erforschte zu illustrieren. Zu Abb. 6 lautet der Fließtext: »und für die deutschen Juden gab auch Lange (1930) zusammenfassend an, daß sich bei ihnen viel mehr Schizophrenie fände als in ihrem Umkreis.«⁴⁰ Die Fotografie wird zum Symbol für die Stigmatisierung des Juden schlechthin im Nationalsozialismus. Obwohl durch die Bildlegende als Frau ausgewiesen, ist diese Jüdin gleichzeitig als Mann konnotiert. Das sei das doppeldeutige Gesicht der Schizophrenie wird bedeutet, ein anormales Gesicht, das geschlechtlich nicht mehr eindeutig zu identifizieren ist. Zugleich wird durch die Geste des Zähne-Zeigens etwas Tierisches, ein Werwolf-Muster, evoziert.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Weygandts Abbildungsstrategien in seinen Lehrbüchern weder zufällig noch sind sie einzigartig. Zur gleichen Zeit da Weygandt das kolorierte Porträt der bärtigen Frau großformatig ausstellt, reproduzieren Franz von Neugebauer und Magnus Hirschfeld in ihrem Bildarchiv der geschlechtlich abweichenden Körper- und Gesichtsausdrücke Lithografien und Fotografien von Frauen, die sich selbst ausgestellt haben oder nicht zuletzt aufgrund ihrer Fotografie populär geworden waren. Die bunte Abbildung in Weygandts Psychiatrie-Lehrbuch gehört dieser Welt an, in der Wissenschaft Alltagserscheinungen, Jahrmarktsensationen und andere öffentlich sichtbare Erscheinungen zu ihrem Sujet macht.

1935 hat sich, so sieht es aus, eine starre Trennung zwischen Alltag und Wissenschaft und zwischen Sensation und wissenschaftlichen Fakten vollzogen. Die Fotografie von der Bartfrau ist bei Weygandt, sowie jene 1937 dann bei Schottky, als Produkt eines klinischen Archives sichtbar, das auch eine eigene Ästhetik besitzt. Darüber hinaus nimmt die Abbildungszahl ab, was die ikonische Bedeutung der einzelnen Fotografie in diesen wissenschaftlichen Abhandlungen erhöht. Die rassenbiologische Stigmatisierung bei Weygandt und Schottky kommt mit wenigen Bildbeispielen aus.

39. Ebd., S. 181.

40. Ebd., S. 192.

Schließlich sprechen sie nicht wie Neugebauer und Hirschfeld über die Normalität von Abweichungen dieser Art und ihren vielfältigen Erscheinungsformen, sondern die Rassenpsychiater sind am vererbaren Körperzeichen interessiert, die Frau mit Bart ist zu einem psychiatrischen Fall geworden.

Die eingangs genannte Unterscheidung in verschiedene diskursive Räume, denen die Abbildungen zugeordnet werden können, bezieht sich nicht nur auf die beiden Techniken Lithografie und Fotografie. Meine Ausführungen sollten einen ersten Hinweis dafür geben, daß die Wissenschaft – hier die Medizin/Psychiatrie – daran arbeitet, einen eigenen diskursiven Raum der Fotografie zu begründen.

Von der Bartdame zum Damenbart

Der medizinische Diskurs hatte die Welt entzaubert mit seinen Untersuchungen und Diagnosen; alles Abweichende, Gruselige und Unerklärliche wurde in Horror- und Alien-Filme buchstäblich abgedrängt. Der Frauenbart stellt sich medizinisch gesehen als eine physiologische, hormonell hervorgerufene Besonderheit dar, die nicht an einen Transsexualismus gebunden ist. Im Nationalsozialismus wurde daraus ein propagandistisch genutztes Zeichen für Anormalität; die Vorstellung einer krankhaften Verwandlung von Frau zum Mann wurde mithilfe einer Fotografie evoziert.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Geschichte der Bartfrauen vorbei, d.h. es gibt weder eine Zurschaustellung noch eine Psychiatrisierung der Bartfrau. Haare im weiblichen Gesicht werden jetzt als Damenbart bezeichnet, und im Zuge einer amerikanisch geprägten Körperhygiene wird empfohlen, ihn zu entfernen. Das geht zurück auf die offensive Propagierung eines idealen weiblichen Gesichtes, die schon in der Weimarer Zeit mit Hilfe der Fotografie in populärer Form wirksam wurde.⁴¹ Heute werden immer neue Lifestyle-Medikamente angeboten und die Haarentfernung wird von der Krankenkasse bezahlt, wenn der Damenbart psychische Probleme nachsichzieht.⁴² Solche Normsetzungen, die im Grunde

41. Siehe dazu Katharina von Ankun: »Karriere – Konsum – Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts«, in: Claudia Schmölders/Sander Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: Dumont 2000, S. 175–190.

42. Für das kosmetische Problem werden Cremes, Wachs, Rasierer, Laser-Epilation angepriesen. Neueste Nachricht: der Rasierklingenhersteller Gillette will zu-

ausdrücken, daß dieses männliche Zeichen im Gesicht einer Frau die Idee von Weiblichkeit stört, prägen die Schönheitsideologie, die allerdings durch den offensiven Umgang mit dem Haarwuchs im Gesicht auch heute noch kritisiert wird. Auch als kosmetisches Problem bleibt der Damenbart Gegenstand einer medial vermittelten Geschlechterdifferenz.

Eine deutliche und provokativ gemeinte Bejahung des Damenbartes hat es in der Vergangenheit immer wieder gegeben: zum Beispiel in den 1960er und 70er Jahren im Rahmen einer Propagierung von Natürlichkeit durch Hippie- und Frauenbewegung (Vorbild: Frieda Kahlo). Zugleich war in dieser Zeit ein offensives, starkes Auftreten von Frauen positiv konnotiert, Gleichberechtigung wurde manchmal durch ein betont männliches Outfit (Vorbild: Marlene Dietrich) demonstriert. Auch in Submilieus der Gegenwart gibt es Beispiele der Thematisierung des Damenbartes, die ich hier nur sehr kursorisch streifen kann.

Susanne Betancor, die Schriftstellerin und Popette, befaßt sich auf ironisierende Weise mit dem Bart der Frau; mit Roman und Showprogramm *Damenbart*⁴³ meint sie einem letzten Tabu in unserer Kultur zu Leibe zu rücken. Rainald Goetz beschreibt in seinem Partyroman *Rave* eine Frau, die er bewundert: eine Frau mit einem »süßen Damenbärtchen«, »ein jungenshafter Habitus«. »Das war natürlich klasse.«⁴⁴ Ein Damenbart ist kultig, weil mit Geschlechtszuschreibungen gespielt wird, so könnte man interpretieren, ein wenig *queer* sein und die Schönheitspropaganda negieren.

Das Internet-Projekt *Women with Beards* der niederländischen Künstlerinnen Ine Poppe und Jetty Verhoeff versucht mit Fotografien von bärtigen Frauen, einen Rezeptionsaspekt zu kommentieren (Abb. 7, S. 437). Sie sagen: »Wir locken die Internet-Benutzer mit einem ›pornographischen Versprechen‹ zu unserer Website, das der Erwartung dann nicht entspricht.«⁴⁵ Der Transvestismus, der auf dieser Seite in Andeutungen praktiziert wird, karikiert fetischistische Vorlieben von Männern und stellt die Maskerade in einen historischen Bezug: »Früher sah man Frauen mit Bärten nur ausgestellt auf Jahrmärkten. Heutzutage hat jede Frau ihren eigenen Ladyshave, und Sie können jetzt jeden Monat ein haariges Schätz-

sammen mit einem Pharmakonzern eine Creme auf den Markt bringen, die die für den Bartwuchs verantwortlichen Enzyme wirksam stoppen soll. Siehe z. B. Pressenotiz aus B.Z. unter <http://212.172.17.8/newsarchiv/ak03bart.htm> vom 18.5.2001.

43. Susanne Betancor: *Damenbart*, Frankfurt/Main: Eichborn 2000.

44. Rainald Goetz: *Rave*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 25.

45. <http://www.dds.nl/~beards> vom 3.11.2000; 11.5.2001.

chen herunterladen.«⁴⁶ Man kann sich über den emanzipatorischen Wert dieses Kunstprojektes streiten, doch wird hier nicht der Scheinhaftigkeit allen Seins auf sehr direkte Weise Ausdruck verliehen? Die Indexikalität der Fotografie verliert an Bedeutung, das Bild von der Frau mit Bart ist eine Frage der Kunst geworden: was sich nicht mehr zu sehen gibt, kann produziert werden. Auf der Inhaltsebene wird der Transvestismus mit seinen beliebigen und austauschbaren Zeichen zur Ikone erkoren. Dabei findet ein Remake von Darstellungsmustern statt: Erinnerungen an mittelalterliche Madonnenbilder, die Esau-Lady aus dem Zirkus und an die in Dessous gekleidete Pop-Sängerin Madonna der 1980er Jahre werden geweckt. Wie der Beitrag gezeigt hat, findet durch eine bestimmte Kontextualisierung der Fotografie immer eine Selektion der Wahrnehmung statt, ganz abgesehen von den immer schon bestandenen Möglichkeiten einer Bildmanipulation.

Grundsätzlich habe ich den Eindruck, daß Damenbart haben und tragen heute kein ernsthaftes, sozusagen genderpolitisches Zeichen ist. Dennoch ist Bart immer noch Zeichen einer Differenz, das – das sollten die andeutungsweisen Schlaglichter auf zeitgenössische Thematisierungen zeigen – unterschiedliche Bewertungen erfährt. Beim Projekt »Women with Beards« wird die Austauschbarkeit der Zeichen ironisiert, normative Geschlechtszuschreibungen werden nicht in Frage gestellt. Die Verbreitungsform im Internet hat schaustellerische Anklage, der historische Jahrmarkt scheint in dem postmodernen Angebot wieder auf. Bart abrasieren, wachsen lassen oder ankleben – an diese Alternativen knüpft sich nicht die Frage nach Weiblichkeit. Der Mann aber scheint seinen exklusiven Anspruch auf sein sekundäres Geschlechtsmerkmal verloren zu haben.

46. Ebd.

Pikturale Personifikation

und das Darstellungsformat von Webcams

GEORG JONGMANN

Bewegte und unbewegte Bilder von mehr oder weniger bekannten Personen sind so gewöhnlich wie verbreitet: Die Fotos von Freunden und Familienangehörigen dienen der Erinnerung und der Verinnerlichung von persönlichen Beziehungen. Urlaubsdiass verschwinden in der Schublade und bereiten bei Gelegenheit einen begrenzt vergnüglichen Abend. Das Bild im Personalausweis gewährt einen Einblick in vergangene Haarmoden und veranlaßt bei Grenzkontrollen zur eindringlichen Prüfung physiognomischer Merkmale. Überwachungskameras an öffentlichen oder halb öffentlichen Plätzen legen ein Verhalten nahe, mit dem besser keine unlauteren Absichten offenbart werden, obwohl man nicht weiß, ob auf den Kontrollmonitoren des Sicherheitsdienstes Bilder erscheinen, ob sie gerade betrachtet oder ob sie aufgezeichnet werden. Es genügt bereits die Vermutung, observiert zu werden, um sich ein erwartbares Normalmaß aufzuerlegen. Auf all diese Personen im Bild kann auf sehr verschiedene Weise zugegriffen werden. Ihre Bilder übernehmen dabei die Funktion, familiäre oder andere Bindungen und die an die Personen gerichteten Erwartungen zu beeinflussen, zu bestärken oder gar erst hervorzurufen. Daneben haben die Massenmedien einen verbildlichten Personentypus hervorgebracht, auf den zugreifen zu können sehr unwahrscheinlich ist und zu dem folglich keine sozialen Beziehungen bestehen. Die Funktion der massenmedialen Bilder scheint sich gerade dadurch auszuzeichnen, ihre Personen ohne einen ›persönlichen‹ Kontakt erlebbar zu machen. Falls wider Erwarten dennoch kurzzeitige Beziehungen entstehen, unterliegen sie dem Zwang, mit den verbreiteten Schemata abgeglichen zu werden, um herauszufinden, wie diese Menschen ›wirklich‹ sind – gerade so, als wären ihre Fernsehauftritte nicht wirklich –, wie sie sich neben ihrer öffentlichen Person als Individuen verhalten und welche Beiträge, Überraschungen oder Irritationen sie situativ beisteuern.

Die Differenzierung zwischen diesem Personentypus¹ – dem Politiker und Filmstar, der Nachrichtensprecherin und dem Talkmaster, dem Statisten und dem Publikum – und denjenigen Personen, die sich nicht vorrangig auf Grund ihres mediatisierten Wirkens profilieren, verweist auf einen sie organisierenden Unterschied. Er besteht zwischen dem Individuum und der Person, die es für andere und vor anderen ist, die es zu sein vorgibt oder die andere ihm zumuten. Auf der einen Seite begegnet man dem lernfähigen und vergeßlichen, dem artikulierenden und vor der Kamera posierenden, kurz: dem *sich in seiner Umwelt orientierenden Individuum*. Es denkt, fühlt und atmet. Auf der anderen Seite präsentiert es sich als Person, die mit dem Individuum korrespondiert und die den sozialen Zugang zu ihm bestimmt. Die Person strukturiert die Sozialität sowohl aus fremder Perspektive auf das Individuum als auch unter dem Gesichtspunkt des Individuums bezüglich genau dieser Perspektive, wodurch Ordnungsgewinne erzielt werden. Die Begegnung mit ihm ist folglich nicht individuell, sondern persönlich. Insoweit dem Individuum unabhängig von seinen ihm eigenen Beschaffenheiten eine einheitlich prozessierte Differenz zu seiner Umwelt zugemutet wird, die sich unter sozialen Bedingungen eben mittels des Schemas bzw. der Form der Person stabilisiert, findet seine Individualisierung statt, an der sich andere Individuen, für die die gleichen Bedingungen gelten, in variabler Weise beteiligen. Sie setzt ein Mindestmaß an gestalteten Umweltbezügen voraus und schließt deswegen immer ein eigensinniges Prozessieren ein, auf das man sich einstellt und auf das sich eingestellt zu haben für das weitere Prozessieren notwendig ist. Niklas Luhmann verdeutlicht diesen Unterschied, wenn er die Person als die *individuell attribuierte Einschränkung von Verhaltensmöglichkeiten* bestimmt.²

An dieser Form der Attribution können Bilder von Menschen beteiligt sein. Sie sind folglich nicht nur wiedererkennbare Abbildungen oder Reminiszenzen an gemeinsame Erfahrungen, sondern darüber hinaus personale Struktursequenzen. Verschaffen sich Bilder in dieser Weise Geltung, kann von pikturnaler Personifikation gesprochen werden. Inwieweit mit ihnen die an eine Person gerichteten Verhaltenserwartungen strukturiert werden und inwieweit eine Person als lernendes, psychisches Individuum mit einem alternden Körper unabhängig von bildlichen Mitteln bekannt ist, macht die Personifikation mehr oder weniger relevant. Ihr ist es zu

1. Vgl. die Untersuchung von Jens Ruchatz in diesem Band.

2. Vgl. Niklas Luhmann: »Die Form ›Person‹«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 148.

verdanken, daß sich die massenmedial herausgebildeten Schemata der Zurechnung verselbständigen können und zu kommunikativ adressierbaren Simulationen einladen, die mit Biographien, Verwandtschaftsverhältnissen oder Einstellungen nicht mehr abgeglichen werden müssen. Die Personifikation reguliert, wie individuell die individuellen Zurechnungen verlaufen. Nochmals variiert wird das Verhältnis zwischen der Bildperson und dem Individuum durch die computer-vermittelte, vernetzte Kommunikation. Ihr Einsatz ist sehr vielseitig: Mit digitalen Kameras aufgenommene Bilder können (fast) ohne Verzögerung per E-Mail verschickt werden. Die Internettelefonie gibt dem um Bilder ergänzten Ferngespräch neuen Auftrieb. Eine strukturreichere Form der bildgestützten Interaktion bieten Videokonferenzen, die häufig in eigens dafür eingerichteten Konferenzräumen stattfinden und bei denen neben der Verbildlichung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer auch Kameras für Dokumente o. a. zur Verfügung stehen.³ Und schließlich gewähren die ins Internet geladenen Aufnahmen von Webcams Einblicke in Arbeits- oder Wohnzimmer von privaten und dennoch unbekanntem Personen.

Webcams werden zumeist an einer Stelle installiert oder wechseln nur gelegentlich ihren Platz und verfügen über die nötige Ausstattung, um Einzelaufnahmen oder Videosequenzen über einen ans Internet (oder Intranet) angeschlossenen Rechner einzelnen oder einer unbestimmten Menge von Empfängern annähernd zeitgleich mit der Aufnahme zugänglich zu machen. Obwohl Webcams gewiß auch zum Spionieren genutzt werden oder zumindest zu datenrechtlichen Schwierigkeiten führen, wenn sie beispielsweise in Museen⁴ oder Cafés aufgebaut werden, unterscheidet sich ihr Einsatz von Verfahren, bei denen Kleinstkameras für eine gezielte Überwachung oder zum Beobachten intimer Tätigkeiten genutzt werden. Ebenfalls unterscheiden sich ihre Aufnahmen von den Fotografien, die massenhaft private Homepages illustrieren. Denn die Fotografien sind nicht auf eine Situation zeitlich direkter Übermittlung zurückzuführen und haben stattdessen eine selektive, redaktionelle Bearbeitung erfahren. Nichtsdestotrotz erscheinen die

3. Vgl. Christoph Meier: »Neue Medien – neue Kommunikationsformen? Strukturmerkmale von Videokonferenzen«, unter: <http://www.uni-giessen.de/~g31047/ingangseite.html> vom 15.4.2001 (mit Videobeispielen); auch in: Werner Kallmeyer (Hg.), *Sprache und neue Medien*, Berlin, New York: de Gruyter 2000.

4. Vgl. Deutscher Bundestag – 14. Wahlperiode (Hg.): *Tätigkeitsbericht 1999 und 2000 des Bundesbeauftragten für den Datenschutz*. 18. Tätigkeitsbericht, Drucksache 14/5555 vom 13.3.2001, S. 34.

Bilder von Webcams zumeist auf privaten oder firmeneigenen Homepages, die zum Teil ausschließlich für die Darstellung ihrer Aufnahmen konzipiert wurden; man findet dort Archive, Galerien, *Slide-Shows* oder andere Präsentationsformen.

Durch Webcams und andere darstellerische Formen des Internet (z. B. Chat-Foren, virtuelle Gemeinschaften, *online* geschriebene Tagebücher) wird Privates öffentlich verbreitet, was bisher v. a. der journalistischen Profession vorbehalten war. Auch die zur Verfügung stehenden Mittel (wie etwa die Live-Einspielung von Bildern) war bisher strikt reglementiert. Anstatt die allgemein zugängliche, öffentliche Verbreitung über die vorhandenen Techniken und die Berufszugehörigkeit zu begrenzen, scheint man sich nun auf die Zuweisung von Zugangsrechten zu verlegen, um die Verbreitung von Information und die Reichweite der Kommunikation zu limitieren. Wie stark diese Tendenz bereits ausgeprägt ist und ob sich aus ihr gesellschaftliche Folgeprobleme ableiten lassen, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Unabhängig ihrer Relevanz passen diese jedoch zweifellos beobachtbaren Vorkommnisse zu den Bestrebungen, die Angebote zur Mediennutzung und ihre Nutzung selbst stark zu personalisieren: Dies reicht von den auf das Kaufverhalten zugeschnittenen Marketing-Strategien über thematisch spezifizierbare Nachrichten oder Informationsdienste bis hin zu intelligenten *bots* und *agents*.⁵ Die Person wird in der Form des einzelnen *user* zu einem vielseitig in Anspruch genommenen Schema, das sowohl öffentlich als auch privat ist und das Verhältnis des Privaten und des Öffentlichen in einer noch nicht absehbaren Weise restrukturiert. Auch der Gebrauch von Webcams reiht sich in die Personalisierung mediatisierter Kommunikation ein und trägt zu der Konfusion des Privaten mit dem Öffentlichen bei.

Vor dieser nur kurz skizzierten Problemlage stehen die weiteren Ausführungen, die sich der Ausgestaltung⁶ personaler Schemata widmen: Wie konfigurieren die durch Webcams erzeugten Bilder Personen und wie stabilisieren sie Zurechenbarkeit? Um die

5. Vgl. Matthias Klusch (Hg.): *Intelligent Information Agents. Agent-Based Information Discovery and Management on the Internet*, Berlin u. a.: Springer 1999; und Robert Trapp/ Paolo Petta (Hg.), *Creating Personalities for Synthetic Actors. Towards Autonomous Personality Agents*, Berlin u. a.: Springer 1997.

6. Während sich *Personalisierung* auf den Gebrauch des personalen Schemas bezieht, soll zu einer besseren Unterscheidung die *Personifikation* seine Gestaltung und Strukturierung bezeichnen; vgl. zum Begriff der Personalisierung auch Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 155.

Fülle von technischen Einsatzmöglichkeiten und darstellerischen Praktiken von Webcams zu beschreiben, sind pauschale Vergleiche mit der Analyse panoptischer Disziplinierung, mit voyeuristischen resp. exhibitionistischen Tendenzen oder mit den ›virtuellen‹ Welten nur begrenzt hilfreich.⁷ Statt dessen soll mit Hilfe einiger systemtheoretischer Überlegungen ein Weg gesucht werden, auf dem man sich einer Beschreibung des Gebrauchs von Webcams und ihrer personifizierenden Aspekte annähern kann. Im folgenden wird ein theoretisches Arrangement entwickelt, das sich in drei Schritte gliedert. Der mit Luhmann vorgeschlagene Personenbegriff bezieht sich auf die zugemutete und mitgestaltete Sozialität von Individuen. Da Luhmann Soziales in Form von Systemen thematisiert und da die irreduzible Operation der sozialen Systeme mit der Kommunikation gegeben ist, wird demgemäß das personale Schema im kommunikativen Prozessieren entfaltet. Daraus schlußfolgernd konkretisiert der zweite Schritt noch einmal den Begriff der Person. Weiterhin benötigt man eine auf die kommunikative Operation abgestimmte und analysefähige Bestimmung von Bildern, die in einem dritten Schritt vorgestellt wird. Darauf zurückgreifend können abschließend die personifizierenden Effekte der Webcam-Bilder beschrieben werden.

Laut Luhmann hat Kommunikation stattgefunden, wenn verstanden worden ist, wer was mitgeteilt hat.⁸ Er begreift sie als die Synthese einer Mitteilung, einer Information und eines Verste-

7. Inwieweit der von Michel Foucault analysierte Panoptismus mit der Situation vernetzter Computer verglichen werden kann, problematisiert Stefan Wunderlich: »Vom digitalen Panopticum zur elektrischen Heterotopie. Foucaultsche Topographien der Macht«, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.), *Kommunikation, Medien, Macht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 342–367. Den (vermeintlichen) Exhibitionismus beschreibt Victor Burgin: »Jennis Zimmer«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 94–103. Auf den keineswegs trennscharfen Unterschied zwischen den programmierten und errechneten, ›virtuellen‹ Welten einerseits und den ›realen‹ Welten andererseits verweist Thomas J. Campanella: »Eden by Wire. Webcameras and the Telepresent Landscape«, in: Ken Goldberg (Hg.), *The Robot in the Garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2000, S. 22–46. Zu einer Kritik dieser Unterscheidung vgl. Georg Jongmanns: »Gute Zeiten, Schlechte Zeiten. Das Echtzeit-Real«, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim: Universität Hildesheim 1997, S. 250–271.

8. Diese Formulierung findet man in Niklas Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 86. Grundlegend für den Kommunikationsbegriff ist ders., *Soziale Systeme* (Anm. 6), S. 191–241.

hens. In dieser scheinbar simplen Einheit verbergen sich komplexe Verhältnisse. Ihre erste Verwicklung besteht darin, daß jeder der drei Aspekte selektiv ist: Die Art, wie mitgeteilt wird, ist ebenso selektiv, wie die mitgeteilte Information und das Verstehen. Die zweite Verwicklung besteht darin, daß das Verstehen erst unterscheidet, was als Mitteilung und was als Information zu behandeln ist. In einer ersten Annäherung bedeutet dies, daß auf der einen Seite jemand ist, der auswählt, was er oder sie auf welche Weise mitteilt, und daß auf der anderen Seite jemand ist, der die Mitteilung nach Maßgabe der Differenz von Information und Mitteilung versteht und auf diese Weise Kommunikation in Gang bringt – ohne daß der Mitteilende auch nur den geringsten Einfluß darauf hätte, wie verstanden wird, was also als Mitteilung und was als Information Gehör und Anschluß findet; und umgekehrt, ohne daß diejenige, die versteht, Einfluß auf die Selektivität der Mitteilung hätte, an die sie ihr Verstehen ansetzt. Jedes auf diese Weise distinguierende Verstehen setzt sich einem weiteren Verstehen aus, da es selbst als Mitteilung einer Information verstanden werden kann, womit die dritte Verwicklung gegeben ist. Wenn so Verstehen an Verstehen anschließt, können sich die Beteiligten nach und nach darauf einstellen, um Mitteilungsweisen und die einmal gewonnene Information zu stabilisieren und um damit weiterhin zu kommunizieren. Auf diese Weise wird eine operative Struktur aufgebaut. Zu verstehen heißt somit einerseits, retrospektiv und prospektiv zu wirken und damit die Reproduzierbarkeit kommunikativer Einheiten zu gewähren. Und es heißt andererseits, die Markierung einer Differenz zu sein, die auf das Verstehen selbst angewendet wird, wodurch sich trotz bzw. gerade wegen der frappierenden Kontingenz alles Beigetragenen und Verstandenen eine stabilisierte und strukturierte Selbstreferenz etabliert.

Wenn sich die Kommunikation auf diese Weise reproduktiv und rekursiv – und das heißt eben auch: operativ geschlossen – verhält, wie kann dann von Mitteilenden die Rede sein? Wie kann man Individuen voraussetzen, die etwas mitteilen und deren Mitteilungen verständlich oder doch zumindest verstehbar sind? Offenbar teilen ein sich bewegender oder sprechender Körper, ein denkendes oder artikulierendes Bewußtsein nichts mit, solange sie nicht im kommunikativen Sinne verstanden worden sind. Man kann noch so sehr winken oder schreien und sich Geltung verschaffen wollen: Wenn hieraus kein Beitrag gewonnen wird, der in das kommunikative System Eingang findet, bleiben die Körperbewegungen und bleiben die besten Mitteilungsabsichten aus der Kommunikation ausgeschlossen. Das heißt, die formelhafte und verkürzte Erklärung der Kommunikation – zu verstehen, wer was mitteilt – bewahrt ihre

Gültigkeit nur dann, wenn die Kommunikation zuvor bereits in Gang gekommen ist und wenn sich in ihr Instanzen entwickelt haben, die es erlauben, nach dem ›Wer‹, nach einer Mitteilenden hinter der Mitteilung und nach einer unterstellbaren Kontingenz zu fragen, die ihre Selektivität erst erzwingt. Weder geht die Kommunikation von einem mitteilenden und einem verstehenden Individuum aus, noch beginnt sie mit ihnen. Man kann es nicht genug betonen: Ihre Operation ist irreduzibel. Dies schließt selbstverständlich nicht aus, daß sich die Kommunikation darauf versteht, Informationen über Mitteilungsweisen zu sammeln und sich somit in den Zustand versetzt, reproduzierfähige Mitteilungsschemata einzurichten, die individuelle Zurechnungen organisieren und mit deren Hilfe von einer Mitteilung kommunikativ auf einen Mitteilenden geschlossen wird. Hier kommt das operable Element der Person ins Spiel.⁹

Die Person ist dasjenige operative Schema, das die Koordination der Mitteilungen verantwortet und das auf individuelle psychische Systeme samt zugehörigem Körper zurechnet. Die Person organisiert, wie die Beteiligung von Einzelnen an einer Kommunikation vonstatten geht, und reguliert, welche Erwartungen an relevant zu machendes Verhalten gestellt werden. Insoweit nicht alles und jedes von anderen Beteiligten einer Kommunikation erwartet wird (und wohl auch kaum erwartet werden kann: zum Beispiel sich so fahl und rund zu verhalten, wie der winterliche Vollmond scheint) und insoweit die Beteiligten klarstellen, was von ihnen erwartet werden kann, hat man es mit einer Person zu tun. Da Luhmann die Struktur sozialer Systeme als Erwartungen von Erwartungen bestimmt – als Erwartungen, die sich nicht an dies oder jenes, sondern zuallererst danach richten, daß erwartet wird –, erweist sich die Person als eine regulierende Funktion innerhalb der Systemstruktur.¹⁰ Sie eröffnet immer auch einen Möglichkeitsspielraum, der bspw. darüber befindet, welches Verhalten sonst noch in einer zu erwartenden Beobachtung liegen könnte oder welches Verhalten das Erwartungsschema enttäuschen würde, aber genau deswegen erwartet werden muß etc. Die Person organisiert auf kontingente Weise, wie die Teilnehmer und Teilnehmerinnen identifiziert werden, und produziert die Selektivität des Mitteilens.

Man muß daran angepaßt artikulieren bzw. *sich* artikulieren,

9. Zu den Ausführungen über die Person und das Individuum vgl. Niklas Luhmann: »Die gesellschaftliche Differenzierung und das Individuum« und ders., »Die Form ›Person‹«, beide in ders., *Soziologische Aufklärung 6*, S. 125–141 und 142–154.

10. Vgl. N. Luhmann: *Soziale Systeme* (Anm. 6), S. 396–417, bes. S. 398 und S. 412.

um verstanden zu werden und Anschlußfähigkeit zu erlangen. Wer sich über verschiedene Situationen hinweg und in unterschiedlichen Systemen erkennbar bzw. wiedererkennbar an der Kommunikation beteiligen will, muß zur Person werden, und wer sich an einer Kommunikation beteiligt, restrukturiert in dem Maße seiner oder ihrer Beteiligung die ihn oder sie betreffende Person. Jeder muß, um sich Gehör zu verschaffen, als Person auftreten und sich als mehr oder weniger variables Erwartungsschema etablieren, das über eine situative Spezifik hinaus das Selbe bleibt bzw. das ein gewisses Maß an Selbigkeit garantiert. Die Personalpronomina liefern hierfür eine erste, probate Form. In der Selbigkeit liegt jedoch ein Problem. Sie ist das Problem der Beobachtungen verschiedener Beobachter – oder mit Luhmann ausgedrückt: Man muß »Dasselbe verschieden unterscheiden können«.¹¹ Demnach ist die *Person* das in der Erwartungsstruktur fungierende, paradoxe Selbe des zur kommunikativen Beobachtung freigegebenen und freizugebenden Verhaltens, während das *individuelle psychische System* die nicht immer leicht zu bewältigenden Lasten der Integration trägt, insofern es sich dazu genötigt fühlt. In verschiedenen Situationen und unterschiedlichen Ereignissen, in denen sich die eigene Person entfaltet, und unter wechselnden Bedingungen und Voraussetzungen muß das Individuum in der Lage sein, eine Identität herzustellen.¹² Der Selbigkeit des personalen Schemas, das den Bezug zu vielfältigen Fremdbeobachtern stabilisiert, steht die komplexe Anforderung gegenüber, darauf abgestimmte Selbstbeschreibungen zu finden.

Insofern man an seiner Personifikation teilnimmt und die damit verbundenen Respezifikationen bewältigt, individuiert man sich für sich selbst in einer sozialen Umwelt. Man verschafft seiner *persönlichen Individualität* Geltung, indem man Ansprüche anmeldet, und wird in dem Maße zur *individuellen Person*, wie dies von einem erwartet werden kann. Man ist dazu veranlaßt, für sich als Individuum und in Bezug auf andere als Person erkennbar zu sein und zu bleiben, so wie jeder einzelne seine Ansprüche an die Erwartbarkeit anderer stellt. Hier zeigt sich die Brisanz der strukturellen Kopplung¹³ zwischen den Individuen und ihrer sozialen Umwelt, von der auch die Körper nicht verschont bleiben. Folgt man

11. Niklas Luhmann: »Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6*, S. 166.

12. Vgl. zur Unterscheidung der Person und des Individuums und den damit verbundenen Paradoxien auch Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 151.

13. Vgl. N. Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 8), S. 92–120.

beispielsweise Alois Hahn, liegt in ihrer Individualisierung eine unwahrscheinliche und alles andere als selbstverständliche Errungenschaft.¹⁴ Die Individualisierung ist, unter strukturellen Gesichtspunkten beobachtet, keinesfalls eigenständig. Die mit der Person bewerkstelligte Kopplung von Individuen beschreibt ihre Umweltangepasstheit bzw. Irritabilität, nicht jedoch den eigenständigen Zugriff. Man ist daher ständig damit befaßt, die eigenen Erwartungen zu artikulieren, das heißt Ansprüche anzumelden, um sich eine eigene Erwartbarkeit zu verschaffen, womit sich das Individuum – und das heißt: womit sich seine vielseitige Umweltbeziehung – doch nur mannigfaltig disloziert.¹⁵

Die derart konstituierten Individuen bleiben vorerst beschäftigt. Mit den ihnen entsprechenden Schemata operieren die sozialen Systeme ohne Schwierigkeiten, da sie sie rekursiv etabliert haben. Für sie stellt sich jedoch ein anderes Problem. Denn der Kommunikation kommt unter medialen Bedingungen allmählich die Einheit abhanden, mit der sie die in Interaktionen präsenten Körper und die mit ihnen korrelierten, psychischen Systeme noch als Mitteilende und zugleich als Handelnde ausweisen konnte. Die grundlegende Kopplung zwischen den Individuen und der Kommunikation weicht auf und erschwert es, Zurechnungen individuell zu plazieren. Körper gibt es weiterhin zu sehen, gefilmte und von Kameras erfaßte Körper, bewegte Körper im Fernsehen und sprechende Stimmen im Radio, deren Äußerungen ohne weiteres eine bewußte Selektivität unterstellt und die in diesem Sinne verstanden werden können.¹⁶ Aber die kommunikative Anschlußfähigkeit, die dieses körperliche Verhalten und die diese artikulierenden Stimmen gewähren, wird ausschließlich aus produzierten Bildern und aus montierten Sprechsequenzen gewonnen. Die Schwierigkeit der Kommunikation besteht darin, daß die textlichen, sprachlichen, bildlichen oder musikalischen Referenzgefüge nicht handeln. Die Handlung gilt jedoch als die notwendige Selbstsimplifikation sozialer Systeme, um sich zu

14. Vgl. Alois Hahn: »Kann der Körper ehrlich sein?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 666–679.

15. Unter dem Gesichtspunkt des Individuums angefertigte Beschreibungen und Analysen der Internet-Kommunikation liegen zahlreich vor. Ein prominentes Beispiel ist Sherry Turkle: *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Reinbek: Rowohlt 1998.

16. Zuletzt diskutiert in Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit, Identität, Medien*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2000.

fixieren, um Zurechenbarkeiten zu definieren und um von diesen Punkten aus weiter operieren zu können. Die Systeme müssen, so Luhmann, »das Mitteilen selbst als Handeln auffassen, und nur in diesem Sinne wird Handeln zur notwendigen Komponente der Selbstreproduktion des Systems von Moment zu Moment«. ¹⁷ Gewiß kann man unter Zuhilfenahme eines personalen Autorenschemas oder des Eigennamens von Moderatorinnen die Mitteilung als die Handlung eben dieses Autors oder jener Moderatorin beobachten. Dies geschieht permanent, und darin besteht auch kein Problem. Entscheidend ist vielmehr, daß alles von der Darstellung abhängt – auch das Schema des Autors ist eine Frage der Darstellung – und daß es *keine Notwendigkeit für ein mit diesen Personalisierungen korrespondierendes Individuum* gibt, das gemäß der vollzogenen Beobachtung des Schemas handelt und das seine Umweltbeziehungen koordiniert. Es liegt ein weit verbreiteter Trugschluß darin, für die Kommunikativität von Texten, Bildern und anderen Artefakten Handlungen oder Handelnde oder ein mitteilendes Verhalten vorauszusetzen. ¹⁸

Dies entläßt allerdings nicht von der Notwendigkeit, eine Mitteilung zu unterscheiden. Um ihre Handlungsform zu substituieren, kann die Kommunikation personale Schemata testen und etablieren, die allein darstellerisch zur Geltung kommen und genügend Anschlußfähigkeit erzeugen. Insoweit die personifizierenden Mittel im Laufe der Zeit ein Repertoire von Verhaltenserwartungen und damit zusammenhängende Praktiken entwickeln, die auch ohne einen Bezug zum Umweltbezug eines Individuums funktionieren, erhalten sie einen Eigenwert, lassen sich von den interaktiv eingeübten Operationsweisen ablösen und in neuen Zusammenhängen einsetzen. Das heißt, mit Bildern und anderen kommunikativen Artefakten werden operable Einheiten von strukturierten Erwartungsbindungen eingerichtet und personalisierend genutzt. Die eigenwertigen, personifizierenden Mittel erlauben es, individuelle Personen unabhängig von den sich unruhig verhaltenden, Kontingenz erzeugenden und die Kommunikation irritierenden Individuen zu synthetisieren. Der Star ist der Prototyp dieser Gattung. Vielleicht wird man einwenden, daß sich der »echte« Star gerade durch das Bemühen auszeichnet, immer wieder individuell in Erscheinung zu treten. Dieser Handlungsbedarf erhebt jedoch den Anspruch, die syntheti-

17. N. Luhmann: *Soziale Systeme* (Anm. 6), S. 227.

18. Die problematische Spezifikation der Mitteilung unter rein medialen Bedingungen ließe sich auch mit Bezug auf die selektiven Funktionen voraussetzende doppelte Kontingenz, mit Bezug auf die Erwartungsstruktur sozialer Systeme oder mit Bezug auf ihre Temporalität diskutieren.

sche Personifikation zurückzubinden, was ihre Verselbständigung gerade bestätigt. Mehr noch: In ihr liegt eine gesellschaftliche Notwendigkeit, wie klagevoll die Urteile darüber auch ausfallen mögen. Denn nur die effektive Loslösung von den psychischen und körperlichen Irritationen, die die Individuen an soziale Systeme herantragen, und die resultierende Operabilität der personifizierenden Mittel gestattet es den Massenmedien, ihre Personen überhaupt als Mitteilende zu behandeln. Kurz, die Person löst sich vom Individuum ab und kann nicht mehr auf es zurückgeführt werden, was bei der *persona dramatis* immer noch der Fall war. Trifft die Analyse zu, wird man mit dem Ablöseeffekt rechnen müssen, wenn man sich der computer-vermittelten Kommunikation zuwendet, da auch hier der Zugriff auf Individuen nicht garantiert werden kann.

Wenn von kommunikativen Artefakten und von Erwartungsbindungen die Rede ist, sagt dies nicht mehr aus, als daß die Artefakte Texte, Musikstücke, Internet-Seiten, Filme u. a. m. zusammenfassend bezeichnen, insofern sie eine kommunikative Funktion tragen, und daß die an sie gebundenen Erwartungen soziale Systeme (mit-)strukturieren. Wie können sie nun näher bestimmt werden? Da es vor allem auf die pragmatische Operativität der Kommunikation ankommt und da sie sich auf keinen Fall wahrnehmend vollzieht, muß ausgeschlossen werden, Bilder als Gesehenes und als dasjenige zu verstehen, das dem Bewußtsein erscheint. Nichtsdestotrotz muß wahrgenommen werden, damit Artefakte überhaupt kommunikativ relevant werden können. Um die Wahrnehmung in Funktion zu setzen und die Unterscheidung zwischen der pikturalen Mitteilung und ihrer Information verstehenderweise zu lancieren, bedarf es einer entsprechenden Konfiguration der visuellen Aufmerksamkeit. Unabhängig davon, wie und was gesehen wird, und gleichgültig wie (un-)bewußt man imaginiert oder erinnert, obliegt es der Aufmerksamkeit, etwas Gesehenes als Bild und somit als Mitteilung zu erkennen, genauso wie es ihr obliegt, etwas Gehörtes als eine verbale Artikulation zu identifizieren. Insofern ist die Aufmerksamkeit kommunikativ disponiert. Man hat es bei dieser Form mit einem typischen Fall der strukturellen Kopplung zwischen sozialen und psychischen Systemen zu tun.

Genauso wie das psychische System darüber befindet, ob es ein Bild mit bestimmten Gestaltqualitäten oder einen Text mit nachvollziehbaren Aussagen vor sich hat, so entscheidet der kommunikative Vollzug darüber, was ihm als mitteilendes Bild erscheint. Dies kann je nach Anschluß variieren, wie bspw. die Hieroglyphen belegen, die sowohl sprachlich als auch piktural verstanden werden können. Da zu verstehen nicht allein bedeutet, die Mitteilung zu unterscheiden, sondern zuallererst zu bestimmen, was als Mittei-

lung gelten kann – sie wird von der Information und zugleich als sie selbst unterschieden –, legt die Kommunikation auch die Formate der Darstellung fest (und sie legt *sich* auf sie fest), wenn sie eine Mitteilung je momentweise identifiziert. Etwas wird als Gemälde, als Film, als Skulptur, kurz: als ein bestimmtes Format der Darstellung verstanden, wodurch sich das Verstehen durch sein Eintreten und durch sein Ereignen bereits auf eine bestimmte Mitteilungsweise festgelegt hat, aus der es die Information gewinnt. Es ist also der Begriff des *Darstellungsformats*, der die Mitteilungshandlung substituiert.

Weitere Spezifikationen sind nötig. Das Verstehen erfindet die Formate nicht *ad hoc*, obwohl dies auch möglich ist, sondern ist auf systematische Merkmale und Regelmäßigkeiten angewiesen, um überhaupt etwas als Mitteilung ausmachen zu können. Eine als darstellerisch formatierte Mitteilung hängt somit von einer Verstehensermöglichung, von einer Potenzierung ab, die durch ein früheres Verstehen erwartbar gemacht wurde. Ohne allzu sehr ins Detail zu gehen, kann dieses Potential der Darstellungsformate mit Hilfe der Symboltheorie Nelson Goodmans unterschieden und analysiert werden.¹⁹ Die von ihm beschriebenen Symbolsysteme kennzeichnen verschiedene Darstellungsweisen für den Fall, *wenn und nur wenn sie als solche verstanden werden*. Das heißt, die Symbolsysteme weisen diejenigen Regelmäßigkeiten auf, die das Verstehen im Zuge seiner kommunikativen Operationen selbst etabliert hat. Wie sie unter Bezug auf Darstellungen ihre Anschlußwerte ermitteln, geben folglich die Merkmale der Symbolsysteme an. Insoweit bleibt die Ausgangsbestimmung bewahrt, nach der die Kommunikation re produktiv, rekursiv und temporalisiert ist.

Das bildliche Darstellungsformat entspricht einem Symbolsystem, das durch vier Bestimmungen gekennzeichnet ist. Erstens gibt es kein von vornherein festlegbares Kriterium, das die auf ein Bild zutreffenden Objektbezüge begrenzt. Das Bild einer Person vor dem Computer denotiert ihre Gesichtszüge und die Frisur, jedes einzelne Hautfältchen und jedes Haar. Wenn sich die Objektbezüge eines Symbols einerseits überschneiden und wenn andererseits nicht eindeutig geklärt ist, ob ein Objektbezug das Symbol erfüllt oder nicht erfüllt, nennt Goodman das daraus resultierende Symbolsy-

19. Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übersetzt von Bernd Philipp (nach der 2. Aufl. 1976 der Originalausgabe), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995; Catherine Z. Elgin: *With Reference to Reference*, Indianapolis, Cambridge: Hackett 1983; Nelson Goodman/Catherine Z. Elgin: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

stem *semantisch dicht*. Zweitens gibt es neben der Denotation eine weitere Form der symbolischen Bezugnahme: die *Exemplifikation*, die die semantische Dichte der bildlichen Symbolsysteme noch verstärkt. Sie ist derjenige Objektbezug einer Inskription, der etwas denotiert und gleichzeitig als Beispiel für das Denotierte dient. Goodman erklärt die Exemplifikation mit der Stoffprobe im Musterbuch eines Schneiders, die einen Stoff symbolisiert, indem es selbst zwar nicht über alle (etwa Größe der Stoffbahn), aber über manche Qualitäten (farbliche Muster, Webart etc.) verfügt. Man findet die Exemplifikation auch bei Visualisierungsverfahren, wenn es herauszufinden gilt, in welchen Bereichen eines Bildes auswertende Denotationen vorgenommen werden können. Dies setzt bereits die Identifikation eines Darstellungsformats voraus, von dem die Mitteilung ausgeht. Auf Autoren oder vergleichbare Zurechnungsinstanzen muß hier von vornherein verzichtet werden; und die Mitteilung der bildgebenden Apparatur zuzuordnen, ist ein ebenso gewagtes wie animistisches Unterfangen. Wenn man danach fragt, was ein Bild bedeutet, hat man es bereits als Bild exemplifiziert und in dieser Form kommunikativ relevant gemacht.

Drittens entspricht dem pikturalen Darstellungsformat ein *syntaktisch dichtes* Symbolsystem. Es gibt kein eindeutiges Kriterium und keine distinkte Grenze dafür, welche Aspekte oder Ausschnitte eines Bildes für einen Objektbezug herangezogen werden und welche nicht. Das Bild der Person vor dem Computer beschränkt sich nicht darauf, die Inskription seines Gesichts zu sein. Ebenso kann es als Bild der Kleidung oder der Wohnungseinrichtung, als Bild des Knopfes eines Hemdes oder einer Kaffeetasse gelten – jeweils in Abhängigkeit davon, welche inskribierten und Aufmerksamkeit erregenden Aspekte gerade geltend gemacht werden. Bei Bildern gibt es keine Buchstäblichkeit. Viertens kann der relevante Bereich syntaktischer Elemente je nach Gebrauch oder Zugriff variieren, so daß die wegen der syntaktischen Dichte unabsehbare *Fülle möglicher Symbolisierungen* praktisch reduziert wird. Das klassische Beispiel hierfür liefert eine gezeichnete Linie, die einmal den Verlauf eines Börsenkurses skizziert und im zweiten Fall die graphische Ansicht der Höhenlinie eines Berges ist. Zur Bestimmung des Börsenkurses sind nur einige Merkmale der Zeichnung notwendig, während bei der künstlerischen Graphik die verwendete Tuschefeder, das Papier, die Stärke der Linie etc. relevant gemacht werden können. Je nach dem, ob in einer Kommunikation die Tendenz besteht, den Relevanzbereich zu verengen oder zu erweitern, kann man in Ergänzung der Symboltheorie von *Pikturalisierung* bzw. von *Diagrammatisierung*, das heißt von der Vermehrung oder von der Selektion syntaktischer Merkmale sprechen. Demnach liegt ein

pikturales Darstellungsformat vor, wenn mit ihm ein semantisch und syntaktisch dichtes, sowohl denotierendes und exemplifizierendes und seine Bezüge reduzierendes oder akkumulierendes Symbolsystem korrespondiert. Damit sich etwas als Bild erweist, ist es keineswegs notwendig, die Symbolisierungen in dieser komplexen Weise einzeln vorzunehmen. Die Symbolsysteme sind lediglich ein Ausdruck für erwartbare Artikulationen. Mit ihrer Systematizität und Regularität wird die Mitteilung unterscheidbar und unterschieden – eine Regelmäßigkeit, die das Verstehen bisweilen in einem Moment entwirft, um sie im nächsten Moment wieder zu verwerfen.

Wie können diese Überlegungen nun die Frage nach der Personifikation vermittels Webcams beantworten? Den ersten deutlichen Hinweis auf eine personifizierende Motivation der Webcams geben die Eigennamen ihrer Darstellungsformate. Häufig werden sie nach dem Vornamen ihrer (vermeintlichen?) Betreiber und Betreiberinnen benannt: *JenniCam*, *MandyCam*, *MisterEdCam* etc. Ebenso findet man lokale Namen wie etwa *Real Fridge Cam* oder *The Living Room Cam*. Man hat es bei den Homepages, auf denen sich ihre Aufnahmen befinden, zwar nicht nur mit Bildern zu tun – eine alles andere als überraschende Tatsache –, sondern darüber hinaus mit einem komplexen Format von Schrift, Graphiken, Piktogrammen, Hyperlinks (zu anderen Webcams), Musik und diversen anderen Darstellungsweisen. Nichtsdestotrotz behalten die Bilder ein starkes Eigengewicht, wie ihre unterschiedlichen Zusammenstellungen und die *Remote Windows* belegen, in denen sich die übermittelten Bilder ohne *Browser* und ohne weiteres Zutun permanent aktualisieren. Die gleichen Bilder erscheinen auch auf dem Monitor des übermittelnden Computers, woraus sich ein grundlegendes Verhältnis der Aufmerksamkeitssteuerung ableitet. Man sieht sich als Individuum vor der Webcam so, wie man gesehen wird, und man kann gegenseitig unterstellen, daß man darum weiß, auch wenn man nicht weiß, ob man gerade gesehen wird. Zusätzlich sieht man etwas, das andere nicht sehen (z.B. die Webcam), auf eine Weise, die für andere nicht direkt nachvollziehbar ist – und auch dies kann gewußt und gegenseitig unterstellt werden. Gewährleistet wird diese Situation doppelter Kontingenz durch das pikturale Arrangement, das die Erwartbarkeiten für die weitere Kommunikation erzeugt. Durch Webcams werden im Unterschied zur einfachen Rezeption von Bildern situative Transparenzen und Intransparenzen erzeugt, mit denen permanent zu rechnen ist. Am Telefon sind es bestimmte, personifizierende Stimmen, die die Kommunikation orientieren, und bei der Webcam sind es ebenso bestimmte Gesichter, bestimmte Körperhaltungen, bestimmte Interieurs, die im Bild sind, individuell orientierte Erwartungshaltungen bestätigen und um deren minde-

stens bilaterales Sehen und Gesehenwerden man weiß – im Gegensatz zu den zufälligen Passanten auf von Webcams erfaßten Straßenkreuzungen. Die Konfiguration der Aufmerksamkeit, die durch dieses pikturale und mit einem Eigennamen ausgestattete Verhältnis generiert wird, strukturiert die weitere Kommunikation.

Womit kommunikativ zu rechnen ist, kann daher nicht auf das Gesehene reduziert werden. Allein das auf dem Bildschirm zu sehen Gegebene zu thematisieren, verliert das Entscheidende aus dem Blick. Unabhängig von der rohen Darstellungsweise der Webcams und unabhängig von der mangelnden Gestaltbarkeit ihrer Bilder – man könnte die Aufnahmen der Beteiligten ebenso in die Simulation eines Zimmers einspeisen – strukturieren nicht das Sehen und das Gesehenwerden, sondern ihr zu erwartendes Verhältnis die weitere Kommunikation; und zwar immer in Abhängigkeit von den syntaktischen Merkmalen. Um Zurechenbarkeit zu gewährleisten, wird auch der Körper diesem Verhältnis unterzogen. In seine ohnehin schon virulente soziale Konditionierung schalten sich die apparativ-technischen Verfahren und ihre Bilder ein und variieren noch einmal die Beziehung zwischen ihm und den an ihn gestellten Anforderungen.²⁰ Er wird in einen zugleich symbolisierenden und symbolisierten Körper transformiert. An seine Beschaffenheiten, an sein bewegliches und proxemisches Verhalten, an seine Blicke und an den vermeintlich fernen Ort, an dem er sich aufhält, anzuschließen, setzt die im Darstellungsformat ermöglichten Bezugnahmen voraus. Denn er wird einerseits denotiert, und die Aufnahmen exemplifizieren andererseits seine Lokalität. Aus diesem Grund verschiebt sich das Schema von *da* oder *nicht-da*, das für einen als individuell erfahrbaren, fremden Körper gilt, zu der Frage, ob er nunmehr formatiert ist oder nicht. Einmal in dieses Schema eingebunden, kann man sich innerhalb der Kommunikation nur noch schwer der Kommunikation verweigern, so wie zwischenzeitliches Schweigen am Telefon die Kommunikation aufrechterhält, obwohl es die operativen Anschlußwerte stark mindert. Sobald man im Bild ist, wird man dargestellt und liefert dem Verstehen genügend Ansatzpunkte.

Der topographische Ort des Körpers wird zu einer Funktion des Darstellungsformats. Hier kommt die relative Fülle ins Spiel. So wie der Bezug auf beliebige Umweltaspekte es ermöglicht, sich zu verorten, so stellen die Darstellungen der Bilder eine unabsehbare

20. Vgl. hierzu John Canny/Eric Paulos: »Tele-Embodiment and Shattered Presence: Reconstructing the Body for Online Interaction«, in: K. Goldberg (Hg.), *The Robot in the Garden* (Anm. 7), S. 276–294.

Menge von Bezugspunkten zur Verfügung, die die Kommunikation darüber informiert, wo sie sich befindet. Die beteiligten, sprechenden Gesichter übernehmen dabei eine zentrale Rolle, da sie einerseits wie gewohnt den Blick auf sich lenken und da sie andererseits – und dies überbietet die Gewohnheit – eindringlich betrachtet werden können, ohne daß die Kommunikation dadurch irritiert werden würde. Der Unterschied zwischen der Person und dem Ort, an dem man sie vorfindet, wird eingeebnet, und statt dessen wird das Gesicht im Bild, in das man nicht mehr schaut, sondern das man vielmehr betrachtet, zum Ort der Person. Diese Transformation verhält sich homomorph zum Ablöseeffekt des Individuums. Die durchschreitbaren Räume, die die Anwesenheit und die einbeziehbare Nähe von adressierbaren Individuen versprechen, beruhen ausnahmslos auf den symbolischen Bezugnahmen des Darstellungsformats. Seine relative Fülle ersetzt die Umgebung von Individuen, in der sie sich orientieren, indem sie auf sie unbegrenzt Bezug nehmen können, und in der die Kommunikation zugleich ihren Platz findet. Statt dessen wird die Physiognomie zu einem erwartbaren Topologie der Kommunikation, zu einer *lokalen Angesichtigkeit*. Die Bilder garantieren die Adressierbarkeit und bestimmen gleichzeitig, wie weitreichend und strukturreich die Kommunikation personalisiert ist. Da man sich aber nicht immer so vor der Webcam aufhält, wie das Darstellungsformat vielleicht erwarten läßt, gibt es zahlreiche Varianten, sich von diesem Prozeß abzukoppeln. Ebenso besteht die Möglichkeit, die symbolischen Bezugnahmen radikal zu vermindern, so daß die Darstellung eines Gesicht und eines Körpers nur noch dafür einsteht, ob sich jemand gerade vor der Kamera befindet oder nicht. So schnell wie eine Person aufscheint, kann sie auch wieder verschwinden. Die personale Adressierbarkeit läßt sich minimieren, und die individuelle Erreichbarkeit läßt sich abstellen.

Man hätte gewiß eine andere Frage stellen können, um nicht gleich mit einem neuen Begriff aufzuwarten: ob das Internet ein soziales System ist (und wenn ja: wie man am Beispiel von Webcams seine Funktionen bestimmen kann), ob der Mensch trotz der gewaltigen technologischen Entwicklungen doch nicht überflüssig wird (und wenn ja: welchen Beitrag Webcams dazu leisten), ob die technischen Apparaturen jeglichen Umgang prädisponieren (und wenn ja: wie Webcams dies vollbringen) oder ob es ein Medium der Bildlichkeit gibt (und wenn ja: welche Form die Bilder der Webcams zeitigen). So ergiebig die Antworten darauf ausfallen können, so unergiebig sind die Fragen selbst. Denn sie haben kein Problem, mit dem sie starten und das die Antworten auf die Fragen in Unruhe versetzt. Die Personifikation hingegen ist vom Problem der Selbigkeit bestimmt, das den Eigensinn sozialer Praktiken antreibt.

**Musik und Genießen,
oder: Wie man den Körper komponiert.
Ein Versuch, Hans Werner Henzes
»Heliogabalus Imperator« zu hören**

CHRISTIAN BIELEFELDT

Eine Verbindung zwischen Körper und Musik zu ziehen stellt vieles in Aussicht, einen hörenden, einen hörbaren, einen musizierenden, möglicherweise einen komponierten, sicher auch einen komponierenden Körper. Was aber, welchen Körper, welche Musik, gibt es im Zustand des Genießens zu hören, und warum gibt dieser musikalische Körper zu genießen? Schließlich auch: Wer hört?

Wenn mit diesen Fragen meine Zielrichtung umrissen ist, erheben sich sofort andere, grundsätzliche, die vorab einer Klärung bedürfen: Inwiefern darf überhaupt von einer musikalischen Repräsentation, und gar des menschlichen Körpers die Rede sein? Wie genau hätte man sich das Hörbarwerden eines Körpers vorzustellen? Zu fragen ist also nach der Fähigkeit der Musik, und insbesondere der Instrumentalmusik – dieses unsichtbaren Mediums, dieser Menge fest verkoppelter, ansonsten aber nur vage referentieller Tongestalten ohne räumlich fixierbare Grenzen – das zu leisten, was schon immer sinnvollerweise bildgebenden, plastischen oder sprachlichen Verfahren überlassen worden ist: die Darstellung – die mediale Einfassung des Körpers, mit der erst die Hervorbringung einer Sicht auf den Körper denkbar wird. Mein Anliegen ist es, diesen Fragen auf der Basis einer Reformulierung und -konzeptualisierung des Hörens selber nachzugehen. Wie könnte ein Hören zu beschreiben sein, das Musikwahrnehmung als Wahrnehmung des Körpers *im Zustand der Musik* begreift?

Entwickelt und konzeptualisiert werden soll dieses Hören im folgenden anhand eines ›Modells‹ der Musikapperzeption, welches, ohne daß dabei jemals von modellhafter Konstruktion die Rede sein

könnte, Roland Barthes in einer Reihe unabhängig voneinander entstandener Aufsätze zur Musik aus unterschiedlichen Richtungen und Schreibhaltungen angesteuert und umkreist hat. Ich gehe dabei davon aus, daß die sicherlich nicht zufällige Verklammerung einiger seiner Überlegungen mit der Klaviermusik Robert Schumanns gleichwohl zu lösen ist, und werde versuchen, sie in Auseinandersetzung mit dem im Titel angekündigten großen Orchesterwerk Henzes – und damit im spezifischen Kontext der Programmmusik – zu überprüfen. Barthes, soviel schon vorab, opponiert nicht nur leidenschaftlich gegen dem Wissen verpflichtete Verfahren der Musikologie und die Beschränkung der physiologischen Musikwahrnehmungsforschung auf das Sinnesorgan Ohr und seine zerebralen Vernetzungen, sein Modell untergräbt darüber hinaus nachhaltig die Trennung zwischen den Instanzen des Hörenden und des Gehörten. Wenn damit das hörende Subjekt als solches infragegestellt ist, könnte Hören am Ende als Metapher stehen für eine komplexe Beziehung zwischen Körper und Musik, in der nicht nur das Genießen, sondern auch der Wahnsinn seine Rolle übernimmt. Es wäre dann aber ein Grenzfall von Hören, ein Hören, dessen sich niemand sicher sein könnte, und das vielleicht eine Unmöglichkeit darstellte – sicher aber mehr, als ein rein rezeptiver Akt des Ohrs im Verbund mit Cortex und Subcortex. Und es wäre ein die Instanzen von Produzent und Rezipient, ja von Hören, Komponieren und Spielen ineinander verflechtender Zustand der Hingabe, von dem – möglicherweise – zuletzt gesagt werden muß, daß er sich vollends nur in der Musikausübung erschließt, beim Betätigen eines Instruments, der Transposition von Notenschrift und Klangvorstellung in begehrende Bewegung.

Physiologische Musikrezeptionsforschung betätigt sich in der Regel als Kognitionswissenschaft. Untersucht wird kurz gesagt der Weg der akustischen Signale vom Ohr zum Cortischen Organ, wo sie in Nervensignale umgewandelt werden, bzw. zum subkortikalen limbischen System. Aber reicht es aus, die Rezeption von Musik als Erfassung und mentale Verarbeitung struktureller Muster und ihrer Verschiebungen, Verkettungen, Stauungen, ihrer Implosionen und ihres Verschwindens zu beschreiben, als Verstehen also dessen, was Benveniste das Semantische der Musik nennt?¹ Nicht umsonst etwa bleibt die Verbindung zwischen Musik und Emotion, bleibt das Genießen der Musik eines der großen Rätsel der Hirnforschung.

1. Vgl. Emile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, dtsh. München: List 1974. Benveniste differenziert das Semantische der Musik (den aus der Konstellation der für sich selber sinnfreien Einzeltöne entstehende Sinn) vom Semiotischen (dem chiffenhaften Einzelton etwa bestimmter Instrumente).

Und schließlich kann sich auch die Frage nach dem Zustand des Körpers in der Musik immerhin auf gewisse Offensichtlichkeiten berufen. Musikhören, wie jeder weiß, ist eine Sache je nach Genre und Musikrichtung tief empfindender Brustorgane, in Trance geschlossener Augen, rhythmisch zuckender (Unter-)Leiber, ekstatisch ausschlagender Extremitäten und nicht zuletzt sich ausschüttender Glücksstoffe – eine Sache also, in die der Körper tief verstrickt scheint. Was also löst Musik im Körper aus?

In ihrer auf neurophysiologischen Untersuchungen basierenden Hörertypologie unterscheiden David, Berlin und Klement² zwischen einer motorischen, einer meditativen und einer bewußt aktiven Höreinstellung. Während der Hörer im ersten Fall überwiegend mimetisch in Form von vegetativen Vorgängen und Muskelbewegungen auf die Musik reagiert, im zweiten die reflektorische Vertäuung von Hirn und Bewegung dagegen kappt und den Körper damit gleichsam ausschaltet, agiert er im dritten rationell erfassend, zugleich aber auch performativ, bis hin zum mehr oder weniger leisen Mitsingen und -spielen. Was vor allem den ersten Typus interessant macht, sind die durch das Hören ausgelösten Reaktionen körperlicher Funktionen. Der Körper wird zum Ort einer Mimesis der akustischen Muster, er rezipiert, indem er die Impulsionen der Musik in seinem Muskeltonus (nach-)vollzieht. So betrachtet kann der Körper als Abbild der Musik aufgefaßt werden.

Mag dies nun alles mehr oder weniger geläufig sein und dem Musikhörer mehr oder weniger vertraut, die Vorstellung, daß Musik ihrerseits eine Darstellung des menschlichen Körpers zu geben imstande sei, nicht zu reden von einer anatomisch modellierenden, daß der Körper also zu komponieren wäre, erscheint es noch immer weit weniger. Noch einmal also: Wie wäre Musik als Medium einer Körperdarstellung einzusetzen? Und vor allem, was hieße dann anatomisch? Werfen wir hier einen ersten Blick auf eine Notiz Henzes über eine für den hier gewählten Kontext zentrale Passage des *Heliogabalus Imperator*.³

2. Vgl. E. David/J. Berlin/W. Klement: »Physiologie des Musikerlebens und seine Beziehung zur trophotropen Umschaltung im Organismus«, in: Rüdiger Spintge/Roland Droh (Hg.), *Musik in der Medizin*, Heidelberg: Springer 1987, S. 33–47.

3. Hans Werner Henze: »Zum *Heliogabalus Imperator*«, in: Arraud Parsons, *Program Notes*, Chicago Symphony Orchestra: Nov. 17, 1972. Hier zitiert bei: Wilson Coker: »Einige semiotische Merkmale in ›Heliogabalus Imperator‹«, in: Hans Werner Henze (Hg.), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Fischer 1981, S. 208.

»Das Adagio ist der Versuch, Heliogabalus selbst darzustellen – ein Versuch, seine Persönlichkeit zu porträtieren, ein Versuch, den Mann etwa in der Manier zu zeichnen wie auf den anatomischen Zeichnungen von Leonardo da Vinci. Aber die Musik bewegt sich. Die Saiteninstrumente zeigen die Muskulatur, das Muskelspiel in einer Art musikalisch-anatomischer Querschnitt-Zeichnung« (Abb. 1, S. 439).

Zunächst ist festzuhalten, daß Henze hier von einer durch die Körperoberfläche dringenden Darstellung spricht, einem Einschnitt oder ›Querschnitt‹, der aber, dies der entscheidende Unterschied, im Gegensatz zum Medium Zeichnung den Körper nicht sezierend fixiert: »die Musik bewegt sich«. Die Musik präsentiert nicht den bloßgelegten Muskel, sie zeigt, schenkt man Henze Glauben, das Spiel ihrer Kontraktionen.

Vorstellungen visueller, oft szenischer Natur und Anleihen an Bilder, vor allem aber Texte bilden in vielen Fällen den Ausgangspunkt für Kompositionen Henzes⁴. Es ist also davon auszugehen, daß der aufgerufene Inspirationshintergrund in der Tat prägend auf die Werkgenese eingewirkt hat. Umso mehr wirft der Autorkommentar eine ganze Reihe von Fragen auf, die nur anhand einer genauen Analyse der Partitur und mehr noch einem oftmaligen Hören verantwortlich zu beantworten sind. Inwiefern gleichen die musikalischen, d.h. geordnet komponierten Klänge des *Heliogabalus* einer anatomischen Zeichnung, wo ist das Verbindende, was genau repräsentieren diese unsichtbaren Töne, oder handelt es sich um etwas anderes als Repräsentation? Anders gefragt: Läßt sich tatsächlich in irgend einer Weise sinnvoll von Analogien zwischen den Darstellungsverfahren der Musik und denen Leonardos sprechen, und wo lägen dann die Unterschiede?

Im Bewußtsein der Fallstricke, die die Verwendung konstitutiver Elemente des einen als metaphorische Beschreibungsbegriffe des anderen legt, ist Vorsicht vonnöten etwa im Hinblick auf die Rede von musikalischen Linien, Flächen, Farben oder gar Schraffuren und dergleichen. Diese gleichwohl naheliegende Analogisierung verdeckt leicht das Besondere dessen, was an der ›musikalischen Linie‹ von Interesse sein müßte (ganz im Sinne von Adorno, nach dem die Berührungspunkte der Medien sich gerade dort zeigen, wo sie ihre Differenzen ausstellen).

Ich möchte daher an dieser Stelle den angekündigten ›Umweg‹ über Roland Barthes einschlagen. Dessen Lesart von Musik

4. Vgl. exemplarisch dazu die umfassende Analyse von Caroline Mattenklott: *Figuren des Imaginären. »Le miracle de la rose« von Hans Werner Henze*, Hamburg: von Bockel 1995.

und Körper steht für den Versuch, die Frage nach der Darstellung des Körpers in der Musik über die Analogisierung mit anderen Medien hinauszuführen, und zugleich für die Erkenntnis, daß diese Frage nicht zu trennen ist von der nach dem hörenden Körper, nach dem Körper im Zustande der Musik.

Eine zweite Semiologie der Musik

Ganz am Ende eines Aufsatzes, der den auf ein Schumann-Charakterstück anspielenden Titel *Rasch*⁵ trägt skizziert Roland Barthes ein radikales Forschungsprogramm. Er überschreibt seinen schon erschienenen Texten zur Musik (etwa der vielgelesenen *Rauheit der Stimme*⁶) damit nachträglich ein Motto und gibt den späteren eine Richtung vor, der diese versprengten Kleinodien mehr oder weniger implizit folgen werden. Polemisch gegen die gängigen Methoden der Musikanalyse gerichtet, die von ihm sogenannte »erste Semiologie« der Musik, proklamiert Barthes eine zweite, eine Kunde vom »Körper im Zustand der Musik«.⁷ Die damit ausgesprochene Wende könnte in ihrer Ausschließlichkeit radikaler nicht sein: Der musikwahrnehmende Körper ergänzt nicht etwa Notenblatt und technische Reproduktionsmedien, als die klassischen Untersuchungsobjekte der traditionellen Musikanalyse seit Erfindung des Phonographen, er tritt an ihre Stelle.

Während die traditionelle Musikforschung sich mit der begrifflichen Fassung der verschiedenen Ebenen musikalischer Ordnungssysteme, ihren Kodierungen und historischen Konfigurationen aufhalte, so Barthes, interessiere ihn eine Auseinandersetzung mit der hinter der technischen Faktur verborgenen Ebene. Nicht modellbezogen zu analysieren sei Musik, sondern zu behandeln als »muskulär modellierendes«⁸ Medium, als »Kunst der Schläge«⁹. »Möge sich die erste Semiologie mit dem System der Noten, Tonleitern, Töne, Akkorde und Rhythmen herumschlagen und sich, falls sie es kann, darin zurechtfinden; was wir wahrnehmen und verfol-

5. Vgl. Roland Barthes: »Rasch«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 299–311.

6. Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 269–278.

7. R. Barthes, »Rasch« (Anm. 5), S. 311.

8. Roland Barthes: »Schumann lieben«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 294.

9. R. Barthes: »Rasch« (Anm. 5), S. 308.

gen wollen, ist das Gewimmel der Schläge«. ¹⁰ Was hat es mit diesen Schlägen auf sich, deren Opfer keineswegs die Ohren, sondern die Muskeln, also der gesamte Körper zu sein scheint?

Barthes unterscheidet zunächst zwischen zwei Musikapperzeptionsmodi: dem eigenen Spiel (also der Wahrnehmung von Musik im selber ausgeführten Reproduktionsprozeß), und dem ›passiven‹ Zuhören. Letzteres sieht Barthes als charakteristisch an für die heutige (E-Musik-)Konzertsituation; wir können in ihr Davids Hörer Nr. 2 wiedererkennen. Während aber Davids Hörertypologie auch die Möglichkeit eines mimetisch-aktiven Mitvollzug beim Hören postuliert, ist für Barthes der Körper der Musik nur im Produktionsprozeß, beim Spiel eines Instruments zu hören. Während des eigenen Spiels werde die Musik, statt als strukturierter Zusammenhang geformter Töne aufgefaßt zu werden, in Muskel- und Körperbewegung übersetzt, über die Haut in den Körper eingeschrieben, »transkribiert«. ¹¹

Nach Barthes unterwirft der Rhythmus – an vorderster Stelle, aber nicht nur der Rhythmus – den Körper, pulsiert, »schlägt« ihn und mit ihm. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine unbewußte Körperbewegung, ein reflexhaftes Vibrieren und Resonieren, wie es ab einer bestimmten Lautstärke eines Tones im Körper nachweisbar ist. Im ›Schlag‹ sind vielmehr Körperbewegung und Begehren untrennbar vereint. Die Musik schlägt »gegen die Schläfe, im Geschlecht, im Bauch, gegen die innere Haut, direkt auf dieses ganze sinnlich Fühlende, das [...] als ›Herz‹ bezeichnet wird«. ¹² Musik spielt demnach an zwei sich gegenseitig hervorbringenden Orten: Sie evoziert einerseits ein sich im Laufe des gespielten Stücks permanent wandelndes und differenzierte Spannungskurven beschreibendes Raster oder »Gewebe« ¹³ unterschiedlichster Körperimpulsierungen. Andererseits erzeugen diese Impulse erst die Töne als ihre Repräsentationen.

Barthes zentrale Operation besteht nun in der Unterscheidung der Körperimpulsionen oder Schläge, an anderer Stelle heißen sie auch »Somateme« ¹⁴ von den historisch kodierten, innerhalb von normativ wirksamen Ordnungssystemen beschreibbaren musikalischen Vorgängen (also den Topoi, den zeittypischen tonalen Wen-

10. Ebd., S. 311.

11. Roland Barthes: »Musica Pratica«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 264.

12. R. Barthes: »Rasch« (Anm. 5), S. 301.

13. Ebd., S. 305.

14. Ebd.

dungen, rhythmischen Modellen oder syntaktischen Finessen). Diese entindividualisierte musikalische Rhetorik ist für Barthes allein der jeweiligen zeitgenössischen Musiksprache verpflichtet und ihren unbewußt wirksamen kulturellen Determinanten. Daher ist sie nach Barthes auch der Rede wert nur als Vehikel der Somateme, die ihrerseits gerade unabhängig vom historischen Stil in jeder Musik »schlagen«, sich in den Körper eintragen, Schrift werden. Denn diese den Körper schreibende Schrift der Somateme, darauf beharrt Barthes, entzieht sich den kulturellen Sinnbesetzungen. Und nur dadurch vermeidet sie schließlich die Falle der romantischen Ideologie, die die körperlichen Regungen restlos in seelische übersetzte (also in den Kaleidoskop von Herz, Gefühl, Empfindung, wie ihn die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts entwarfen) und den Körper für lange Zeit unterschlug. Zugleich aber kann die Schrift der Musik deswegen Schrift heißen, weil sie, mit Barthes gesprochen, keineswegs sinnlos ist; obwohl sie sich in einem Dazwischen und auf eine Lesbarkeit hin anordnet, die sie zugleich nie ganz erreicht, beheimatet an einer Schwelle, einem Übergang, dessen Benennung Barthes seinerseits immer wieder verschiebt.

Mit dem Konzept der Somateme ist Barthes Idee der Musik als unkodierte Schrift des begehrenden Körpers jedoch noch nicht erfaßt. Entscheidend für die Frage nach der Darstellbarkeit des Körpers in Musik ist, daß Barthes sein soweit skizziertes Musikrezeptionsmodell jedoch noch um eine weitere, gewissermaßen komplementäre Schleife ergänzt. Für Barthes nämlich wird beim Spielen von Musik nicht nur diese primär über den Körper rezipiert, sondern in einem zweiten Schritt umgekehrt die musikalische Figur wiederum als geordnete, harmonisierte Figur des Körpers erfahrbar. Musik ist somit in diesem Moment das den Körper Schlagende, aber auch das Schlagen des Körpers. Sie schreibt sich nicht nur in den Körper ein, sie schreibt auch den Körper, seine »histologische Maserung«⁴⁵. Und sofern das Subjekt im pulsierenden Ton der Musik seinem klanglichen Spiegelbild gegenübertritt, kann exakt an dieser Stelle nun Musik in der Tat als Medium des Körpers bezeichnet und von der musikalischen Repräsentation des Körpers gesprochen werden.

Allerdings ist musikalische Repräsentation des Körpers nicht als seine bloße Wiedergabe in Klang zu verstehen, sie hat nach Barthes keineswegs allein repräsentierenden Charakter. Vielmehr ermöglicht sie eine *verändernde* Wahrnehmung des Körpers als eines aus seiner Fragmentarizität befreiten, einheitlichen – Barthes

15. Ebd., S. 303.

nennt dies das »Glück des geeinten Leibs«¹⁶. In der Musik kehrt der Körper im Modus eines Erlebens von geformter Entität wieder, modelliert in der musikalischen Impulsation zum harmonischen Ganzen. Angesprochen ist hier die stabilisierende Wirkung einer Phantasmagorie; das Erleben der Selbstpräsenz im musikalisch koordinierten Körper ist ein absolut in sich geschlossenes Moment, chimärenhaft und halluzinatorisch. Eine andere Sache ist die des Genießens. Dieses bindet der musikalisch repräsentierte Körper, weil die dezentrierende Bewegung der Musik den gerade geeinten Körper immer sogleich wieder entgrenzt und löst, im »Anschwellen der musikalischen Substanz«¹⁷. Das Glück des Körpers im Zustand der Musik ist damit aber als ein doppeltes und in sich verschränktes zu definieren: Es vereint sowohl die Aspekte der Ordnung (phantasmatische Koordination) wie auch der Lust (Bewegung als Entgrenzung). Ohne seinen Namen zu nennen, referiert Barthes an dieser Stelle im übrigen unverkennbar auf die Modellierung, die das Genießen bei Jacques Lacan erfährt. Lacan stellt das Genießen als einen letztlich unmöglichen Vorgang dar, unmöglich deshalb, weil er auf einer halluzinatorischen Wiederherstellung des ursprünglichen, als verloren vorausgesetzten Objekts des Genießens in einer objekthaften Vorstellung beruht. Dieses das Genießen bindende Objekt (Objekt a) löst als unvollkommenes Substitut zugleich ein immer neues Begehren aus und wird so, anstatt das Begehren zu befriedigen, zur Ursache neuen Begehrens. Der Körper im Zustand der Musik, wie ihn Barthes konzipiert, entspricht diesem sich immer entziehenden und dadurch sich gerade gebenden, das Reale abschirmenden Objekt, ist soweit also gleichfalls ein Phantasma. Das Besondere allerdings des Körpers in der Musik ist sein transitorischer Status, seine Veränderlichkeit. Die musikalisch erzeugte, phantasmatische Form der Ganzheit bleibt durch die permanenten Impulsionen der Musik in beweglichem Zustand, entsteht und vergeht immer wieder aufs neue. Und hier liegt die Einzigartigkeit, aber auch die Bedrohlichkeit des Genießens in der Musik. Entfesselt und entgrenzt, greift das Genießen auf die Grenzen des Subjekts über, erlebt als Extension des Körpers: »Etwas läßt meinen Leib abheben, anschwellen, spannt ihn, bringt ihn an den Rand des Berstens«.¹⁸

Versuchen wir zusammenzufassen. Nach Barthes handelt es sich bei der Darstellung des Körpers durch die Musik um eine mi-

16. Roland Barthes: »Der romantische Gesang«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 289.

17. Ebd.

18. R. Barthes: »Der romantische Gesang« (Anm. 16), S. 289.

metische Aktion des Körpers, die über das Medium Musik in ein Außen tritt, und damit den Körper zugleich sublimiert (als geordnete, als Form erfahrbar macht) und genießen läßt (Erregung erzeugt, indem er diese Form unaufhörlich verändert).¹⁹ Analog zu den optischen Medien macht auch die Musik den Körper wahrnehmbar, indem sie ihn strukturiert und unterwirft. Die Ordnung aber, in die sie ihn einbindet, erhält niemals eine endgültige Fassung. Mehr noch: der Körper in der Musik ist nur wahrnehmbar, solange er sich erzeugt, in einem »ständig erneuerten Vorgang«. ²⁰ Folgen wir abschließend einem letzten Gedankengang Barthes'.

Für den spielenden Rezipienten verfließen, wie Barthes betont, in besonderen Momenten die Instanzen des Komponisten und Interpreten. Fallen aber Schöpfer und Nachschöpfer in eins, besitzt der zeitlich medialisierte, komponierte Körper einen durch und durch paradoxen Status. Er bietet ein Objekt, das Objekt in dem Moment ist, wo die Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt sich aufzuheben beginnt, wo die Trennung zwischen Komponist und Interpret ihren Sinn verliert. Dies bedeutet eine weitere Erschütterung der Einheit des Körpers. Denn wie Barthes am Beispiel Robert Schumanns vorführt, ist dieser Moment durchaus prekär. Nicht nur jeder Komponist befindet sich, wenn er sich im Zustand der Musik befindet, zugleich auch in dem des Wahnsinns. Musik spielt in diesem Moment in einem Zwischenraum, einem Intermezzo – dies die von Schumann so oft gewählte Form des Übergangs – in dem die körperliche Identität verloren zu gehen droht. Dem Genießen des geeinten und zugleich multiplizierten Leibs in seiner gleichzeitigen Unvollendetheit, seiner Bewegung ohne Ende ist daher – gleichgültig in welcher Musikart – um so mehr etwas Bedrohliches eigen. Und eben deswegen zeitigt es auch ein unmittelbares Resultat in der Psyche: Es führt das Subjekt an den Rand des Zusammenbruchs seines Vermögens, eine Außenhülle zu bilden und sich von der Welt zu unterscheiden. Der Körper im Zustand der Musik ist, was Barthes über den Körper Schumanns schreibt: »ein triebhafter Körper, ein umtriebiger, der zu etwas anderem übergeht – an etwas anderes denkt; es ist ein gedankenloser Körper (berauscht, zerstreut und inbrünstig in einem)«. ²¹

19. Zu dieser doppelte Dimension der Körpererfahrung in der Musik vgl. auch Sebastian Leikert: »Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik. Lacan und die andere Sprachlichkeit«, in: *Musik & Ästhetik* 6 (1998), S. 42–60.

20. R. Barthes, »Rasch« (Anm. 5), S. 300.

21. Ebd.

Heliogabalus Imperator

Figur der ekstatischen Transformation, kann der zu etwas anderem übergehende, sich in einer Bewegung der Zerstreuung strukturierende Körper prinzipiell in jeder Musik gehört werden. Am Beispiel des *Heliogabalus Imperator* soll nun unter anderem auch die Ausschließlichkeit, mit der Barthes sich auf den spielenden Hörer kapriziert, überprüft werden. Hans Werner Henzes Orchestermusik, so möchte ich vorausschicken, bietet sich dazu insofern an, als in ihr wichtige Aspekte des Bartheschen Körperkonzepts thematisiert sind bzw. wiederaufgefunden werden können: Unter den Bedingungen der Programm-Musik, also des von außen mit Referentialität versehenen Klanggefüges, bringt Henze die Nähe von Genießen und Wahn zusätzlich im Sujet des Werks zur Darstellung. Von der historischen Figur, dem im Jünglingsalter zum römischen Kaiser gekrönten und nur wenig später nach einem Aufstand des Establishment ermordeten Marc Antoninus, genannt Heliogabalus oder auch Elio-gabal, übernimmt Henze vor allem das Motiv des zerstörerischen Niederreißen bestehender Ordnungssysteme durch einen schrankenlosen Kult der Sinnlichkeit, verkörpert in der über alle Maßen schönen Gestalt des jugendlichen Regenten. Gleichsam Musik über Musik, ist dem *Heliogabalus* durch diese thematische Fokussierung ein stark selbstreferentieller Zug eingeschrieben: Mit dem Körper des wahnsinnigen Kaisers verhandelt Henze zugleich auch den Wahnsinn des Körpers in der Musik.

Henzes Komposition des Körpers beruht auf der Vorabdeutung der Musik mittels Sprache. Damit unterscheidet sie sich grundsätzlich von Barthes an absoluter Musik expliziertem Modell. Gleichwohl eröffnet gerade die genaue Lokalisierung der musikalischen ›Zeichnung‹ durch das Programm die Möglichkeit, noch einmal zu fragen, was eine anatomisch darstellende Musik sein könnte. Einen weiteren Aspekt schließlich möchte ich hier nur in Aussicht stellen. Er eröffnet sich im Hinblick auf Roland Barthes These der Verschmelzung von Komponist und Interpret. Henzes Kompositionspraxis scheint diese These zu bestätigen; darauf deuten seine vielfältigen Werkkommentare, in denen sich immer wieder eine außergewöhnlich weitgehende, zwischen Einfühlung und Aneignung changierende Identifikation mit den Sujets seiner Kompositionen während ihrer Entstehung niederschlägt. Bezeichnenderweise nun gehört der *Heliogabalus* zu den am häufigsten selber dirigierten Werken Henzes; als bedürfe die musikalisch modellierte, genußhafte Verschmelzung des Körpers mit dem komponierten Sujet der fortwährenden Erneuerung.

Henzes *Allegoria für großes Orchester* ist durch den im Stil

einer Inhaltsangabe gehaltenen Kommentar im Beiheft zur Uraufführung als Programm-Musik ausgewiesen. Sie entsteht 1971/72, in einer für den Komponisten sehr umtriebigen und brisanten Zeit; ungefähr sechs Jahre, nachdem eine tiefgreifende künstlerische Krise die plötzliche, in der Öffentlichkeit überrascht und lange Zeit ungläubig aufgenommene Politisierung und seine konsequente Abwendung vom bürgerlichen Kulturbetrieb nach sich gezogen hatte. Henze komponiert nach 1966 eine Reihe von Werken mit zum Teil tagespolitischer Brisanz und gilt den mächtigen Programmchefs der Neuen Musik spätestens nach dem handfesten Skandal bei der Uraufführung des politischen Oratoriums *Das Floß der Medusa* in Hamburg 1968 für Jahre als problematische Figur. Gemeinsam mit Hans Magnus Enzensberger reist er Ende der Sechziger Jahre nach Kuba und verfasst mit ihm die Revue *La Cubana*; auf dem Weg zu einer neuen Ästhetik der *musica impura* durchsetzt er die traditionellen Orchesterapparate mit Klängen der Trivial- und Alltagskultur. *Heliogabalus Imperator*, dessen Sujet wie das *Floß der Medusa* historische und mythische Elemente kombiniert, ist das größte nichtsymphonische Orchesterwerk HENZES der Siebziger Jahre. In der Tradition der großen symphonischen Dichtungen etwa Richard Strauss' und Franz Liszts wird es formal und inhaltlich getragen durch das Programm, das den neun Abschnitten des Werks Stationen des Aufstiegs und Falls des römischen Kaisers zuordnet:

»[Es] beginnt mit vollem Orchester und beschreibt, wie Antoninus Rom betritt. Darauf folgt ein Porträt, mit Saiteninstrumenten orchestriert, danach Musik nur für Schlagzeug, die Antoninus' erstes Erscheinen vor dem Senat repräsentieren soll. Die neuen Präfecten werden von Holzbläser-Soli dargestellt. Ein Auszug aus einem feierlichen Ritual zu Ehren Baals ist zu hören, dann das Nahen der Mörder, charakterisiert durch nüchterne Militärmusik, die in eine Jig überleitet, die Antoninus' Tod repräsentiert.«²²

Dieser Text lag den Hörern der Uraufführung vor, fehlt allerdings in der gedruckten Partitur, die nur noch durch den Titel auf die Gestalt des Kaisers hinweist.²³ Wenden wir uns hier einmal genauer der Passage zu, die laut Programm die musikalisch-anatomische Zeichnung des Heliogabalus präsentiert. Als Basis des folgenden Überblicks über das »Porträt« und seine wesentlichen Charakteristika dient mir dabei die detaillierte Studie des Semiotikers Wilson Co-

22. H.W. Henze: »Zum Heliogabalus Imperator« (Anm. 3), S. 179.

23. Hans Werner Henze: *Heliogabalus Imperator. Allegoria per musica* (1971/72, rev. Fassung 1986), Mainz: Schott o. J.

ker²⁴, der die von Henze angegebene Zuordnung des Programms zur Musik Schritt für Schritt überprüft und weiter differenziert hat. Die weitgehend der »ersten Semiologie« verpflichtete Einsicht in die technische Machart der Passage und ihre Aufladung mit Referentialität soll jedoch zugleich auf Anknüpfungspunkte für die Körperkonzeption Roland Barthes hin untersucht werden.

Nach dem exotisch instrumentierten, bei allem Abwechslungsreichtum insgesamt von den gewaltigen Klangmassen der Triumphprozession geprägten ersten Teil, den in einer letzten Steigerung eine Kette fanfarenartiger Repetitionen auf verschiedenen, von Trompeten und Streichern mit *glissandi* verbundenen Tonhöhen im vollen Orchester beschließen, verebbt der Klang unerwartet ins dreifache piano (Takt 157). In scharfem Kontrast zu diesem Beginn sind die folgenden knapp hundert Takte (Takt 158–251), in denen wir nach Henze nun des kaiserlichen Porträts ansichtig werden, ausschließlich mit Saiteninstrumenten besetzt (Streicher und gelegentlich Harfe). Die daraus resultierende klangfarbliche Homogenität der gesamten Passage wird dabei oft noch verstärkt durch eine äußerst differenzierte, die Grenze zwischen den einzelnen Instrumentenparts verwischende Faktur. Aus diversen Teilungen der Stimmen ergibt sich ein bis zu siebzehnstimmiger Satz, aus dem gleichwohl immer wieder solistische Passagen hervortreten. Meist durch Fermaten auf den Taktstrichen angezeigt, teilt sich das Porträt in fünf deutlich voneinander abgegrenzte Teile. Unabhängig von diesen Fermaten und sechs etwas langsameren Takten zu Beginn des zweiten Teils sowie einigen kurzen *Rallentandi*, bleibt das Tempo konstant bei Viertel = 80.

Das Porträt hebt neunstimmig an mit einem sehr dichten, zunächst nahezu homophonen Satz (Abb. 2, S. 440). Alle Stimmen beginnen in sehr hoher Lage (tiefster Ton h₁) und erreichen dann in cantablen Intervallschritten allmählich tiefere Regionen (erst Takt 174 sind die Celli erstmals im Baßschlüssel notiert). Alle Instrumente, angeführt von der 1. Geige mit dem höchsten Ton, spielen zunächst, mit geringfügigen Abweichungen, dieselbe Intervallfolge in identischem Rhythmus, so daß diese simultan auf insgesamt acht Tonhöhen erklingt. Als Klangeffekt entsteht ein nur durch das Tonhöhenspektrum differenziertes Tongebilde, das man mit gewissem Recht als verdickende Schichtung mehrerer melodischer »Linien« fassen könnte. Im weiteren lösen sich diese Linien aus ihrer engen Verflechtung, und es ergeben sich feine Verschiebungen, die immer wieder zu tonal harmonischen Proportionen zusammentre-

24. Vgl. W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3).

ten, versteckte und offene Interdependenzen und Korrespondenzen erzeugen, gelegentliche Überschneidungen, lineare Verläufe und Verwebungen, dynamisch mit feinen Abstufungen und kurzen Schwellern versehen, die nachfolgend immer stärker crescendieren.

Coker ist sicherlich zuzustimmen, daß Henze hier deutlich mit seinen musikalischen Möglichkeiten an die mit dem Mittel der klaren Linienführung und der verdichtenden Schraffuren arbeitende Zeichentechnik Leonardos anknüpft. Der Vergleich zwischen Zeichnung und Musik macht hier also tatsächlich Sinn, auf der Ebene einer strukturellen Analogie der Darstellungsmittel. Dabei forciert Henze zugleich aber auch den entscheidenden Unterschied zu anatomischen Zeichnungen Leonardos: ist es bei ihm das Gesicht, das einen beseelten Ausdruck zur Schau stellt, während der Körper geöffnet und gleichsam seziert erscheint, bewegt sich das melodische Gewebe nicht nur, fasert aus, verdichtet sich zu festen Strängen, es pulsiert hörbar, ja es atmet geradezu – Coker weist zu Recht darauf hin, daß die Phrasenlänge der Melodien an vielen Stellen einer sängerischen Atemlänge entspricht. Noch einmal, es ist nicht meine Absicht, hier von einer ontologischen Dimension des *Helio-gabalus* zu sprechen. Die entsprechenden Takte lassen sich selbstverständlich als Darstellung eines Körpers nur hören durch die vom verbalen Programm erzeugte Referentialität. Von Interesse erscheint mir nicht der – unmögliche – Aufweis des komponierten Körpers, sondern die hier sich anbietende und durch den Komponisten gestützte Engführung von analytischer Beschreibung und »zweiter Semiologie«. Beschreibbar im Sinne der Analyse, und vielleicht eben auch hörbar im Sinne von Barthes Konzept des Schlags ist hier die Konstitution einer kompakten Klangfläche, einer ›Oberfläche‹, die sich anschließend öffnet und das Vibrieren, das geschmeidige, verästelte Schlagen oder Pochen des musikalischen Satzes präsentiert. Und dabei, im allmählichen Gleiten von höchster in tiefere Lagen, gleichsam etwas abzutasten, auszumessen, abzuschreiten, zu umfassen scheint.

Henzes differenzierter Umgang mit strukturellen Analogien verbleibt gleichwohl ganz auf der Ebene der Form. Der konkrete Klang, und besonders seine vertikale Wertigkeit, ist aus der Analyse formaler Beziehungen notwendig ausgeblendet. Die harmonischen Beziehungen tragen aber unbestreitbar wesentlich zur Entstehung des unerhört reichen Klangergebnisses bei. Immer wieder erklingen schon ganz zu Beginn zwischen den Tonclustern unverhofft polytonale Mehrklänge an, d. h. tonal meist polyvalente Tonkombinationen, um sich gleich darauf wieder anzureichern, zu verschatten und trüben. Am häufigsten sind dabei bitonale Akkorde, Klänge also, in

denen zwei Tongeschlechter ineinander verwoben werden, Tropen eines oszillierenden, farbenreichen Klangs.

Natürlich besteht die durchaus auch intendierte Möglichkeit, mit diesen Klängen nun das Wissen zu verbinden, daß es sich bei Heliogabalus – glaubt man dem antiken Geschichtsschreiber Herodian von Antiochia²⁵ – um den schönsten Jüngling seiner Zeit handelt. Mit Barthes jedoch könnte man sagen, daß sich die Komposition des schönen Körpers im Zustand der leisen Berührung zartester Schläge vollzieht, fast einer Liebkosung gleich. Und man wüßte mit ihm, daß diese Liebkosung den Preis des Wahnsinns kostet. Zu hören ist, noch einmal, die komponierte Repräsentation nur, indem sich der eigene Körper zur Verfügung stellt, und damit ausliefert. Er gibt sich als Objekt, indem er das hörende Subjekt destabilisiert: Bedingung eines Genießens am Rande des Ichverlusts, eines Genießens, das sich in den verschwindenden Klängen der Musik immer wieder neu erzeugt.

Wie ich gezeigt habe, findet Barthes eindringliche Worte, um die Bedrohung zu verdeutlichen, die dies bereithält. Mit einem letzten schließe ich. Das den komponierten Körper hörende ist demnach ein »verrücktes Subjekt, würde es nicht in einer letzten Eleganz die ruhmreiche Maske des Wahnsinns zurückweisen«. ²⁶ Hier scheiden sich die Wege. Heliogabalus, der Kaiser, geht seinen der Verrückung bis ans Ende.

Auf diesem Weg läßt Henze der klanglichen Erfassung des Körpers zunächst die musikalische Darstellung seiner Gedanken folgen; ein aleatorischer Teil, eingeleitet von rhythmisch freien Arabesken der Solo-Violine und geprägt von der Wiederkehr einiger thematischer Figuren aus den ersten Teilen sowie liegenden Polychorden in verschiedenen Instrumentengruppen. Einschüsse fremder, bizarrer und grotesker Elemente mischen sich dabei in die ungebundenen Ornamente und lose aneinandergereihten, motivischen Reminiszenzen der Streicher und Holzbläser. Nach dem herausfordernd sinnlichen Tanz des Kaisers in der Öffentlichkeit (Coker beschreibt ihn wie folgt: »Es tritt auf Seine Majestät, Kaiser des römischen Reiches und Hoherpriester des Baal, Heliogabalus – wie eine Hure geschminkt und kostbar gekleidet in schleppende Gewänder, um vor einer Christenkirche zu tanzen.«²⁷) kommt es

25. Vgl. Herodian of Antioch: *History of the Roman Empire*, translated from the Greek by Edward C. Echols, Berkeley: University of California Press 1961, Bd. 5, S. 140, vgl. auch W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 208.

26. R. Barthes: »Der romantische Gesang« (Anm. 16), S. 208.

27. W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 212.

zum Umschwung. Der jugendlicher Imperator, Gott des Genießens, wird von seiner eigenen Garde in den Tod gehetzt: »Man hört in der Ferne Hörner, danach Kommentare von anderen Bläsern. Und die Musik beginnt einen Wettlauf, ein Rennen – Heliogabalus rennt um sein Leben.«²⁸ Immer dominanter wird dabei die Militärmusik in Es-Dur; sie ergreift und unterwirft am Ende auch den Körper des Zuhörers:

»Die Musik geht weiter und wird immer lauter bis zu dem Punkt, wo der Hörer die Realität des Schwertes fast zu fühlen beginnt. Und ganz am Ende – als Fragezeichen oder kleines Symbol – steht ein einsam klagender tiefer Flötenton. Und damit haucht der Kaiser sein junges Leben aus. Die Allegorie ist zu Ende.«²⁹

Schließen möchte ich mit einem Notat aus Henzes Undine-Tagebuch, das hier ein letztes Schlaglicht auf sein Bemühen um die musikalische Medialisierung des Körpers im Blick auf den Körper der Musik werfen kann:

»Man kann sich Musik als reales Sein vorstellen, mit beweglichen Gliedern wie ein Lebewesen, bereit, den Aufschwung zu bewirken, den Niederfall mitzuvollziehen, dem Leben anzugehören [...] und die Begegnung mit der menschlichen Stimme, dem menschlichen Körper, diesen begrenzten Trägern schwer erreichbarer Wahrheit, erneut zu wagen.«³⁰

28. Hans Werner Henze: *Bandaufnahme eines Rundfunkgesprächs*, Mainz: Schott o.J., zitiert bei W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 215.

29. Ebd., S. 218.

30. Hans Werner Henze: *Undine. Tagebuch eines Balletts*, München, Zürich: Piper 1959, S. 42.

SCHNITTSTELLEN, PROTHESEN

Stock, Textur, Regelkreislauf.

Sehen und Tasten im 17. Jahrhundert

NATALIE BINCZEK

Brechungen

1637 erscheint René Descartes', in der Erstausgabe noch anonym, *Essay Dioptrique*¹, dessen Titel nicht nur *spezifiziert* – also auf diesen von ihm angezeigten Text referiert, um ihm einen Namen zu geben. Indem er eine bestimmte Methode der Optik aufruft, um in ihrem Namen zu argumentieren, *entspezifiziert* er ihn zugleich; und beides mit dem didaktischen Vorsatz², »jedermann verständlich zu sein und nichts wegzulassen noch vorauszusetzen, was man von den Wissenschaften dazu wissen muss« (D. S. 70). Im Gegensatz zu Katoptrik, der Lehre von der Reflexion, bezeichnet Dioptrik die Lehre von der Brechung des Lichts. Reflexion und Brechung markieren aber weit mehr als zwei konträre optische Prinzipien, sie verweisen gleichsam über sich hinaus, auf eine übergreifende kulturhistorische Ordnung, deren Teil sie sind. Klammert die Katoptrik das alt-europäische, bis in die Renaissance hinein wirksame Wahrnehmungsmodell ein, dessen Prämisse in einer qua Spiegel- bzw. Abbild besiegelten Einheit gegeben ist, so bricht diese in der Dioptrik buchstäblich auf. An ihrer Bruchstelle koppelt sich der Wahrnehmungsprozeß vom wahrgenommenen Gegenstand ab. Dessen Bild ist kein Abbild mehr, sondern das Produkt eines komplexen perceptiven Mechanismus, an dem sich physikalische und physiologische Prozesse kreuzen.

1. Er erscheint als dritter Teil des *Discours de la méthode* und bildet zusammen mit der Meteorologie und der Geometrie Descartes' erstes Hauptwerk. Im folgenden wird nach der Übersetzung von Gertrud Leisegang, Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1954, zitiert und mit der Sigle »D.« bezeichnet.

2. Das unterscheidet diesen Text von Descartes' *Meditationes*, die in lateinischer Sprache geschrieben wurden, um eine populäre Verbreitung zu verhindern.

Da ihr das Paradigma einer Kontinuität der Lichtstrahlen abhanden gekommen ist, unter deren Vorgabe die Wahrnehmungsbilder von den wahrzunehmenden Gegenständen einfach abgestreift und an das Wahrnehmungsorgan weitergeleitet werden könnten, stellt die Dioptrik gerade diese Weiterleitung als Problem aus. Nicht die Übertragung, sondern die (Unter-)Brechung rückt ins Zentrum ihrer Reflexion.³ Wie aber muß von hier aus Wahrnehmung erklärt werden, wenn der Rückbezug der Bilder auf die Gegenstände nicht im Modus der Abbildhaftigkeit erfolgt? Auf dem Spiel steht eine zuvor ubiquitär auffindbare Ähnlichkeit, die nicht nur die Dinge in eine sich gleichmäßig verkettende Beziehung zueinander setzte, sondern ebenso die Dinge und die sie wahrnehmenden Menschen: »Das Ähnliche umhüllt das Ähnliche, das jenes seinerseits umgibt, und vielleicht wird es neuerlich umhüllt durch eine Reduplizierung, die sich bis ins Unendliche fortzusetzen vermag.«⁴ Mit der Emergenz der Brechung wird es jedoch unmöglich, Sichtbares als Enthüllung von Ähnlichkeiten zu denken. Anstatt Eingehülltes freizulegen, verhandelt die Dioptrik Differenzen und Identitäten⁵, die sich auf beiden Seiten der Unterscheidung reduplizieren und so in immer feinere Differenzen und Identitäten verzweigen können. Sie erkennt Überschneidungen, wenn sie die Brechung der Lichtstrahlen mit den physiologischen Prozessen im Auge vergleicht, stets aber grenzt sie den Gegenstand von seinem Projektionsbild ab, das sich seinerseits in die Differenz von Sichtbaren und Unsichtbaren differenziert.

»Da ich hier nun keine andere Veranlassung habe, vom Lichte zu sprechen, als nur die, zu erklären, wie seine Strahlen in das Auge eintreten und wie sie durch die verschiedenen Körper, denen sie begegnen, abgelenkt werden, brauche ich nicht auf die wahre Natur des Lichtes einzugehen, und ich glaube, dass es genügt, wenn ich mich

3. »Die Katoptrik, als die Lehre von der Spiegelreflexion, hat ihre modellbildende Wirkung an die Dioptrik abgetreten. Ursprung der *pictura* ist nicht mehr das narzißtische Spiegelbild, welches die Renaissance-Künstler immer wieder gemalt hatten, sondern das im Wortsinne von *revolutio* auf den Kopf gestellte Projektionsbild in der Augenhöhle. Eben dies ist die optische Revolution der Dioptrik« (Peter Bexte: *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1999, S. 23).

4. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 50.

5. »Zwischen ihnen ist der Raum eines Wissens entstanden, in dem durch einen wesentlichen Bruch in der abendländischen Welt es sich nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeiten, sondern um die der Identitäten und Unterschiede handelt« (ebd., S. 82).

zweier oder dreier Vergleiche bediene, die dazu verhelfen, sie so zu verstehen, wie es mir am bequemsten erscheint, um von allen Eigenschaften des Lichtes die zu erklären, die uns das Experiment erkennen läßt. Daraus sollen dann alle die anderen Eigenschaften abgeleitet werden, die nicht so leicht zu beobachten sind« (D. S. 70).

Die Ablenkung der Lichtstrahlen interessiert. Ihre Beobachtung führt »durch die verschiedenen Körper«, von denen sie gebrochen werden und danach erst zum Auge gelangen. Losgelöst von dem Anspruch, »die wahre Natur des Lichts« zu bestimmen, geht es ausschließlich um die Erklärung seiner Funktion als Medium visueller Wahrnehmung. Dafür wird es in Strahlen zerlegt und auf seinem Durchgang nicht nur wissenschaftlich beschrieben, sondern auch in dem rhetorischen Modus des Vergleichs entfaltet. Er, Descartes, werde sich »zweier oder dreier Vergleiche bediene[n], [...] um von allen Eigenschaften des Lichtes die zu erklären, die uns das Experiment erkennen läßt.« Die Sprache des Experiments ist demnach erklärungsbedürftig.⁶ Was sie erkennen läßt, muß in Vergleiche übersetzt und mit ihrer Hilfe erst ausbuchstabiert werden.

Gegen instruktive, auf ein Experiment gestützte Vergleiche wird die Erkenntnis »der wahren Natur des Lichts« eingetauscht; gegen rhetorische Konfigurationen, die gemeinsame Eigenschaften zwischen zwei oder mehreren Phänomenen feststellen. Aber können Vergleiche ein Experiment überhaupt erklären, oder bauen auch sie in die Gerade vom Experiment zum Text, von der Erkenntnis zur Erklärung eine Ablenkung ein? – Insofern ein Vergleich Eigenschaften eines Phänomens anschaulich macht, um sie zugleich auch einem anderen Phänomen zuzurechnen, verdichtet er selbst schon eine Differenz. Denn an dem Punkt, an dem sich die Zuschreibungen des Vergleichs auf das Vergleichene nicht mehr übertragen lassen, entsteht eine Ablenkung, die beide voneinander entfernt.

Descartes' Vorhaben, in die Gesetze der Dioptrik einzuführen, erfolgt über mehrere Umwege. Sie lenkt von der »wahren Natur des Lichts« ab, um sich allein auf die Lichtstrahlen zu konzentrieren, deren Brechung im Experiment nachgewiesen werden soll. Die

6. »Das soziale Band der Gesellschaft, in der wir leben, besteht aus Objekten, die im Laboratorium fabriziert sind. An die Stelle von Ideen sind Praktiken getreten, die apodiktischen Beweisführungen haben der kontrollierten *doxa* Platz gemacht [...]. In ihnen wird der transzendente Ursprung von Fakten proklamiert, die zwar vom Menschen hergestellt, aber niemandes Werk sind, die zwar keine Kausalität haben, aber dennoch erklärbar sind« (Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie 1995, S. 33).

Erklärung dieses Nachweises bedarf jedoch der Vergleiche. Drei Umwege, die drei Mal vom Ausgangspunkt ablenken und bei der dritten Ablenkung sogar verdreifacht werden. Denn Descartes muß »zwei oder drei Vergleiche« heranziehen⁷, um das »Experiment« nachvollziehbar zu machen. Erfordert die Übertragung einen solchen Aufwand, daß sie mit der einfachen 1:1-Ökonomie brechen muß? Oder anders gewendet: Kann die Abstraktion der im Experiment bewiesenen Erkenntnisse überhaupt in der Veranschaulichung eines Vergleichsphänomens aufgehen? Und läßt sich in einer Vielzahl von Vergleichen das Vergleichene in seiner Vollständigkeit erfassen? Hier geht es nicht nur um eine Ablenkung, es geht auch um ihre Vervielfältigung. Gleich drei Beispiele unterbrechen die Gerade, die nun Gefahr läuft, sich zu zerstreuen. Ein Vergleich, der sich die Aufgabe der Übertragung mit einem oder zwei weiteren Vergleichen teilt, der somit selbst mit anderen Vergleichen im Hinblick auf seine Tauglichkeit verglichen wird, ist eingespannt in ein Gefüge von Beziehungen, die nach Identitäten und Differenzen bestimmt werden⁸:

»Da aber doch ein zu großer Unterschied zwischen dem Stock des Blinden und der Luft und den anderen durchsichtigen Körpern besteht, durch deren Vermittlung wir sehen, muss ich mich jetzt eines anderen Vergleiches bedienen« (D. S. 72).

Die Grenzen der Vermittlungsleistung, die an einem Vergleich deutlich werden, messen daher auch die Differenzen zwischen den Vergleichsphänomenen aus. Daran wird deutlich, daß seine tropische

7. Drei Beispiele werden von Descartes herangezogen: neben dem Blinden die Pore einer Kufe zur Weinlese und ein gegen die Wand geworfener Ball. »That the example apparently depends for its meaning on the surrounding text – which both introduces it »as an example« and terminates its effect, surrounding it after the fact and limiting its domain – is not in question here. Both of these frameworks ostensibly control the work of example and constrain its locale and its power to operate strictly within the limits set out by the frame« (Irene E. Harvey: »Exemplarity and the Origins of Legislation«, in: A. Gellay [Hg.], *Unruly Examples. On the Rhetoric of Exemplarity*, Stanford: Stanford UP 1995, S. 211–254, hier S. 251). Wie aber läßt sich die Unterscheidung zwischen »framework« und »example«, mithin zwischen Kontext und Beispiel auf die (interne) Beziehung von drei Vergleichsbeispielen applizieren? Brauchen sie einen gemeinsamen Rahmen oder rahmen sie sich gegenseitig ein?

8. »Wenn Descartes die Ähnlichkeit ablehnt, dann nicht, indem er den Akt des Vergleiches aus dem rationalen Denken ausschließt oder indem er ihn zu begrenzen versucht, sondern indem er ihn universalisiert und ihm dadurch seine reinste Form gibt« (M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge* [Anm. 4], S. 85).

Funktion – die in der Konjunktion des *Wie* immer auch eine, zumindest partielle, Ähnlichkeit diagnostizieren muß –, im Rahmen einer Logik der Unterscheidungen nicht im Aufdecken von sich unendlich fortpflanzenden Ebenbildern bestehen kann. Die Diskrepanz zwischen der Unsichtbarkeit »der Luft und den anderen undurchsichtigen Körpern« einerseits und dem Blindenstock andererseits erweist sich jedenfalls ab einem bestimmten Abstraktionsgrad als unüberbrückbar.

Geradezu mit den Händen sehen

Der erste Vergleich setzt mit der Blindheit ein. Zur Voraussetzung des neuzeitlichen Sehens erklärt, macht sie eine Verkehrung zum argumentativen Ausgangspunkt.⁹ Dabei gilt, so der erste Satz der *Dioptrique*: »Unsere ganze Lebensführung hängt von unseren Sinnen ab. Von ihnen ist der Gesichtssinn der umfassendste und edelste« (D. S. 69). Die Blindheit wird generalisiert und als Erfahrung kenntlich gemacht, die jedem, wenngleich nur unter bestimmten Umständen, vertraut sein müßte:

»Es ist Ihnen sicher schon einmal vorgekommen, dass Sie nachts ohne Licht durch ein schwieriges Gelände gingen und sich dabei eines Stockes zur Führung bedienten« (D. S. 70).

Der taktilen Orientierung mit einem Blindenstock in der Dunkelheit haftet offenbar nichts Außergewöhnliches an: »Es ist Ihnen sicher schon einmal vorgekommen«. Das blinde Vorantasten ist des Ausnahmestatus enthoben. Blindheit gilt nicht als Anzeichen einer physiologischen Störung der Augen, eines Unfalls der Natur, einer Kontingenz, kann sie doch jeden ereilen.

»Sie konnten dann bemerken, dass Sie durch die Vermittlung des Stockes die einzelnen Gegenstände ihrer Umgebung fühlen konnten. Sie waren sogar imstande, zu unterscheiden, ob Sie Baum oder Stein, Sand oder Wasser, Gras oder Schmutz oder sonst etwas Ähnliches vor sich hatten« (D. S. 70).

Festzuhalten ist hier die merkwürdige Verknüpfung der Alltäglichkeit des Nicht-Sehen-Könnens bei Nacht mit dem Stock. Als ob dieser stets verfügbar und ein Tasten mit bloßen Händen nicht mög-

9. Diese Verkehrung läßt zudem die für die Aufklärung als konstitutiv proklamierte Lichtmetapher durchaus verblasen.

lich sei, wird so die von ihm auf Distanz gehaltene »Vermittlung« hervorgehoben. Zur Veranschaulichung der Lichtbrechung bedarf es nämlich eines Mediums, das unmittelbaren Kontakt zwischen den Sinnesorganen und den Wahrnehmungsobjekten verhindert, nicht jedoch die perzeptive Orientierung. In diesem Sinne vermittelt der Stock, indem er Formen fühlbar macht. Dabei deutet das Vermögen, mit seiner Hilfe Gegenstände unterscheiden zu können, deren Identifizierung bei Tageslicht visuell erfolgt, auf eine anthropologisch zumindest in eine Richtung mögliche Konvertierbarkeit beider Sinne hin. Tasten und Sehen scheinen nämlich derart miteinander verkoppelt zu sein, daß sich der Ausfall des visuellen durch den taktilen Sinn gleichsam kompensieren läßt. Als ob das »Umfassende und Edle« des Auges darin bestünde, daß es auch die Wahrnehmungsleistungen der Hand abzudecken vermag. Aber funktioniert es auch umgekehrt? Kann auch ein Blindgeborener, der auf einmal sehend wird, die visuell wahrgenommenen Gegenstände wiedererkennen und der Ordnung der tastbaren Eigenschaften einpassen?¹⁰ Descartes stellt sich dieser Frage nicht explizit, gleichwohl beantwortet er sie auf der rhetorischen Funktionsebene seines Textes. Schließlich wird dem Blinden als einer der drei Vergleichsfiguren angetragen, den Mechanismus des Sehens in ein Tasten mit dem Blindenstock zu übersetzen. So bedingen sich in Descartes' Text das anthropologische und das rhetorische Argument gegenseitig-asymmetrisch. Anthropologisch wird das Sehen dem Tasten vorgeordnet. Es übergreift dieses derart, daß der Ausfall des Gesichtssinns keinen Verlust des Sehens bedeutet, denn dieses liegt auch dem Tasten als perzeptives Regulativ zugrunde. Rhetorisch hingegen dient das stockgestützte Tasten als Modell des Sehens. Droht sich nun die anthropologische Rangordnung umzukehren oder wird letztlich die Rhetorik vom anthropologischen Argument kassiert?

Nahtlos an die allgemeingültig herausgestellte Erfahrung der Blindheit bei Nacht anschließend, folgt ein Passus über Blindgeborene an. So wechselt Descartes' Perspektive von einer temporären Verblendung, die jedem mal zustoßen kann, zu einem dauerhaften

10. »Von Descartes über Berkeley bis zu Diderot wird das Sehen in Analogie zum Tastsinn verstanden« (Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 67). Schaut man sich die einschlägigen Texte jedoch genauer an, so erweist sich Crarys These wenn nicht gar als fragwürdig, so zumindest als sehr ungenau. Gleichwohl gilt es festzuhalten, daß Sehen im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert fast immer in Beziehung zum Tasten gebracht worden ist. Entscheidend ist jedoch, die Differenzen in der Beschreibung dieser Beziehung zu beobachten.

Augenleiden, von einer korrigierbaren Täuschung zu einer physiologischen Unhintergebarkeit:

»Doch beachten Sie einmal Menschen, die von Geburt an blind sind. Sie bedienen sich des Stockes ihr ganzes Leben lang und man kann beobachten wie vollkommen und genau sie, man könnte geradezu sagen ›mit den Händen sehen‹ (D. S. 70).

Ein Blinder ist in der Lage, seinen Umgang mit dem Blindenstock derart zu perfektionieren, daß Descartes von ihm sagen kann, er sehe *geradezu* mit den Händen. Dieses »Geradezu« signalisiert, daß sich der Abstand zwischen dem »umfassendsten« und »edelsten« der Sinne und dem in der Rangordnung nachgestellten aufs Minimalste verringert, kann doch der Tastsinn unter Zuhilfenahme eines Blindenstocks, – mittels einer Stütze¹¹, einer Prothese¹² also –, zu einem *Geradezu*-Sehen avancieren. Zugleich aber signalisiert es, daß eine Abweichung, mag sie noch so geringfügig sein, dennoch gewahrt bleibt. Da die Stockprothese nicht nur der Übersetzung beider Sinne dient, sondern auch der Erklärung der abgelenkten, gebrochenen Lichtstrahlen, müßte im Umkehrschluß für das Sehen gelten, daß es in Analogie zu dem Blinden, der mit Unterstützung des Taststocks *geradezu* sieht – fast, aber eben nicht genauso –, selbst zu einem vom abgelenkten Licht vermittelten Vorgang wird, den diese feine Abweichung im Innersten spaltet. Sehen würde unähnlich mit sich selbst. Die Plausibilität dieser Schlußfolgerung hängt nicht zuletzt von dem Verhältnis der drei Vergleiche zur Erklärung der Dioptrik ab. Bilden sie eine Komplementarität, mit welcher das verglichene Phänomen vollständig abdecken oder nur *geradezu* treffen?

»Ich wage zu behaupten, dass die drei Vergleiche, deren ich mich bedient habe, so

11. Mag das Auge auch als der »umfassendste« und »edelste« Sinn bezeichnet werden, so spricht Descartes ihm dennoch Vollkommenheit ab. Ab einer bestimmten Distanz zwischen Auge und Wahrnehmungsgegenstand ist das Sehvermögen auf Unterstützung von technischen Instrumenten angewiesen. »Die Erfindungen, die seine Fähigkeit vergrößern, sind zweifellos die nützlichsten, die es geben kann. Und es dürfte schwer sein, noch eine zu finden, die die Fähigkeiten des Auges mehr verstärkt, als die neuen wunderbaren Fernrohre, die seit kurzem im Gebrauch sind« (D. S. 69).

12. »Wenn es [das Beispiel] wie auf Rollen geht, dann vielleicht, weil es sonst aufgrund einer inneren Gebrechlichkeit der These, die danach verlangt, durch eine Prothese gestützt zu werden beziehungsweise den Fortgang in der Darlegung nur mit Hilfe eines Rollstuhls oder eines Kinderwagens garantiert, nicht so gut geht« (Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen 1992, S. 101).

gut sind, dass alle Einzelheiten, die man dabei beobachten kann, ganz ähnlichen Erscheinungen bei Licht entsprechen« (D. S. 84).

Doch ist es eben nur eine gewagte Behauptung, die sich im Text erst bestätigen muß.

Die Stockprothese des ersten Vergleichs weist jedenfalls eine Abweichung vom Kurs der Unterscheidungslogik auf. Sie versucht das Argument, Sehen funktioniert wie das Tasten mit dem Blindenstock, zu stützen, indem sie nicht nur ein *tertium comparationis* festlegt, mithin ein Zentrum, von dem aus Identitäten und Unterschiede ausgemacht werden können, sondern auch von einer *Geradezu*-Vermischung des Sehens und Tastens auf die Implikation eines *Geradezu*-Sehens schließen läßt. Damit ist eine Struktur eröffnet, die keine Abgrenzungen zwischen Identitäten und Differenzen fixiert, vielmehr umkreist sie Unbestimmtheiten; nur graduelle Unterscheidungen. Denn im *Geradezu* überschneidet sich eine Fast-Identität mit einer Minimal-Differenz. So konstituiert sich ein unsauberer Grenzbereich, den der Text nicht zulassen darf und von dem mittels einer präzisierbaren Schlußfolgerung abzulenken versucht.

»Hier wollen wir nun einen Vergleich ziehen. Denken Sie sich, das Licht eines leuchtenden Körpers sei nichts anderes als eine gewisse Bewegung oder eine sehr schnelle und lebhaftere Regung, die unser Auge durch die Vermittlung der Luft und anderer durchsichtiger Körper ebenso erreicht, wie Bewegung oder Verharren der Körper dem Blinden durch die Vermittlung des Stockes bekannt werden. [...] Denn Sie wissen, dass die Bewegung, in die man das eine Ende des Stockes versetzt, in einem Augenblick auf das andere Ende übertragen wird, selbst wenn ein so grosser Abstand wie der von der Erde zum Himmel dazwischen ist. [...] Daraus lässt sich schliessen, dass es nicht nötig ist anzunehmen, dass irgendetwas Materielles von den Gegenständen in unser Auge kommt, um uns Farbe und Licht sehen zu lassen. Ja es braucht an den Gegenständen nichts zu geben, was unseren Vorstellungen oder Wahrnehmungen, die wir von ihnen haben, ähnlich ist. Es geht ja auch nichts von den Körpern aus, die der Blinde mit Hilfe seines Stockes fühlt, und ihr Widerstand und ihre Bewegung, die allein die Ursache der Empfindungen sind, die er von ihnen hat, haben keine Ähnlichkeit mit den Vorstellungen, die er sich von ihnen bildet« (D. S. 71).

Das von der Luft und von anderen durchsichtigen Körpern zugleich gebrochene wie vermittelte¹³ Licht erreicht das Auge, indem es sich in einzelne Bewegungen und Widerstände auflöst. Dort, wo der

13. Die Einheit von Brechung und Vermittlung spiegelt auch die Funktion eines Vergleichs wider.

Lichtstrahl von der Ablenkung punktiert wird, entsteht ein Widerstand, von dem ein Impuls oder Reiz ausgeht und durch eine komplexe physiologische Mechanik ins Gehirn fortgesetzt wird.¹⁴ Die Vorstellung einer bestimmten Form kumuliert eine Aneinanderreihung mehrerer solcher Impulse. Sie addiert also die einzelnen Widerstandspunkte zu einer Einheit auf. Dabei setzt jeder einzelne Impuls eine gewissermaßen atemporale Temporalität voraus, die es ermöglicht, räumliche Distanzen, »selbst wenn ein so grosser Abstand wie der von der Erde zum Himmel dazwischen ist«, ohne zeitlichen Verzug in nur einem Augenblick zu durchschreiten. Die von einem zum anderen Ende reichende Länge des Blindenstocks mißt daher keine Dauer, sie indiziert keine zeitliche Verschiebung oder Abweichung nach der Logik des *Geradezu*, sondern bündelt reine Synchronizität. Nicht die Eigenschaften der Gegenstände, von denen wir uns beim Sehen eine Vorstellung bilden, werden vermittelt. Denn Sehen prozessiert eine Abfolge einzelner, mit dem Stock jeweils punktierter Widerstände, die ihrerseits Impulse und Stöße¹⁵ hervorrufen. Die auf diese Weise in der Seele¹⁶ generierten Vorstellungen lassen sich nun kaum mehr auf die externen Gegenstände zurückführen, von denen sie gleichwohl ausgelöst werden. In ihrer konkreten Sichtbarkeit verdanken sie sich vielmehr der Brechung und Punktierung der Lichtstrahlen, deren physiologische

14. J. Cray: *Techniken des Betrachters* (Anm. 10), S. 150. Nicht erst im 19. Jahrhundert, wie J. Cray behauptet, sondern bereits bei Descartes müssen die Eigenschaften auf Quantitäten zurückgeführt werden, auf Intensitätsgrade des Drucks, auf Häufigkeit der Stöße, um sie überhaupt von den Gegenständen zum Auge weiterleiten zu können. Die auf diese Weise entstehenden Vorstellungen restituieren die Eigenschaften der Gegenstände nicht, sie formen vielmehr autonome, d.h. von der Außenwelt abgelöste Wahrnehmungsbilder.

15. »Eigentümlich changieren diese Raumbilder zwischen dem Bezug auf die anatomisch feststellbare Ausgedehntheit des Körpers und einer figürlichen Kennzeichnung psychischer Prozesse und belegen den engen Zusammenhang zwischen der Vorstellung der Seele als Kammer und der mechanistischen Physiologie des 17. Jahrhunderts, der *anatomia animata*, die nur eine passive Sinnlichkeit kannte und alle vitalen Funktionen nach dem Prinzip von Druck und Stoß erklärte« (Jutta Müller-Tamm: »WeltKörperInnenraum. Anmerkungen zur literarischen Anthropologie des Körperinneren«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 25/1 [2000], S. 95–133, hier S. 103f.).

16. »Man weiss bereits zur genüge, dass es die Seele ist, die empfindet, und nicht der Körper. [...] Schliesslich weiss man auch, dass die Eindrücke, die die Gegenstände in den äusseren Gliedern hervorrufen, durch die Vermittlung der Nerven bis zur Seele im Gehirn gelangen« (D. S. 87).

Weiterverarbeitung vom dritten bis zum sechsten Kapitel der *Dioptrique* ausführlich geschildert wird.

Der Winkelmesser

»Die Lichtstrahlen muss man sich immer so lange genau gradlinig denken, wie sie durch einen einzigen durchsichtigen Körper hindurchgehen, der in sich völlig homogen ist. Wenn sie jedoch einem anderen Körper begegnen, werden sie abgelenkt oder absorbiert, genau so wie die Bewegung eines Balles oder Steines, wenn er in die Luft geworfen wird, von den Körpern beeinflusst wird, denen er begegnet« (D. S. 73).

Um die Gesetze der Dioptrik hinreichend zu veranschaulichen, werden zwei weitere Vergleiche zu Rate gezogen. Sowohl die Pore¹⁷ als auch der gegen einen mehr oder weniger festen Körper geworfene und von ihm in einem bestimmten Winkel abprallende Ball¹⁸ heben auf die Punktierung, auf jene Kontaktstelle ab, an der sich ein Lichtstrahl bricht, wenn er auf einen Gegenstand fällt, von dem er sogleich auch wieder abgestoßen wird. Nicht die im Taststock veranschaulichte »Vermittlung«, das Tasten selbst wird hier thematisch, ein Tasten jedoch, das keine Sinneswahrnehmung mehr ist, sondern eine widerstandsbildende physikalische Kontiguität. Das Vergleichsbild des Blindenstocks weicht zwar der Pore und dem Ball, mithin Formen, die von der räumlichen Distanz der Geraden

17. »Stellen Sie sich eine Kufe zur Zeit der Weinlese vor, die völlig mit halb zertretenen Trauben angefüllt ist. In ihrem Boden befinden sich ein oder zwei Löcher A und B, durch die der Most ausfließen kann. [...] Diese Poren müssen mit einer feinen dünnflüssigen Materie angefüllt sein, die sich ohne Lücken von den Sternen bis zu uns ausbreitet. Dieser feine Stoff kann mit dem Wein in der Kufe verglichen werden, und die grösseren weniger feinen Teile wie die Luft und andere durchsichtige Körper entsprechen den Trauben, die dazwischen liegen. [...] Bedenken Sie nun, dass es nicht so sehr die Bewegung der leuchtenden Körper ist, als vielmehr die Tendenz zur Bewegung, die man als ihr Licht betrachten muss, so können Sie sich denken, dass die Strahlen dieses Lichtes nichts anderes sind, als die Richtung dieser Tendenz. So wie es unendlich viele solche Strahlen gibt, die von allen Punkten der leuchtenden Körper nach den beleuchteten gehen, so können sie sich unendlich viele Gerade vorstellen, die von allen Punkten der Oberfläche des Weines CDE ausgehen und nach A streben« (D. S. 72f.).

18. »Die Lichtstrahlen werden ebenso wie der Ball abgelenkt, wenn sie die Oberfläche eines durchsichtigen Körpers schräg treffen, durch den sie mehr oder weniger leicht hindurchgehen, als durch den Körper, aus dem sie gerade kommen. Diese Art der Ablenkung bezeichnet man als Brechung« (D. S. 76).

auf ein punktuelles Zusammentreffen umstellen.¹⁹ Doch die bereits vom Taststock angezeigte Taktilität wandert in die beiden anderen Vergleichsformen wieder ein, wo die anthropologische Konstellation in eine physikalische umformuliert wird. Denn jene zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung klaffende Distanz wird hier auf ihre physikalischen Entstehungsbedingung befragt und in der Berührung von zwei sich abstoßenden Elementen ausgemacht. So liegt der Notwendigkeit, Sehen in das Bild eines mit Stöcken ausgeführten Tastens zu übersetzen, ein taktiler Zusammenstoß anderer Ordnung zugrunde.

Mit der Verweisung auf die Pore in einer Kufe und den geworfenen Ball scheint der Blindenstock fürs erste ausgedient zu haben. Als Vergleich aus dem rhetorischen Textgefüge verabschiedet, taucht er jedoch in der paratextuellen Region der *Dioptrique*, wo er eine zwischenzeitlich über ihn ergangene Transformation sichtbar werden läßt, als Illustration wieder auf. Er ist keine Prothese mehr, mit der sich ein Blinder seine Umgebung ertastet, sondern ein Winkelmesser, der allerdings aus zwei Blindenstöcken zusammengesetzt scheint.²⁰ Auf diese Weise wird der von den Händen des

19. »Wenn man eine Entwicklungslinie in bezug auf das Verhältnis zwischen Tasten und Sehen von der Antike bis zur Philosophie der Aufklärung zieht, dann ist als deren Tendenz eine *fortschreitende Arbitrarisierung* erkennbar. Die Antike dachte nach dem Modell des vom Auge abgeschickten Sehstrahls das Sehen als unmittelbaren Kontakt mit den Emanationen des Objekts oder der von ihm herrührenden Mittlerbewegung. Sehen war in einem durchaus unmetaphorischen Sinn taktil. Das ändert sich mit der Durchsetzung der auf dem Begriff des Lichtstrahls fußenden Optik der frühen Neuzeit, aber auch hier blieb die Einheit des sichtbaren und des tastbaren Objekts und damit die Affinität zwischen den verschiedenen Sinnestätigkeiten erhalten. Erst der Sensualismus des 18. Jahrhunderts macht mit der Auflösung noch dieser Ähnlichkeitsvorstellung ernst. Über Berkeley hinaus wird schließlich Hume die Dingwahrnehmung philosophisch so weit destruieren, daß nur noch Reihen kontingenter Impressionen bestehen bleiben, deren Resubstantialisierung durch das Subjekt sich als eine zwar alltagsnotwendige, doch rein fiktionale Aktivität erweist« (Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink 1999, S. 362f.).

20. »Der Mann trägt [...] zwei Stöcke, in jeder Hand einen. Ihre Länge entspricht etwa einem Drittel seiner Körpergröße, so daß sie als Blindenstöcke zur Betastung des Bodens gänzlich ungeeignet wären. [...] Das Gesicht des Mannes ist nicht auf diesen körpernahen Punkt gerichtet, sondern der Ferne zugewandt. Eben diese Diskrepanz der Sinne kennzeichnet ihn als Blinden. Die Stöcke sind demnach als Blindenstöcke zu bezeichnen, denen jedoch aus drei Gründen besondere Bedeutung beizumessen ist. Erstens sind sie – wie bereits bemerkt – zu kurz, um die übli-

Blinden gehaltene Gegenstand nicht einfach ausgetauscht, die Prothese nicht von einem Meßinstrument ersetzt. Die Illustration versucht vielmehr beide miteinander zu verbinden, wobei sie die unterschiedlichen Argumente des Textes so komprimiert, daß sie zugleich auch mit einer neuen Pointe bereichert werden. Zunächst wird die Kontaktstelle, an der ein Stockende auf einen Gegenstand stößt, mittels eines zweiten Stockes zu einem Winkel verlängert. Als ob die Transparenz der »Luft und der anderen durchsichtigen Körper« visualisiert werden sollte, führen von den Winkelkanten zwei gepunktete Linien ab, mit denen der Winkel spiegelverkehrt wieder geöffnet wird. An diesem Kreuzungspunkt berühren sich nicht nur die beiden Blindenstöcke, sondern auch ein von durchgezogener Linie markierter Winkel mit einem gepunkteten. Die Stellung beider Winkel zueinander ergibt einen Chiasmus, den nun der zum Geometer gewandelte Blinde vor sich trägt. So wird der Blindenstock von einer einfachen, sich zwischen der Hand des Blinden und den Oberflächen der ihn umgebenden Gegenstände erstreckenden Geraden, über einen Winkel zu einem Chiasmus umdefiniert, der keine Föhlung mehr mit dem Boden hat.

Zwischen dem Taststock und den Gegenständen besteht kein Kontakt, nur noch die zwei Taststöcke sowie deren gepunktete Verlängerungen berühren einander. Im Winkelmesser ist eine Kontaktstelle, die die unterschiedlichen Linien, durchgezogene wie gepunktete, zusammenhält. Der einzige Außenkontakt des Winkelmessers sind die Hände, von denen er gehalten wird. Einem Blinden vermag diese von jeder Bodenhaftung abgetrennte Winkelkonstruktion zwar keine unmittelbare Orientierung zu gewöhren, dennoch ermöglicht sie auch ihm die Ausführung von geometrischen Vermessungen und Berechnungen. Inwiefern jedoch (Rück-)Übersetzungen in den konkreten Raum von dort aus gelingen können, ja überhaupt intendiert sind, läßt dieser paratextuelle Kommentar offen. Die Bedeutung der Vermessungen und Berechnungen erschließt sich aus dem Textverlauf, in dem sie als Grundlage für den Bau von Ferngläsern eingeföhrt werden. Diese Ferngläser wiederum werden als Verlängerung

che Funktion eines Blindenstocks zu erfüllen und den Boden zu betasten. Zweitens hat der Illustrator sie über ihre Beröhrungsstelle hinaus durch gepunktete Linien ins Imaginäre verlängert; hierdurch wird der Beröhrungspunkt zum Schnittpunkt zweier Geraden. Und drittens sind die wesentlichen Punkte dieser sich schneidenden Geraden mit Buchstaben versehen: Die Linie AD kreuzt die Linie BC im Schnittpunkt E. [...] Der antikisierende Blinde mit Hund und ins Gedachte verlängerten Stöcken wird sich im folgenden als Geometer erweisen« (ebd., S. 83f.).

der Taststockfunktion von den unmittelbar umliegenden Gegenständen zu den makrokosmischen aufgefaßt. Eine genaue Bauanleitung dieser »Hilfsmittel [...] zur Vervollkommnung des Sehens« (D. S. 109) findet sich in den letzten vier Kapiteln der *Dioptrique*. Genauso wie hier der Blinde zum Repräsentanten einer Optik wurde, die als Punktierung gebrochener Lichtstrahlen prozessiert, so verweist auch der Blindenstock auf das Fernrohr – und damit die Prothese eines Blinden auf die rhetorische eines Wissenschaftlers.

Das mikroskopische Auge

Etwa sechzig Jahre nach dem Erscheinen von *Dioptrique* hebt auch John Locke in seinem *Essay Concerning Human Understanding* (1689) auf das Verhältnis von Sehen und Tasten ab. Doch spielt hier der Blindenstock keine Rolle. Insofern Locke beide als Sinneswahrnehmungen behandelt, siedelt er sie auf einer Funktionsebene des Textes an. Dort werden sie nicht wie bei Descartes als Trope und Argument, als Vergleich und Verglichesenes mit Hilfe von drei Elementen, Stock, Pore und Ball, aufeinander bezogen und im Textverlauf sogar zu einem chiastisch verdoppelten Winkelmesser verbunden. Sehen und Tasten werden von Locke ausschließlich miteinander verglichen, d. h. auf bestehende Identitäten und Differenzen geprüft. Wenn er hier auf das bald darauf schon zum Topos gewordene Molyneaux-Problem²¹ zu sprechen kommt, dann geht er die Differenzierung zwischen Sehen und Tasten erst einmal hypothetisch an²², um sie allmählich erst, auf die Theoreme seiner Philoso-

21. »Zur Erläuterung des Gesagten möchte ich hier ein Problem des höchst scharfsinnigen und eifrigen Förderers realer Erkenntnis, das gelehrten und vortrefflichen Herrn Molyneux einschalten; er war so gütig, mir dies vor einigen Monaten brieflich mitzuteilen. Es handelt sich um folgendes: Denken wir uns einen *Blindgeborenen*, der jetzt erwachsen ist und mit dem Tastsinn zwischen einem Würfel und einer Kugel von gleichem Metall und annähernd gleicher Größe hat unterscheiden *lernen*, so daß er bei Berührung der beiden Gegenstände zu sagen vermag, welches der Würfel und welches die Kugel sei. Nehmen wir weiter an, Würfel und Kugel würden auf einen Tisch gestellt und der blinde würde sehend, so fragt es sich nun, ob er nun *durch den Gesichtssinn, schon vor der Berührung der Gegenstände*, Kugel und Würfel unterscheidet und angeben könnte, welches die Kugel und welches der Würfel sei. Der scharfsinnige und einsichtsvolle Fragesteller beantwortet die Frage mit nein« (John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, Hamburg: Meiner 1988, S. 162; im folgenden mit der Sigle »VmV.« abgekürzt).

22. Was hier noch als Spekulation dargestellt wird, kann spätestens ab

phie gestützt, zu beweisen. Hat Descartes die Konvertibilität des Tastens in die Ordnung des Sehens als anthropologisch verbürgt vorausgesetzt, denn schließlich haben wir uns alle schon mal in der Dunkelheit mit einem Stock fortbewegt, so kehrt Locke dieses Verhältnis um und zeigt, daß eine Rückübersetzung des Sehens in die Ordnung des Tastens zwar nicht unmöglich, wohl aber problematisch ist.²³ Eine anthropologische Taxonomie wird abgesteckt, in der unterschiedliche Sinnesorgane verteilt und spezifiziert werden. Innerhalb ihrer Grenzen lassen sich variable Verbindungen koordinieren. Dennoch kann keine Sinneswahrnehmung vollständig in einer anderen aufgehen, so auch keine visuellen Gegenstände in taktile übertragen werden.

»Auch ich bin der Meinung, daß der Blinde auf den ersten Blick nicht mit Sicherheit würde sagen können, welches die Kugel, welches der Würfel sei, solange er sie nur sähe, obwohl er sie nach erfolgter Berührung untrüglich namhaft machen und infolge der Verschiedenheit der erfüllten Gestalt mit Sicherheit unterscheiden könnte« (VmV. S. 162f.).

Sehen und Tasten, obschon in einem engen, durch einen gemeinsamen Ideenbereich²⁴ zusammengehaltenen Verbund, haben ver-

1728, da dem Chirurgen Cheselden die Operation des Grauen Stars an einem blind geborenen vierzehnjährigen Jungen gelingt, faktisch bescheinigt werden.

23. »Das alte Problem von Molineux – die Frage, ob ein von Geburt an Blindler, dem das Augenlicht durch eine Operation geschenkt wird, mit seinem neu erworbenen Sehvermögen einen Würfel und eine Kugel zu erkennen vermag, die er zuvor mit den Fingern durchaus zu unterscheiden verstand –, dieses Problem ist eher eine Frage an die Geometrie der Sehenden als an die Erkenntnistheorie. Warum hat man das Experiment nicht mit einer Nachtigall oder einem Fliederzweig, einem Smaragd oder einem Samtrock durchgeführt, die tatsächlich existieren, statt mit abstrakten Körpern, die es in der Realität gar nicht gibt? [...] Geben Sie einem Blinden eine Eisenkugel und einen Pflasterstein in die Hand; dann wird er die kontinuierlichen Deformationen, die Risse und Singularitäten mit der Hand ertasten, und er wird Sie sehr bald fragen, ob Sie in der Lage sind, den Unterschied zwischen einer Eisenkugel und einem geometrischen Würfel und einem Pflasterstein mit den Augen zu erkennen. Und er wird Ihr Scheitern mit einem Schmunzeln quittieren« (Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 107). So wird auch Locke von der geometrischen Unterscheidung der Formen zu einer Beobachtung von Texturen schwenken.

24. »Die Ideen, die wir durch mehr als einen Sinn erhalten, sind die des Raumes oder der *Ausdehnung*, der *Gestalt*, der *Ruhe* und der *Bewegung*; denn diese

schiedene Zuständigkeiten. Sie versehen diese gemeinsamen Ideen mit unterschiedlichen (sekundären) Qualitäten, der Tastsinn mit Festigkeit, der Gesichtssinn mit Farben etwa. In einer gegenseitigen komplementären Verwiesenheit vervollständigen sie so eine Idee²⁵, sie fügen aber auch einen sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand, selbst nur die Formationen aus kleinsten Korpuskeln, zu einer Einheit zusammen, die unter Wahrung ihrer Identität eine Modifikation der Wahrnehmung zulässt. Wie schon Descartes bestätigt auch Locke den Verlust der Ähnlichkeit, wenn er zwischen dem Ergebnis der Perzeption in unserer Vorstellung und den primären Eigenschaften der Gegenstände eine grundlegende Uneinholbarkeit konstatiert.²⁶ Denn die Vorstellung bzw. Idee, die wir uns von einem Gegenstand machen, ist nur ein Produkt unseres Sinnesapparates, die den wahrgenommenen Gegenständen immanenten Eigenschaften (primäre Qualitäten) finden sich hingegen ausschließlich in den kleinsten, der menschlichen Wahrnehmung jedoch unzugänglichen Teilchen.²⁷

»Da unsere Sinne nicht ausreichen, um Größe, Textur und Gestalt der kleinsten Teilchen der Körper, worauf ihre tatsächliche Beschaffenheit und Eigenart beruht, zu ermitteln, sind wir genötigt, von ihren sekundären Qualitäten als den charakteristischen Kennzeichen und Merkmalen Gebrauch zu machen, um mit deren Hilfe in unserem Geist Ideen von ihnen zu bilden und sie voneinander zu unterscheiden« (VmV. S. 372).

Menschliche Wahrnehmung, taktile wie visuelle, funktioniert demnach wie eine unendliche Substituierung, der es nicht gelingt, die »tatsächliche Beschaffenheit und Eigenart« der Körper zu aktualisieren. Als ob der Verlust der Renaissance-Episteme besiegelt wer-

machen sowohl auf den Gesichts- als auch den Tastsinn wahrnehmbare Eindrücke; wir können sowohl durch Sehen wie durch Fühlen die Ideen der Ausdehnung, Gestalt, Bewegung und Ruhe von Körpern gewinnen und unserem Geist zuführen« (VmV. S. 137).

25. So z. B. die der Unendlichkeit: »Festgestellt wird sie durch den Tastsinn bei sinnlich wahrnehmbaren Körpern, deren Außenflächen für uns erreichbar sind; das Auge entnimmt sie sowohl den Körpern wie den Farben, deren Umrisse in sein Gesichtsfeld fallen« (VmV. S. 192).

26. Bei Descartes wurde diese Uneinholbarkeit als Distanz beschrieben, also räumlich verrechnet und in der »Vermittlung« des Stockes repräsentiert.

27. An dieser Stelle kehrt bei Locke die Idee der Ähnlichkeit, des Ebenbildes wieder.

den sollte, wird das, was sich der Perzeption entzieht, mit der Kategorie der Ebenbildlichkeit, der Ähnlichkeit²⁸ belegt. Das Prinzip einer vergangenen historischen Wissensordnung scheint in einer Schicht der Welt abgelagert worden zu sein, die sich nicht einfach enthüllen läßt; sie ist schlichtweg unzugänglich. Doch liegt in der technischen Aufrüstung der Sinne ein Versprechen, diese Barriere überwinden zu können. Denn mit Hilfe eines Mikroskops wird das Auge in die Lage versetzt, wenn schon nicht bis auf die Schicht der primären Qualitäten vorzustoßen, so zumindest die Auflösung der sekundären zu beobachten.

»Was sich uns jetzt als gelbe Farbe des Goldes darstellt, würde verschwinden; statt dessen würden wir eine bewundernswerte Textur von Teilen von bestimmter Größe und Gestalt erblicken. [...] Das Blut erscheint dem bloßen Auge ganz rot; unter einem guten Mikroskop aber, in dem auch seine kleineren Bestandteile sichtbar werden, zeigen sich nur einige wenige rote Kügelchen, die in einer durchsichtigen Flüssigkeit schwimmen; wie diese roten Kügelchen erscheinen würden, wenn wir Gläser hätten, die sie in tausendfacher oder zehntausendfacher Vergrößerung zeigen würden, ist ungewiß« (VmV. S. 374f.).

Freigelegt wird dabei eine ›Textur‹, ein Gewebe, in dem nicht nur die Sichtbarkeit der Farben, sondern wahrscheinlich auch die geometrisch fundierte Perzeption der Formen²⁹ an ihre Grenzen stößt. Zwar zeigt das Blut unter dem Mikroskop rote Kügelchen, aber: »wie diese roten Kügelchen erscheinen würden, wenn wir Gläser hätten, die sie in tausendfacher oder zehntausendfacher Vergrößerung zeigen würden, ist ungewiß.« Was sich im Zustand der Auflösung der sekundären Qualitäten zu erkennen gibt, reduziert die sensuelle Vielfalt auf abstrakte Strukturen ohne Ähnlichkeit mit jener »Verkleidung«, in welche sie die Alltagserfahrung hüllt. So stellt das Mikroskop eine Rückerstattung der zwischen den Gegenständen und ihren Wahrnehmungen verloren gegangenen Ähnlichkeit in Aussicht, auch wenn sich diese kaum wiedererkennen läßt³⁰; eine Re-

28. »Hieraus ergibt sich, wie mir scheint, ohne weiteres der Schluß, daß die Ideen der primären Qualitäten der Körper Ebenbilder der letzteren sind und daß ihre Urbilder in den Körpern selbst real existieren, während die durch die sekundären Qualitäten in uns erzeugten Ideen mit den Körpern überhaupt keine Ähnlichkeit aufweisen« (VmV. S. 150).

29. Dem widerspricht zunächst Lockes Überzeugung, daß Formen primäre Qualitäten sind. Aber sind Formen immer geometrisch beschreibbar?

30. Da er sich nicht perzeptiv wiedererkennen läßt, erzwingt er eine andere Operation: das Lesen. Um den Verlust der wahrnehmbaren Identitätsmerkmale aus-

stitution, die operativ zwar auf den Gesichtssinn angewiesen bleibt³¹, zugleich aber in eine diskursive Konstellation mündet, in der das Auge in mehrfacher Hinsicht hybridisiert³² wird. Denn das Mikroskop ergänzt und vervollkommnet es nicht nur, sondern wandelt es in ein »mikroskopisches Auge« um.

»Ja, wenn der instruktivste unserer Sinne, der Gesichtssinn, bei einem Menschen tausendmal oder hunderttausendmal schärfer wäre, als er durch das beste Mikroskop wird, so würden Dinge, die mehrere millionenmal kleiner sind als der winzigste jetzt für uns erkennbare Gegenstand, für diesen Menschen mit bloßem Auge sichtbar sein [...]. Falls wirklich jemand mit Hilfe solcher *mikroskopischen Augen* (wenn ich sie so nennen darf) tiefer als gewöhnlich in die verborgene Zusammensetzung und in die Grundtextur der Körper eindringen könnte, so würde er durch diesen Wechsel nicht viel gewinnen, wenn er mit Hilfe eines so scharfen Gesichts nicht auch zum Markt und zur Börse finden könnte« (VmV. S. 376).

Ungeachtet des pragmatischen Arguments, die Einsicht in »die Grundtextur der Körper« sei für das Zurechtfinden im Alltag irrelevant, modelliert die Passage in der Kurzschließung von Sinnesorgan und Technik auch die anthropologische Abgrenzung des Gesichtsvom Tastsinn neu. Die zuvor auf Kompatibilität und funktionale Gleichwertigkeit gestützte Analyse, in der die perzeptive Beziehung zwischen beiden auf Differenzen und Identitäten beleuchtet wurde, macht nun einer eigentümlichen Verschränkung Platz. Denn das »mikroskopische Auge« ist von einer Durchschlagkraft, mit der es sich auf eine taktile Qualität hin wendet. Indem es in das Gewebe der Körper »eindringt«, überschreitet es die Gesetze einer reinen, distanzsichernden Sichtbarkeit und öffnet sie auf das Taktile. Dabei handelt es sich nicht um ein Tasten entlang der Oberflächen von geometrisch distinkten Gegenständen, die es berührt und von deren Widerstand es zugleich abgestoßen wird. Es ist aggressiver konno-

zugleichen, muß sich das Sichtbare einem Codesystem eintragen. Von hier aus kann der Begriff der Textur seine volle semiotische Bedeutung beanspruchen.

31. Insofern bringt die Rückerstattung auch eine Rückversicherung der traditionellen Rangordnung der Sinne mit sich, in der dem Auge der höchste Status zukommt.

32. Und mit dem Auge auch die ihm implizite Anthropologie: »Das Menschliche läßt sich ja, wie wir inzwischen wissen, nicht erfassen und retten, wenn man ihm nicht jene andere Hälfte seiner selbst zurückgibt: den Anteil der Dinge. Solange der Humanismus sich im Kontrast zu einem Objekt bildet, welches der Epistemologie überlassen bleibt, verstehen wir weder das Menschliche noch das Nicht-Menschliche« (B. Latour: *Wir sind nie modern gewesen* [Anm. 6], S. 182).

tiert, muß es doch die Oberfläche verletzen, um in die »Grundtextur« einzudringen; es ertastet nichts, sondern dringt ein.

Für einen Stock, bei Descartes als Instrument kodiert, das zuerst für eine distanzüberbrückende Vermittlung der Perzeption einsteht und dann zu einem chiastisch verlängerten Winkelmesser gebrochen bzw. verdoppelt wird, ist hier kein Platz.³³ Schließlich soll das »mikroskopische Auge« bis zur jener Schicht vordringen können, in der die Körper von der »Vermittlung« noch nicht verstellt sind. Darüber hinaus läßt sich das, was es sichtbar macht, nicht mit Hilfe von Winkeln und ihrer Funktionen bestimmen. Lockes im Konjunktiv gehaltene Beschreibung des »mikroskopischen Auges« läuft weder auf Vermittlung noch auf Vermessung hinaus. Sie generiert statt dessen eine Vermischung³⁴ von Sehen und Tasten. Das Mikroskop dient demnach nicht nur der Schärfung des Auges im Sinne einer Extension, vielmehr rückt es das Sichtbare so nahe heran, daß das sehende Organ gleichsam erblindet und paradoxerweise erst unter dieser Voraussetzung in die kleinsten Teilchen der Körper, in ihre »Grundtextur«, einzudringen vermag.

Dem über eine – auch immense³⁵ – räumliche Distanz erfolgten Empfang von Widerstandsignalen, die bei Descartes von einem zum anderen Stockende, sodann über die Hand zum Gehirn weitergeleitet werden, stellt das »mikroskopische Auge« eine Verbindung von Technik und menschlicher Sinneswahrnehmung gegenüber, die das gewohnte räumliche Kontinuum auflöst; der – teleskopischen³⁶ – Fernsicht eine mikroskopische Nahsicht. Hier ist nicht nur die Distanz zwischen dem Wahrnehmungssubjekt und seinem Gegenstand geschwunden, auch die zwischen Technik und Auge. Von dem Abtasten kompakter Oberflächen bei Descartes lenkt Locke auf geometrisch nicht abstrahierbare Gewebe um³⁷, die sich anders als

33. Der Chiasmus läßt sich demnach immer auf einen Stock zurückführen.

34. Vgl. dazu M. Serres: *Die fünf Sinne* (Anm. 23), S. 103.

35. Schließlich heißt es: »Denn Sie wissen, dass die Bewegung, in die man das eine Ende des Stockes versetzt, in einem Augenblick auf das andere Ende übertragen wird, selbst wenn ein so grosser Abstand wie der von der Erde zum Himmel dazwischen ist« (D. S. 71).

36. Aufgrund des präsumierten räumlichen Kontinuums werden die uns unmittelbar umgebenden Gegenstände nach demselben Schema gesehen und erkannt wie weit entfernte Himmelskörper mit dem Fernrohr. Das Fernrohr verstärkt lediglich die Sehkraft, Locke hingegen zeigt, wie das Mikroskop den Blick verändert. Vgl. auch den Beitrag von Dietmar Schmidt in diesem Band.

37. »Significantly, microscopes and telescopes also revealed that there could be no rest in nature. There was no such thing as absolute quiescence. Bits and

die Lichtbrechung weder berechnen noch ausmessen lassen. Ihrer Beobachtung ist nicht mit Stöcken oder Winkeln beizukommen, denn sie erzwingt dem Auge eine taktile Kraft.

Röhrchen und Fäden

»Der Blinde, von dem wir oben sprachen, berührt mit einem Stock die Gegenstände. Dabei ist gewiss, dass die Körper nichts anderes zu ihm senden. Sie bewegen nur seinen Stock, je nach den verschiedenen Eigenschaften, die sie besitzen. Dadurch erregen sie die Nerven seiner Hand und schliesslich die Stelle des Gehirns, von der diese Nerven ausgehen. Das veranlasst die Seele dazu, genauso viele Eigenschaften dieser Körper zu fühlen, wie es verschiedene Bewegungen gibt, die hierdurch im Gehirn hervorgebracht werden« (D. S. 90).

Nachdem seine Effizienz zur Erklärung der Dioptrik angezweifelt worden ist, tritt der »Blinde, von dem wir oben sprachen«, in Descartes' Text doch wieder auf. Aber wozu wird er hier noch gebraucht? Mag seine Funktion als Vergleich an ihre Grenzen gekommen sein, so zeigt sich an der Rekurrenz, daß der Blinde die Argumentation des Textes in einer bestimmten Weise anschlussfähig zu machen ermöglicht. Insofern er aber auf einen Zusammenhang verweist, der an anderer Stelle bereits erörtert worden ist, reaktualisiert er ihn in der Wiedereinführung nicht nur, sondern verschiebt ihn auch. Der Blinde, zuvor eine rhetorische Figur, initiiert nun eine Beschreibung, deren Duktus von der Trope zur Eigentlichkeit wechselt, diesen Wechsel aber kommentarlos, geradezu unmerklich vollzieht. »Dabei ist gewiss«, so der Beginn des Anschlußsatzes. Was daraufhin folgt, ist eine physiologische Darstellung des Sehens, die sich keiner Vergleiche mehr bedienen muß, weil sie sich aus sich selbst heraus legitimiert. Gefragt ist terminologische Exaktheit, die keine anatomischen Experimente erklärt oder in anderer Weise vermittelt, sondern lediglich beschreibt. Hier geht es nicht um das Aufspüren eines blinden Flecks, um Beobachtung des Unsichtbaren.³⁸

pieces of organic particles disconcertingly hopped about on slides. Stellar bodies swam in the ethereal fluid. Microscopic and macroscopic substance, bacteria and planets, were in perpetual motion. The new optics, therefore, captured the complex activity and multiple order of existence, resistant to geometrical explanation« (Barbara Maria Stafford: *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1991, S. 348f.).

38. »Während der metaphysische Ikonoklasmus im Namen seiner ursprünglichen eidetischen Sichtbarkeit eine Unsichtbarkeit auf dem Schauplatz der

Im Unterschied zu Lichtstrahlen oder Luft sind physiologische Zusammenhänge in einem ungleich stärkeren Maße von konkreter Sichtbarkeit, ja materieller Evidenz³⁹ geprägt. Um Sehen physiologisch zu erkunden, muß das Auge – Durchgangsort für die von außen kommenden Impulse und integrativer Bestandteil des Körperinneren – seziert werden. Denn es gilt, »Gewißheit« darüber zu gewinnen, wie die externen Impulse im Auge verarbeitet und weitergereicht werden, um daraus entsprechende Konsequenzen für die Konstruktion von optischen Hilfsmitteln abzuleiten.

»Daher braucht man, weil die Natur uns nicht die Mittel dazu gegeben hat, sie aus grösserer Nähe als in einem Abstand von einem oder einem halben Fuss zu erkennen, um das durch Kunst erreichbare hinzu zu tun, nur ein Glas dazwischen zu setzen« (D. S. 113).

Die Welt besteht aus festen Körpern, deren Oberflächen dem Taststock Widerstand bieten. »Dadurch erregen sie die Nerven seiner Hand und schliesslich die Stelle des Gehirns, von der diese Nerven ausgehen.« Unter dem zerlegend-eindringlichen Auge des Anatomen manifestiert sich der Körperinnenraum als eine koordinierte Gleichzeitigkeit selbstregulativer Regelkreisläufe.⁴⁰ Wahrnehmung bildet demnach eine Schnittstelle, an der wahrnehmbare Gegenstände, die nach Licht, Farbe, Lage, Abstand, Größe und Form⁴¹ unterschieden werden können, auf ein wahrnehmendes Subjekt treffen, das als Interaktion unterschiedlicher Regelkreisläufe⁴² be-

Erscheinungen nach sich zieht, geschieht die Arbeit der Sichtbarmachung als Bahnung der Spur eines irreduzibel Unsichtbaren« (Michael Wetzels: »*Ein Auge zuviel*«, *Derridas Urszenen des Ästhetischen*, München: Fink 1997, S. 133).

39. Während die Beschreibung des Verlaufs und der Ausbreitung der Lichtstrahlen in Descartes' *Dioptrique* mit dem blinden Fleck der Unsichtbarkeit konfrontiert ist, scheint es bei der Erforschung des menschlichen Körperinnenraums nur darauf anzukommen, die richtige Technik des Sezierens anzuwenden, um alle physiologischen Funktionen zu erblicken. Deshalb muß die physikalische Erklärung der Lichtstrahlen in Vergleichsbeispiele übersetzt werden, die anatomische Beobachtung hingegen beruht auf der Identität des Beobachteten mit den Formen der Beobachtung.

40. Vgl. dazu Georges Canguilhem: »Die Herausbildung des Konzeptes der biologischen Regulation im 18. und 19. Jahrhundert«, in: ders., *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Wolf Lepenies, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 89–109, besonders S. 96f.

41. Vgl. dazu D. S. 99.

42. »Während Descartes' Physik nicht ohne theologische Begründung aus-

obachtet wird. Läßt sich hier noch am Stock festhalten? Kann die Transformation, die sich an dieser heterogenen Schnittstelle ereignet, auf Stöcke zurückgeführt werden? Schließlich geht es nicht mehr um die Übermittlung eines Reizes zwischen zwei Punkten innerhalb desselben Raums, sondern um eine Vermittlung zwischen zwei vollkommen verschiedenen Systemen, zwischen Physik und Physiologie, zwischen Lichtbrechung und Kreislauf; zwischen Winkel und Kreis. Es geht mithin um die Erklärung einer Schnittstelle, deren Ort das Auge ist. Die anatomische Introspektion unterscheidet daher jene Zonen im Auge, die nach dem Regelkreislaufmodell funktionieren⁴³ von denjenigen, in denen sich die Lichtbrechung wiederholt.⁴⁴

Descartes' Beobachtung des Körperinnenraums legt keine Gewebe oder Texturen frei, wie sie sich der mikroskopischen Vergrößerung darbieten, sie führt vielmehr durch diese hindurch, sofern sie *unter* die Haut⁴⁵ geht. Sie zerlegt den Körper nicht in einzelne Gewebeschichten, um sie in ihrer Struktur zu erfassen, sondern fokussiert die Bewegungs- und Austauschabläufe, Transportmittel und -wege, die einen von außen kommenden Reiz über die Blut- und Nervenbahnen leiten und dem Gehirn zuführen. Eine optimale Versorgung und Vermittlung der Reize ist gewährleistet, da der physiologische Innenraum von diesem ›neuronalen‹ Funktionsnetz nahezu vollständig durchzogen ist. Doch was wie eine einheitli-

kommt, ruht seine Physiologie in sich selbst. In seiner Physik war er darauf angewiesen, daß ein Schöpfungsgott die Materie in Bewegung versetzt. In seiner Physiologie thematisiert er den Zusammenhang von Korpuskeln und einer durch Wärme bestimmten Bewegung einer einmal in Gang gesetzten Körpermaschine, in der die *glande*, die berühmte Zirbeldrüse, mit Hilfe des Stabs von *spiritus animales* oder *esprits animaux*, den Lebensgeistern, regiert, die bis heute nicht gänzlich aus unserem Sprachgebrauch verschwunden sind« (Käte Meyer-Drawe: *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 65f.).

43. »ZH ist der optische Nerv, der aus einer grossen Anzahl dünner Fäden zusammengesetzt ist, deren Enden sich im ganzen Raum GHI ausbreiten. Diese verbinden sich mit einer Unzahl kleiner Venen und Arterien und setzen sich mit ihnen zu einem besonders zarten und empfindlichen Muskel zusammen« (D. S. 85).

44. »Das Experiment zeigt, dass das mittlere L, genannt Glaskörper, fast die gleiche Brechung hervorruft wie Glas oder Kristall« (D. S. 85).

45. Im 17. Jahrhundert wird die Haut als poröser Durchgangsort angesehen, dessen Gewebestruktur erst im ausgehenden 18. Jahrhundert in den Fokus des wissenschaftlichen Blicks rückt und als Organ behandelt wird. Vgl. dazu Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

che, alle Glieder und Organe umspannende Einhüllung funktioniert, ist selbst eingehüllt und differenziert sich beim näheren Hinsehen in einzelne Elemente, die sich als Teilfunktionsträger gegenseitig zuarbeiten.

»Um im einzelnen zu erkennen, wie die Seele, die im Gehirn bleibt, die Eindrücke der äußeren Gegenstände durch Vermittlung der Nerven aufnehmen kann, muss man an den Nerven dreierlei Dinge unterscheiden: Da sind erstens die Häute, die sie einhüllen und ihren Ursprung in den Häuten haben, die das Gehirn umgeben. Sie sind wie lauter kleine Röhrchen, die sich durch alle Glieder ebenso wie die Venen und Arterien ausbreiten. Zweitens befindet sich im Inneren eine Substanz, die sich in der Form dünner Fäden in den Röhrchen vom Hirn, von dem sie ausgeht, bis in die Enden sämtlicher Glieder erstreckt, an denen sie sich festsetzt und zwar so, dass man sich vorstellen muss, es befinden sich in jedem Röhrchen mehrere Fäden, die voneinander unabhängig sind. Als Drittes sind da noch die Lebensgeister, die wie die Luft oder ein leichter Wind von den Räumen und Höhlungen des Gehirns ausgehen und durch die Röhrchen in die Muskeln fließen. Die Anatomen und Mediziner versichern, dass diese drei Dinge in den Nerven existieren. Aber mir scheint, dass noch keiner von ihnen das, wozu sie dienen, richtig voneinander geschieden hat« (D. S. 87f.).

Die Nerven bestehen aus »Häuten«, von denen sie »eingehüllt« werden, sowie aus einer Substanz, die sich vom Hirn bis zu den Enden sämtlicher Glieder »erstreckt«, und schließlich aus »Lebensgeistern«, die in die Muskeln »fließen«. ⁴⁶ Indem sie den Nerv »einhüllen«, geben ihm die Häute nicht nur die Form eines Röhrchens, »wie lauter kleine Röhrchen«, sondern grenzen ihn auch nach Innen und Außen ab. Die fadenförmige Substanz verbindet das Hirn, in dem der Sitz der Seele verortet wird, mit den Körpergliedern, während die »Lebensgeister«, formlos, aber mobil ⁴⁷, die Übermittlung von einem zum anderen Ort bestreiten. Descartes entwirft hier kein Bild,

46. Die Nerven werden hier in Analogie zum Blutkreislauf gedacht und nicht im modernen Sinne als Gewebe. Vgl. dazu Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/Main: Fischer 1988, S. 140.

47. Entscheidend ist zudem, daß diese »Geister« materiell gedacht werden: »denn was ich hier »Geister« nenne, sind nur Körper, und sie haben keine andere Eigentümlichkeit, als daß sie sehr kleine Körper sind, die sich sehr schnell bewegen, so wie die Teile der Flamme, die einer Fackel entsprühen« (René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, hg. von K. Hammacher, Hamburg: Meiner 1996, S. 19). Die französische Bezeichnung der Lebensgeister als *esprits animaux* beinhaltet in der Verknüpfung des Animalischen mit dem Spirituellen exakt das, was die Lebensgeister leisten, nämlich den Körper/Geist-Dualismus zu überbrücken, vermitteln sie doch zwischen dem Körper und dem Gehirn.

das als Vergleich zur Veranschaulichung eines komplexen Vorgangs, des Sehens, zu dienen habe, mit Röhrchen, Fäden und Lebensgeistern verweist er auf unmittelbar sichtbare Elemente des neuronalen Regelkreislaufs. Abgesichert wird seine Beobachtung im Rückbezug auf Ergebnisse bereits dokumentierter Experimente: »Die Anatomen und Mediziner versichern, dass diese drei Dinge in den Nerven existieren.«

Doch weisen diese »Dinge« eine formale Ähnlichkeit mit jenen Elementen auf, die der Beschreibung der Dioptrik dienen. So scheinen die Figuren der vorangegangenen Vergleichsbeispiele physiologisch wiederzukehren. Hat die Form eines Stocks etwa keine Ähnlichkeit mit der eines Fadens, auch wenn letzterer weicher und flexibler ist, die Pore einer Kufe keine Ähnlichkeit mit einem Röhrchen, auch wenn dieses die Fäden nicht wie Lichtstrahlen bündelt, sondern lose aneinander koppelt? Nur der Winkel, den der zurückprallende Ball des dritten Vergleichs darstellt, fehlt, da die Bewegung der Lebensgeister keine Ablenkung oder Brechung vollziehen, sondern »wie die Luft oder ein leichter Wind von den Räumen und Höhlungen des Gehirns ausgehen und durch die Röhrchen in die Muskeln fließen.«

Läßt sich daraus folgern, daß die drei zur Veranschaulichung der Optik eingeführten Vergleiche auch der Erklärung physiologischer Prozesse dienen können? Bei der Übertragung von Physik in Physiologie, von der Erklärung der Lichtbrechung zur Erklärung der Nervenfunktion organisiert sich das Feld der Beziehungen jedoch neu. Es entstehen nicht nur andere Identitäten und Differenzen, auch der Status dieser Figuren hat sich gewandelt. Denn sie werden nun nicht mehr als Tropen vom eigentlichen Phänomen unterschieden, sie werden mit ihm in eins gesetzt. Noch hat die geometrische Formalisierung eine Appendixfunktion, wenn sie die Häute »wie lauter kleine Röhrchen« bestimmt, doch allmählich wechselt sie in die Ordnung einer Sichtbarkeit, in der die Vergleichsbildung getilgt wird. Die Bestandteile des neuronalen Mechanismus sind nicht *wie* etwas anderes, sie zeigen sich »in der Form dünner Fäden« bis sie nur noch als dünne Fädchen bezeichnet werden. Aber müßte diese Sichtbarkeit nicht auch unter das allgemeine Gesetz der Wahrnehmung gestellt werden, von dem gilt, daß es keine Ähnlichkeit zwischen einem Gegenstand und seinem Bild zuläßt? Trifft folgende Verknüpfung nicht auch auf die Bilder des Körperinnenraums zu? »Denn diese Bilder enthalten gewöhnlich nur Ovale und Rauten, sie lassen uns aber Kreise und Vierecke sehen« (D. S. 104).

Als kleine Röhrchen, in deren Innerem sich kleine Fäden befinden, durchziehen die Nerven in Kooperation mit dem Blutkreislauf alle Muskeln und, da sie sich bis zum Gehirn erstrecken,

verbinden sie mit demselben. Die Nerven bestehen aus zwei Strängen, aus inneren Fäden und den sie umschließenden Häuten, und sind als solche für einen funktionalen Unterschied verantwortlich. Erstere lösen Muskelbewegungen, letztere Empfindungen aus. Beide aber sind gleichermaßen auf die Lebensgeister, eine Art unsichtbare Transmitter, angewiesen, die von der Gehirnzentrale gesteuert werden, um Druck- und Stoßreize über die Nervenröhrchen oder -fäden zu transportieren.⁴⁸

»Wie könnten die verschiedenen Eindrücke der Gegenstände der Gegenstände durch die Häute zum Gehirn gelangen, wenn die Empfindung allein von den Häuten abhinge? Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, muss man sich vorstellen, dass die Lebensgeister durch die Muskeln fließen. Je nachdem das Gehirn diese verteilt, lassen sie bald den einen bald den anderen Muskel stärker anschwellen und verursachen dadurch die Bewegung der Glieder. Die kleinen Fädchen, aus denen die Substanz im Inneren des Nervs besteht, dienen den Empfindungen. Da ich hier von den Bewegungen nicht zu reden brauche, möchte ich Ihnen nur verständlich machen, dass die kleinen Fädchen, die, wie ich bereits sagte, in den Röhren eingeschlossen sind, durch die Lebensgeister in ihnen stets aufgebläht und offengehalten werden. Dadurch drücken und behindern sich die einzelnen Fäden nicht. Sie erstrecken sich vom Gehirn bis zu den Enden aller Glieder, die eines Gefühls fähig sind. Wenn man eine Stelle eines Gliedes noch so wenig berührt, oder bewegt, an der ein Nerv befestigt ist, bewegt sich gleichzeitig die Stelle im Gehirn, von der er ausgeht« (D. S. 88).

Der Taststock ist fest und widerständig. Er muß von einer solcher Stabilität sein, daß er im Kontakt mit den Oberflächen der getasteten Gegenstände eine Druckresistenz erzeugen kann, denn nur so entsteht ein vermittelbarer Reiz. Zur Veranschaulichung der Dioptrik muß er jedoch entzweit, ja gebrochen werden, damit seine beiden Teile zu einem Winkelmesser zusammengefügt werden können. Die Nervenstränge hingegen lassen sich nicht brechen, sie können nicht einmal reißen⁴⁹, wird doch ihre Konsistenz mit derjenigen der Seile verglichen: Diese sind so elastisch gespannt und »viel feiner als die Fäden, die die Seidenraupe spinnt, und auch als die der

48. »Schließlich weiß man, daß alle diese Bewegungen der Muskeln wie auch alle Sinnesorgane von Nerven abhängen, die wie kleine Fäden oder Röhrchen alle vom Gehirn ausgehen und wie dieses eine Art Luft oder sehr subtilen Wind enthalten, den man die Lebensgeister nennt« (R. Descartes: *Die Leidenschaften der Seele* [Anm. 47], S. 13).

49. »Sie sind vom Kopf bis zu den entferntesten Gliedern immer gespannt, und ihnen droht nicht die Gefahr zerrissen, noch durch irgend eine Stellung der Glieder in ihrer Bewegung behindert zu werden« (D. S. 88).

Spinne« (D. S. 88), daß sie beim Ziehen oder Loslassen stets ausgleichend nachgeben⁵⁰: »Es ist genau so, wie wenn man an einem Ende einer ausgespannten Schnur zieht, dann bewegt sich das andere Ende ebenfalls« (D. S. 88).

Je nach dem, welche Röhrrchen oder Fäden mit welcher Intensität in Erregung versetzt werden, rufen sie entsprechende Bewegungen oder Empfindungen hervor. Ihre Spezifikation korrespondiert demnach der Art und Anzahl der Röhrrchen und Fäden, die sich gegenseitig nicht berühren dürfen, um keine Fusionen, Kurzschlüsse oder andere Störungen zu verursachen. Der physiologische Apparat, wie ihn Descartes beschreibt, ist derart konzipiert, daß alle Impulse, die von den Muskeln eines Körpergliedes empfangen werden, exakt identisch das Gehirn erreichen müssen. Auf der Strecke vom äußersten Punkt des Körpergliedes bis zum Sitz der Seele dürfen die Impulse weder verloren gehen, noch ihre Intensität oder Spezifik ändern. Garantiert wird dieser perfekte Transport unter der Bedingung, daß sich Fäden und Röhrrchen an keiner Stelle gegenseitig berühren. Diese bleiben »durch die Lebensgeister in ihnen stets aufgebläht und offengehalten werden. Dadurch drücken und behindern sich die einzelnen Fäden nicht«. Zugleich sorgen sie für einen Dauerkontakt zwischen den Körpergliedern und dem Gehirn. Die nur punktuell, punktiert hergestellten Kontakte des Taststocks werden physiologisch von einer ununterbrochenen Verbindung aufgefangen. Während sich die Impulse in der Begegnung mit den Gegenständen im Wechsel von Berührung und Abstoßung konstituieren, dadurch aber überhaupt erst eine Vielfalt unterschiedlicher Impulsformen ermöglichen, muß die Übertragung innerhalb des Körpers jeden einzelnen dieser Impulse in seiner Identität unverseht belassen und so die Kontingenz des Tastens absorbieren. Dem Bruch, der sich in die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Gegenstand eingeschoben hat, setzt das Modell der Nervenbahnen, geradezu kompensatorisch, eine geschlossene Funktionseinheit entgegen. Zu ihrer Beschreibung wählt Descartes zwar Figuren, die zunächst an das geometrische Repertoire der Optik erinnern. Sie halten den Blick des Anatomen, obgleich er unter die Haut vorgestoßen ist, dennoch auf einer gewissen Distanz. Und doch sind es

50. Deutet sich hierin nicht bereits die von Canguilhem erst für das 18. Jahrhundert postulierte Konzeption an, nach welcher sich Regulation nicht nur als mechanische Wiederholung des selben und überall wirksamen Gesetzes beschreiben läßt, sondern als Ausgleich zwischen Innen und Außen, System und Umwelt? Vgl. dazu G. Canguilhem: »Die Herausbildung des Konzepts der biologischen Regulation« (Anm. 40), S. 104ff.

keine Stöcke, sondern elastische Seile, die die Gerade so modifizieren⁵¹, daß sie nicht nur geteilt und als Winkel oder dessen Verdopplung im Chiasmus rekombiniert, sondern als Kreislauf gedacht werden kann.

51. »Das ist von der Natur [...] so eingerichtet, damit die Seele (...) ihre Aufmerksamkeit auf alle Orte übertragen kann, die auf den Geraden, die man sich von den Enden des Gliedes gezogen und ins Unendliche verlängert denken kann, liegen« (D. S. 102).

Das Gesicht der Mikroskopie

DIETMAR SCHMIDT

Die Ordnung des Sichtbaren und die Mikroskopie

In seinem Südseeroman *Mardi und eine Reise dorthin* von 1849 schildert Melville in einer kurzen Szene, wie eine Gruppe von Reisenden einem alten Antiquitätensammler begegnet. »Er war unter dem exklamatorischen Zunamen Oh-Oh bekannt, ein Name, der ihm wegen der entzückten Ausrufe verliehen wurde, mit denen er alle seine Neuerwerbungen in seinem Museum begrüßte.«¹ Unter den Kuriositäten, die Oh-Oh archiviert hat, findet sich auch ein Mikroskop aus Bambusrohr, das der Sammler öfter zu eigenen Forschungen verwendet hat. Seine Besucher wollen daher wissen, welche Entdeckungen er mit Hilfe dieses Instruments gemacht habe.

»Habt Ihr Euer Mikroskop schon auf die Samthaut eines Pfirsichs oder eine rosige Wange gerichtet?« – »Das habe ich,« sagte Oh-Oh traurig; »und von dem Augenblick an fand ich keinen Mut mehr, einen Pfirsich zu essen oder eine Wange zu küssen.«

Das doppelt paradiesische Motiv der köstlichen Frucht und der verführerischen Weiblichkeit läßt daran denken, daß sich – auf einer Südseeinsel – mit dem Mikroskop aus Bambusrohr eine neue Art von Sündenfall verbinden könnte. »[W]eg mit Eurer Linse!« ruft daher einer der Besucher aus; und Oh-Oh gibt ihm recht: »Wahre Worte, edler Herr. Denn alle Augen, die nicht die unseren sind, bringen Unglück. Das Mikroskop erfüllt uns mit Abscheu [...]; und das Teleskop läßt uns nach einer anderen Welt verlangen.«²

Das Unheil, das dem Südseeinsulaner in Melvilles Roman unvermeidlich scheint, wenn man dazu übergeht, die Welt mit fremden, mit anderen Augen zu sehen, hat – ebenfalls Mitte des 19. Jahrhunderts – Hermann Lotze sehr ähnlich beschrieben.

1. Herman Melville: *Mardi und eine Reise dorthin*, München: btb, 2000, S. 584.
2. Ebd., S. 590.

»[W]ie die wachsende Fernsicht der Astronomie den großen Schauplatz des menschlichen Lebens aus seiner unmittelbaren Verschmelzung mit dem Göttlichen löste, so beginnt das weitere Vordringen der mechanischen Wissenschaft auch die kleinere Welt [...] mit gleicher Zersetzung zu bedrohen.« Teleskop und Mikroskop, so darf man ergänzen, haben »alle jene Züge in Frage gestellt, in denen das unbefangene Gefühl den Kern aller Poesie des lebendigen Daseins zu besitzen glaubt.«³

Für Lotze wird dieser von ihm beschriebene Verlust des göttlichen Zusammenhangs der Welt und der ursprünglichen Naturpoesie zum Anlaß, den ›Versuch einer Anthropologie‹ zu unternehmen. Was ist der Mensch noch in dieser mit anderen Augen gesehenen Welt? Was kann er sein? – Dem Südseeinsulaner mit dem Bambusrohr und der Fischschuppenlinse dagegen, dieser Karikatur eines westeuropäischen Naturalisten, stehen die Tröstungen der Anthropologie nicht zur Verfügung; ihm bleibt nur ein Wissen, das ihm das Vergnügen an zarten Früchten und rosigen Mädchenwangen dauerhaft verleidet und sein Interesse ganz auf das Sammeln antiquierter Objekte beschränkt. Gleichwohl verweisen beide Haltungen – die Wende ins Anthropologische ebenso wie der antiquarische Umgang mit den Objekten einer verlorenen Welt – auf einen ähnlichen Sachverhalt: den Umstand nämlich, daß jene »Augen, die nicht die unseren sind« und die das Entfernteste oder das Kleinste zu sehen geben, eine andere Ordnung des Sichtbaren konstituieren.

Im folgenden soll genauer erörtert werden, auf welche Weise das Mikroskop und die Praktiken des Mikroskopierens an einer solchen, wie es scheint denkbar umfassenden Umstrukturierung von Sichtbarkeit beteiligt gewesen sein können. Von dieser Umstrukturierung scheinen nicht nur Gegenstände betroffen, die unmittelbar im Sehfeld des Mikroskops zu visieren sind; vielmehr tangiert sie auch Felder des Sichtbaren, deren Bestandteile der Mikroskopierer normalerweise nicht auf seinen Objektträgern zu plazieren pflegt. Daß dem Südseeinsulaner Oh-Oh sich durch den Blick ins Bambusrohr die Beschaffenheit rosiger Wangen dauerhaft verändert hat, soll als Hinweis darauf genommen werden, daß das Mikroskop auch mit einer Transformation physiognomischer Wahrnehmung in Zusammenhang gebracht werden kann. Physiognomik, die Deutung von Gesichtern und körperlichen Gestalten,⁴ ist zwar kein Anwendungsfall der Mikroskopie. Wer in ein Mikroskop sieht, kann nicht hoffen, dabei ein Gesicht zu erkennen. Und doch ist die physiogno-

3. Hermann Lotze: *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie. Erster Band*, Leipzig: Hirtzel 1884, S. XIV.

4. Vgl. dazu den Beitrag von Marianne Schuller in diesem Band.

mische Wahrnehmung, die ein so anderes Feld von Sichtbarkeit intendiert, historisch der Medientechnik des Mikroskopierens verbunden, wie Melvilles Roman sie Mitte des 19. Jahrhunderts selbst dem weit entfernten Südseeinsulaner andichten kann.

In der zitierten Szene des Romans ist das Mikroskop ein unheilvoll magischer Apparat, der ganz aus eigener Kraft die Qualität der Dinge zu ändern vermag. Die bloße Existenz dieser Technik, wie rudimentär auch immer realisiert, wie wenig leistungsfähig sie auch sei, reicht bereits hin, um eine solche Transformation zu bewirken. Ist das Gerät vorhanden, so scheint die irreversible Umwandlung der wahrgenommenen Dinge selbst nur noch ein Automatismus; die rosigen Wangen und die Gesichter, zu denen sie gehören, werden dann, so scheint es, ganz automatisch von dauerhaft anderer Beschaffenheit sein.

Tatsächlich aber wird man sagen müssen, daß der Zusammenhang zwischen der mikroskopischen Technik und der physiognomischen Wahrnehmung selbst kein technischer ist. Er ist vielmehr epistemischer Art. Mikroskope gibt es seit dem frühen 17. Jahrhundert; aber für die physiognomische Wahrnehmung haben sie lange nichts oder jedenfalls nichts Neues impliziert. Erst im 19. Jahrhundert ist das Mikroskop als Instrument naturwissenschaftlicher Forschung in spezifischer Weise produktiv und innerhalb einer tiefgreifenden Neuordnung des Sichtbaren wirksam geworden. Zuvor wurde der Wert dessen, was durchs Mikroskop gesehen werden konnte, lange in Zweifel gezogen; ob man ihm zutrauen könne, Wahrheit ans Licht zu bringen, schien fraglich. Dies läßt sich jedoch schwerlich auf eine technische Unzulänglichkeit des Mikroskops zurückführen, für die man vor der Entwicklung besserer Geräte kaum einen Maßstab hat haben können. Auch nach 1800 hat das Mikroskop zunächst keine wesentlichen technischen Verbesserungen erfahren. Gleichwohl konnte nun plötzlich ein anderer Gebrauch vom Mikroskop gemacht, ein anderes Interesse mit ihm verbunden, ein neues Wissen aus ihm gewonnen werden. Zunächst also war es nicht die Technik, die sich veränderte, sondern die Art der Einsichten, die mit ihr (oder sogar ohne sie) gewonnen wurden. Erst nach 1800 war der Blick ins Mikroskop durch die Suche nach einer Dimension des Sichtbaren motiviert, die nach anderen Regeln zu funktionieren, andere Strukturen aufzuweisen und einer anderen Logik unterworfen zu sein schien als die Realität der »gewöhnlichen« Größenverhältnisse. Erst unter diesen neuen epistemischen Bedingungen⁵ konnte die Mikroskopie dazu verhelfen, die Welt mit an-

5. Vgl. dazu grundsätzlich Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Ar-*

deren Augen zu sehen. Freilich bleibt es in Melvilles Roman nicht zufällig dem Bewohner einer fernen Südseeinsel vorbehalten, die Mikroskope zu den »Augen, die nicht die unseren sind« zu zählen. Denn für die Bewohner der zivilisierten Welt müssen die Sehweisen, die mit den neuen mikroskopischen Praktiken des 19. Jahrhunderts verbunden sind, unweigerlich den eigenen Augen, der eigenen humanen Grundausstattung zugerechnet werden. Und so gehen die neuen Sichtbarkeiten notwendig in die Anthropologie des 19. Jahrhunderts und auch in die physiognomische Wahrnehmung ein.

Überlegungen zum Status der Mikroskopie vor 1800

Am Anfang war das Flohglas. So könnte eine Geschichte der neuzeitlichen Medientechnik des Mikroskopierens begonnen werden.⁶ Mit dieser einfachen Form des Vergrößerungsglases, wie es im frühen 17. Jahrhundert entwickelt wurde, und mit dem eine etwa zehnfache Vergrößerung erreicht werden konnte, ließen sich kleine Insekten in ihrem Bau und ihren einzelnen Bestandteilen studieren. Charakteristisch sind diese frühen Studienobjekte der Mikroskopie in zweierlei Hinsicht: Zum einen verdeutlichen sie die kuriosen und amüsanten Aspekte des Mikroskopierens, die darin bestehen, daß sich, wie Descartes formuliert⁷, ein Floh auf die Dimensionen eines Elefanten vergrößern läßt. Diese unterhaltsame Seite des Mikroskops⁸ sichert ihm im 17. und 18. Jahrhundert eine erhebliche Popularität, wie sie etwa durch August Rösel von Rosenhofs *Monatlich herausgegebene Insectenbelustigungen* von 1746–61 oder Ledermüllers *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung* von 1761 angezeigt wird. Zum anderen aber sind die Insekten und andere kleine Tiere insofern als Untersuchungsobjekte der frühen Mikroskopie

chäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt/Main: Fischer 1988; ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

6. Zur Geschichte der frühen Mikroskopie vgl. Marian Fournier: *The Fabric of Life. Microscopy in the Seventeenth Century*, Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press 1996; Catherine Wilson: *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton: Princeton UP 1995. Vgl. auch den Beitrag von Natalie Binczek in diesem Band.

7. Vgl. C. Wilson: *The Invisible World* (Anm. 6), S. 78.

8. Vgl. dazu die Klage von Hooke, der, Leeuwenhook ausnehmend, 1691 bemerkt: »I hear of none that make any other Use of that Instrument, but for Diversion and Pastime« (Robert Hooke: »Discourse Concerning Telescopes and Microscopes«, in: *Experiments and Observations*, London: Cass 1967, S. 261).

bezeichnend, als sie einem Blick von Interesse sein mußten, der die vertrauten, aber winzigen und unscheinbaren Gestalten der Natur in ihren verborgenen Details betrachten wollte. Die Insekten, so könnte man sagen, waren die bekanntermaßen kleinen Dinge, die sich als erstes dem Blick durchs Vergrößerungsglas empfahlen.

Darüber hinaus aber wurde das Mikroskop vor allem im Zusammenhang eines anatomischen Wissens genutzt, das, sich demonstrativ von den Büchern der Tradition ab- und den Naturdingen selbst zuwendend, seine Daten durch direkte und zelebrierte Inaugenscheinnahme geöffneter Körper zu gewinnen und die Kenntnis der Anatomie in Richtung der kleineren Details zu verfeinern suchte. Im folgenden soll argumentiert werden, daß mit diesen mikroskopischen Untersuchungen des 17. und 18. Jahrhunderts jedoch kein qualitativer Sprung von den mit bloßem Auge erkennbaren Gegenständen zu einer womöglich ganz anders gearteten Dimension der Mikroobjekte verbunden war. Vielmehr war es innerhalb der frühneuzeitlichen sogenannten wissenschaftlichen Revolution⁹ eine wesentliche Leistung der Mikroskopie, den homogenen Raum der natürlichen Welt mit seinen gleichmäßig gültigen physikalischen Gesetzen in die Bereiche des unsichtbar Kleinen hinein zu erweitern. Damit wurde das Terrain der Mikrotechnik zu einer von vielen Provinzen des Wissens, und keinesfalls zur privilegierten. Gerade weil die Mikroskopie keine kategorial anders gearteten Ergebnisse zu liefern hatte, konnte sie innerhalb der Naturforschung keinen besonderen, keinen hervorgehobenen Status behaupten. Auf diese Weise wurde die Mikroskopie sowohl zu einem integralen als auch zu einem zu vernachlässigbaren Bestandteil des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert.

Dieser paradoxe Befund läßt sich exemplarisch für ein Gebiet deutlich machen, das, wie sich erwarten ließe, von der mikroskopischen Technik einen besonderen Gewinn sich hätte erhoffen können, und das in der Tat in der frühen Geschichte der Mikroskopie eine gewisse Rolle gespielt hat: das Problem der Generation.¹⁰ Inso-

9. Zur Problematisierung dieses Begriffs vgl. Steven Shapin: *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt/Main: Fischer 1998.

10. Ausführlicher zum folgenden vgl. Dietmar Schmidt: »Klimazonen des Geschlechts. Zeugung um 1800«, in: *metis* 9/17 (2000), S. 8–29. Vgl. ferner John Farley: *Gametes & Spores. Ideas about Sexual Reproduction 1750–1914*, Baltimore, London: Johns Hopkins UP 1982. In kulturwissenschaftlicher Perspektive besonders anregend: Helmut Müller-Sievers: *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*, Paderborn u. a.: Schöningh 1993; ders.: *Self-Generation. Biology, Philosophy, and Literature around 1800*, Stanford: Stanford UP 1997.

fern die Frage nach der Entstehung belebter Körper untrennbar mit der Frage nach der Möglichkeit von Wachstum verbunden war – von Prozessen also, durch die sich natürliche Körper allmählich vergrößern –, konnte das Mikroskop die Chance bieten, durch Sichtbarmachung des Kleinsten die Anfänge von Naturkörpern vor Augen zu führen. In diesem Sinne konnte die Mikrotechnik vor allem seit dem Ende des 17. Jahrhunderts einer besonderen Spielart von Zeugungstheorien Vorschub leisten: der Überzeugung nämlich, daß die Entstehung von Leben auf präformierte Keime zurückzuführen sei. Im folgenden zitiere ich aus einer Schrift, die erstmals im Jahre 1781 erschien und die sich mit der Vorherrschaft, die solche Zeugungstheorien mittlerweile errungen hatten, kritisch auseinanderzusetzen sucht: Johann Friedrich Blumenbachs Abhandlung *Über den Bildungstrieb*. Blumenbach schreibt der Mikroskopie eine charakteristische Rolle bei der Etablierung der Präformationshypothese zu:

»Wie nemlich im vorigen Jahrhundert die Vergrößerungsgläser erfunden waren, und sich hiedurch Aussichten in eine neue Welt von mikroskopischen Geschöpfen öffneten, so war bey der Neuheit dieser Erfindung [...] nichts natürlicher als daß man nun aufs gerathewohl tausenderley Objecte unters Microscop brachte [...]. So besah auch unter andern ein junger Danziger *Ludw. von Hammen*¹¹, der damals in Leiden Medicin studirte im Aug. 1677 einen Tropfen männlichen Saamen von einem Hahn, den er eben geöffnet hatte, unter seinem Glas, und erstaunte diesen Tropfen als einen Ocean zu erblicken, der von unzähligen flinken, raschen kleinen Thierchen belebt war. [...] [N]un glaubte man in diesen Saamenwürmchen die Keime zu künftigen vollkommenen Geschöpfen und mit ihnen folglich auch den Schlüssel zum Geheimnis der Zeugung gefunden zu haben.«¹²

Ein dahergelaufener Medizinstudent, der sich einer Modeerscheinung seiner Zeit, dem Mikroskopieren, gewidmet hat, bildete also nach Blumenbach den Anlaß dafür, daß man die »Saamenwürmchen« zu »beseelten Keimen künftiger Menschen und Thiere« hat »hinaufwürdigen« wollen. Seiner Meinung nach ist diese Behauptung des in männlichen »Saamenthierchen« präformierten Lebens schon allein deshalb hinfällig, weil sich die »Würmer« im Samen von Tieren, die einander sehr ähnlich sind – wie etwa Frösche und Wassermolche – fundamental unterscheiden, während etwa die in den

11. Der Student, von dem Blumenbach spricht, hieß eigentlich Johan Ham. Vgl. J. Halbertsma: »Johann Ham von Arnheim. Entdecker der Spermatozoiden«, in: *Archiv für holländische Beiträge zur Natur- und Heilkunde* III (1864).

12. Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb*, Göttingen: Dieterich³1791, S. 17f.

Samen des Menschen und des Esels gefundenen Tierchen einander völlig gleichen. Dies zeigt, so Blumenbach, daß diese mikroskopischen Wesen sich rein zufällig, wie »Infusionstierchen« in einem »stagnirenden thierischen Saft« im Samen finden: Sie sind nichts anderes als »fremde [...] Gäste des männlichen Saamens«. ¹³ Als solche kommt ihnen die Würde präformierter Keime, die man ihnen beigemessen hat, absolut nicht zu. Nur kopfschüttelnd kann Blumenbach deshalb von Nicolas Hartsoekers *Essay de Dioptrique* (1694) berichten, in dem »der scharfsichtige Mann eine genaue Abbildung des in die Hülle eines Saamenthierchens eingewickelten und auf seine Befreyung harrenden Kindchens gibt«. ¹⁴

Was frühere Generationen von Forschern mit Hilfe des Mikroskops in der menschlichen Samenflüssigkeit gesehen haben, ist, so scheint es, für Blumenbach im ausgehenden 18. Jahrhundert unverständlich geworden. Dieses Unverständnis aber ist begleitet von einer deutlichen Geringschätzung dessen, was überhaupt durchs Mikroskop entdeckt werden kann. Die mikrotechnisch gewonnenen Daten tragen, so postuliert er, zur Aufhellung des Zeugungsproblems nichts bei. Die Neuheit der mikroskopischen Vergrößerungstechnik hat im vorigen Jahrhundert dazu verführt, daß man sich von den hochgespannten Erwartungen, allerhand Kurioses durchs Vergrößerungsglas entdecken zu können, den Gesichtssinn hat trüben und sich mehr hat träumen lassen, als da tatsächlich zu sehen war. Hundert Jahre nach der Entdeckung der Spermatozoen spricht Blumenbach ihnen daher mit Entschiedenheit jede Bedeutung für die Fortpflanzung ab. Der Samenflüssigkeit wohnt zwar Zeugungskraft inne; aber sie ist zugleich das Substrat einer kraftraubenden Verausgabung, dessen beginnender Zerfall sich in den Infusionstierchen, die im Samen vorhanden sind, angekündigt.

Mit seiner Rede von den »Infusionstierchen« bezieht Blumenbach sich zwar doch wieder auf das Wissen der Mikroskopiker des 17. Jahrhunderts, namentlich auf Leeuwenhoeks Entdeckung kleiner »Tierchen« in abgestandenem Regenwasser (1675) und im Zahnbelag. ¹⁵ Anstatt jedoch den Auskünften der Mikroskopie zu trauen und ihnen eine größere Relevanz zuzumessen, setzt Blumenbach, um die Zeugungsvorgänge zu erklären, auf die Annahme einer verborgenen, nur in ihren Wirkungen sichtbaren Kraft: den Bildungstrieb. Als *nisus formativus* bezeichnet er ein der belebten Ma-

13. Ebd., S. 18–20.

14. Ebd., S. 22.

15. Antony van Leeuwenhoek: *Arcana naturae detecta*, Delphis Batavorum: Krooneveld 1695.

terie innewohnendes Vermögen, sich reproduzieren und die Gestalt eines Organismus ausbilden zu können. Diese Kraft ist eine *qualitas occulta*, für die, so betont Blumenbach, dasselbe gilt wie für Newtons Gravitation: Man kann sie in ihrem Funktionieren zwar nicht ursächlich erklären, aber ihre überall mit bloßem Auge sichtbaren Wirkungen lassen keinen Zweifel an ihrer Existenz.¹⁶ Und so beruft sich Blumenbach auf die zahllosen Phänomene, die jeder, wenn er will, beinahe täglich – und nicht etwa nur mit dem Mikroskop – beobachten kann: die seltsame Reproduktionsfähigkeit der Polypen etwa, die das gelehrte Publikum seit der Mitte des 18. Jahrhunderts fasziniert; oder die bei allen Tieren und auch beim Menschen allbekannten Prozesse der Wundheilung, die durch nichts anderes als den Bildungstrieb zu erklären sind. Wenn zum Beispiel, so sagt Blumenbach, jemand sich die beiden Knochen des Unterarms bricht und den Arm nicht ruhig hält, »so daß die Natur den Bruch nicht wie sonst [...] zusammen leimen kann«, dann wird es geschehen, daß an der Stelle des Bruches ein neues Gelenk entsteht, mit dem die Brauchbarkeit und Funktionstüchtigkeit des Armes auch künftig gesichert sein wird.¹⁷ All dies vermag der Bildungstrieb – und noch viel mehr: Ihm allein kann die Entstehung neuen Lebens zugeschrieben werden.

Die Gesetzmäßigkeiten der Natur, auf deren Beschreibung es Blumenbach ankommt, sind also aufs Mikroskop nicht angewiesen. Zwar könnten sie in ihren Wirkungen auch durchs Mikroskop beobachtet werden; aber solche Vergrößerungen fügen (wenn sie nicht sogar irreführen) den vorhandenen Erkenntnissen nichts Neues hinzu. Auf diese Weise entwickelt Blumenbach das Postulat einer vernünftigen und zweckmäßigen Maßstäblichkeit, die in gewisser Hinsicht in den Prinzipien der Kartographie eine Parallele hat. Man kann den Maßstab einer Karte beliebig ändern; die Lage der Dinge wird dadurch nicht variiert. Mit einem zu großen Maßstab freilich würde man sich womöglich zu weit von den Dingen entfernen; ganz sicher aber ist eine Karte, je kleiner man den Maßstab wählt, irgendwann nicht mehr handhabbar.

Mit diesem Konzept aber hat Blumenbach an jener spezifischen Ordnung der Dinge teil, an der auch die mikroskopisch inspirierten Präformationstheorien, gegen die er gerade Einspruch erheben will, partizipieren. Blumenbachs Argumente gegen den Glauben an präformierte Keime vermögen in gewisser Hinsicht den Raum des Wissens, den die Präformation voraussetzt, nicht zu verlassen.

16. J.F. Blumenbach: *Über den Bildungstrieb* (Anm. 12), S. 32f.

17. Ebd., S. 71.

Wenn er vor einem übertriebenen Gebrauch des Mikroskopes warnt, weil die entscheidenden Beobachtungen auch mit bloßem Auge angestellt werden können, so ist er sich mit den von der Existenz präformierter Keime überzeugten Mikroskopikern wenigstens darin einig, daß der Blick durchs Mikroskop nichts kategorial *Anderes* zu Tage fördern kann. Denn die Annahme, daß alles Leben seine Entstehung aus winzigen präformierten Keimen verdankt, geht davon aus, daß in technisch sichtbar gemachten Mikrophenomenen die bekannten anatomischen Strukturen ausgewachsener Lebewesen wiedererkannt werden können. Dieses Wiedererkennen setzt voraus, daß im Mikrokosmos des ›Vergrößerungsglases‹ nichts anderes als die Verhältnisse der lebensgroßen Welt repräsentiert sind. Am eindrucksvollsten kommt diese Annahme vielleicht in Malebranches *Recherche de la verité* (1674) zum Ausdruck, worin zugleich erstmals die Präformationstheorie stringent mit dem Prinzip der ›Einschachtelung‹ verbunden worden ist.

»Mit Hilfe des Vergrößerungsglases«, schreibt Malebranche, »erblicken wir zum öfteren Tiere, die weit kleiner als ein beinahe unsichtbares Sandkorn, ja tausendmal kleiner als dasselbe sind. Diese lebendigen Atome gehen ebenso wie andere Tiere. Sie haben Schenkel, Füße; in den Schenkeln sind Knochen, um sie aufrecht zu halten [...]. Ohne dem könnte man sich gar nicht vorstellen, wie sie [...] ihren kleinen Körper [...] von einem Ort zum anderen fortschleppen könnten.«

Die Winzigkeit dieser Kreaturen darf den menschlichen Betrachter jedoch nicht, warnt Malebranche, zu der Annahme verleiten, dies seien tatsächlich die kleinsten existierenden Lebewesen. Vielmehr kann es Wesen geben, die im Verhältnis zu diesen ebenso klein sind wie diese im Verhältnis zum Menschen – »und vielleicht gibt es in der Natur immer kleinere bis ins Unendliche«. Auf diese Weise muß der Grundsatz der unendlichen Teilbarkeit der Materie, wie er sich mathematisch demonstrieren läßt, auch für die belebte Materie Gültigkeit haben; und damit erhält zugleich die Vorstellung Plausibilität, daß die präformierten Keime sich in immer kleinerem Maßstab ineinander eingeschachtelt finden, daß also beispielsweise »in einem Apfeln Apfelbäume, Äpfel und Samen zu anderen Apfelbäumen für unendliche oder doch beinahe unendliche Jahrhunderte [...] sich befinden«.¹⁸

Die schwindelerregende Perspektive, die Malebranche hier eröffnet, verdeutlicht den spezifischen Wiederholungscharakter der

18. Nicole Malebranche: *Erforschung der Wahrheit. Erster Band*, München: Müller 1920, S. 63–65.

frühen Mikroskopie, der sich mit einem charakteristischen Konzept des immer kleineren Raumes verbindet. Ohne Zweifel ist dies ein zentralperspektivisch strukturierter Raum, der sich erst im Unendlichen schließt. Dies bedeutet einerseits, daß die mikrotechnische Suche nach dem Kleinsten – zumindest in der Theorie – keinen Haltepunkt hat. Sie kann nirgendwo innehalten und die Anatomie einer kleinsten, untersten, tiefsten Wirklichkeitsebene konstatieren. Andererseits wird die Mikroskopie, je weiter sie geht, immer aufs Neue fündig; aber was sie dann findet, ist von immer gleicher Beschaffenheit. Sie folgt, um das von Malebranche gegebene Beispiel aufzugreifen, einer unaufhörlichen Spur von Apfelkernen, die in regelmäßigen Abständen hinterlegt worden sind. Der Weg der mikroskopischen Forschung geht ins Unendliche, und er ist von immer gleichen Objekten gesäumt.

Aufgrund dieser zentralperspektivischen Ordnung des Sichtbaren aber ist das Innovationspotential der Mikroskopie einer strikten epistemologischen Beschränkung unterworfen. Die Beschaffenheit der mit bloßem Auge erkennbaren Objekte wird zur Matrix all dessen, was in der technischen Vergrößerung erkannt werden kann. Alles, was sich dieser Matrix nicht fügt und in irgendeiner Weise ungewöhnlich erscheint, muß daher in den Verdacht geraten, eine Sinnestäuschung zu sein. An einem Eintrag in Zedlers *Universal-Lexicon* von 1746 läßt sich belegen, wie die zentralperspektivische Ordnung des Sichtbaren die Verifikation der mikroskopischen Entdeckungen ermöglicht und dadurch deren Wahrheit begrenzt. »Wir geben zu«, heißt es dort,

»daß bey denen Observationen durch Vergrößerungs-Gläser vieler Betrug der Sinnen vorgehe [...]: allein deswegen folget noch nicht, daß man nicht entscheiden könne, ob die Sache auch wirklich so beschaffen sey, wie sie aussiehet. [...] Z.E. wenn wir etwas durch ein Vergößerungs-Glas sehen, so wenig vergrössert, und wir finden, daß, wenn es mehr vergrössert wird, es noch wie die vorige Sache aussiehet, nur daß sie sich jetzt deutlich zeigt, nicht anders als wenn wir vorher weiter davon wegge-
wesen, nunmehr aber näher kommen wären [...]: so finden wir keine Ursache zu zweifeln, warum wir es nicht für dasjenige halten sollten, wofür wir es ansehen.«¹⁹

Die Plausibilisierung des mikrotechnisch Gesichteten hängt also von der Kontinuität einer idealiter stufenlos zunehmenden Vergrößerung ab, in deren Verlauf das Objekt sich selbst ähnlich bleiben muß und keinen qualitativen Sprung erfahren darf. Das Mikroskopieren

19. Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste. Sieben und Viertzigster Band*, Leipzig, Halle: Zedler 1746, S. 762f.

wird einer Fortbewegung im zentralperspektivisch gerichteten Raum korreliert, bei der der Beobachter vor jeder Überraschung sicher sein kann.

Das Territorium der Zelle

Im 19. Jahrhundert beginnt, wenn man der älteren Geschichtsschreibung glauben will, ein neues, ein heroisches Zeitalter der Mikroskopie. So heißt es etwa im technikgeschichtlichen Teil von Schnabels *Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert*: »Es war ein großer Triumph des Mikroskops, als Theodor Schwann im Jahre 1839 mit seinen ›Mikroskopischen Untersuchungen‹ hervortrat und die Gleichartigkeit der organischen Natur in den Zellen nachwies.«²⁰ Wenn im folgenden dieser Vorschlag aufgegriffen wird, die mikrotechnisch verfahrenende Zellforschung als einen wesentlichen wissenschaftshistorischen Einschnitt zu begreifen, so ist jedoch zugleich die Frage zu stellen, ob es sich dabei tatsächlich um einen »Triumph des Mikroskops« gehandelt hat. Eher wird man wohl sagen müssen, daß nicht die Leistungsfähigkeit der Mikrotechnik, sondern im Gegenteil ihre spezifische Unzulänglichkeit den größeren Anteil an der Begründung der Zytologie gehabt hat.

In seiner Monographie *Das Mikroskop. Theorie, Gebrauch, Geschichte und gegenwärtiger Zustand desselben* von 1859 hat Pieter Harting den Entwicklungsverlauf der Vergrößerungstechnik²¹ Revue passieren lassen. Das Mikroskop, so konstatiert er – und er meint hier das zusammengesetzte Mikroskop im Unterschied zum einfachen Vergrößerungsglas²² – hat im Laufe des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 19. nach und nach erhebliche Verbesserungen erfahren. Diese Verbesserungen bezogen sich jedoch nur auf die Mechanik des Instruments und auf die Mittel zur Beleuchtung des mikroskopischen Objekts. »Anders verhält es sich«, so Harting weiter,

20. Franz Schnabel: *Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 3: *Erfahrungswissenschaften und Technik*, München: dtv 1987 (unveränd. photomech. Nachdruck der Ausg. Freiburg 1934), S. 232.

21. Zur Technikgeschichte des Mikroskops vgl. auch Saville Bradbury: *The Evolution of the Microscope*, Oxford u. a.: Pergamon 1967. Einen kurzen Überblick für den Zeitraum von 1600 bis 1866 gibt M. Rooseboom: »The History of the Microscope«, in: *Proceedings of The Royal Microscopical Society* 2 (1967), S. 266–293.

22. Zur Geschichte des einfachen Mikroskops vgl. Brian J. Ford: *Single Lens. The Story of the Simple Microscope*, London: Heinemann 1985.

»mit dem wichtigsten Theile des Mikroskops, mit der optischen Einrichtung; hierin waren [bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein; D.S.] nur sehr geringe Fortschritte gemacht worden. Alle hierin erstrebten Verbesserungen waren nur auf Veränderungen des Oculars gerichtet und diese mussten immer einen untergeordneten Werth haben, so lange nicht die Objective verbessert wurden.«²³

Dem Mikroskop war, so ließe sich sagen, eine Grenze eingeschrieben, die trotz aller Veränderungen, die man an dem Instrument vornahm, nicht wesentlich hinausgeschoben werden konnte.

Matthias Jakob Schleiden hat dieses Problem, das mit dem Verhältnis von Objektiv und Okular zusammenhängt, in einer Vorlesung über *Das Auge und das Mikroskop* (1850) ebenfalls aufgegriffen. Schleiden war derjenige, der in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts die Zellstruktur der Pflanzen beschrieb und ihre mikroskopische Erforschung als die wesentliche Grundlage einer neuen wissenschaftlichen Botanik postuliert hat.²⁴ Auf seinen Ergebnissen aufbauend, konnte wenige Jahre später der eben schon erwähnte Theodor Schwann den Nachweis führen, daß die Zellen nicht nur den elementaren Baustein der Pflanzen, sondern auch die »Grundlage aller Gewebe des tierischen Körpers« bilden.²⁵ Wenn jedoch die Existenz und die Beschaffenheit sowohl der pflanzlichen als auch der tierischen Zellen nur mit Hilfe des Mikroskops nachgewiesen werden kann, so weist der Botaniker Schleiden nun auf ein bestimmtes Problem hin, daß für die begrenzte Leistungsfähigkeit der Mikrotechnik konstitutiv und jedem, der einmal Gebrauch von einem Mikroskop gemacht hat, bekannt ist. »[D]as zusammengesetzte Mikroskop«, so erläutert Schleiden zunächst, besteht

»[...] aus einem doppelten optischen Apparat, erstens den Gläsern, welche dem Gegenstand oder Objekt zugewendet sind und von diesem ein vergrößertes Bild entwerfen, man nennt sie deshalb die *Objectivgläser*, und zweitens aus einem einfachen Mikroskop, durch welches wir das vergrößerte Bild des Gegenstandes abermals

23. Pieter Harting: *Das Mikroskop. Theorie, Gebrauch, Geschichte und gegenwärtiger Zustand desselben*, Braunschweig: Vieweg 1859, S. 688.

24. Zur Anwendung des Mikroskops bei Schleiden vgl. Soraya de Chadarevian: »Sehen und Aufzeichnen in der Botanik des 19. Jahrhunderts«, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994, S. 121–144.

25. Theodor Schwann: *Mikroskopische Untersuchungen über die Übereinstimmung in der Struktur und dem Wachstume der Tiere und Pflanzen*, Leipzig: Engelmann 1910 [zuerst 1839], S. 36.

vergrößern und welches dem Auge zugewendet ist und deshalb *Ocular* genannt wird.«²⁶

So banal Schleidens ganz auf ein Laienpublikum abgestellte Erklärungen scheinen mögen, so gravierend ist gleichwohl der damit angesprochene Sachverhalt. Was dem Auge des Betrachters durch das Mikroskop dargeboten wird, ist nicht, wie sich leicht glauben ließe, die Vergrößerung eines Objekts, sondern vielmehr die vergrößernde Darstellung einer vergrößernden Darstellung eines Objekts. Durchs Objektiv wird eine Repräsentation des mikroskopischen Gegenstands gewonnen, die ihn größer erscheinen läßt, und es ist dann nicht anderes als ein wiederum vergrößerndes Bild dieser Repräsentation, die durchs Okular das Auge erreicht. Die Mikrotechnik dient also letztlich dazu, Repräsentationen zu repräsentieren und sie dadurch entzifferbar zu machen.

Hier von Entzifferung zu sprechen, rechtfertigt sich dadurch, daß Schleiden eine Analogie zwischen zusammengesetztem Mikroskop und Buchdruck herstellt, um seinen Zuhörern das Problem deutlich zu machen.

»Bücher, die bestimmt sind, in die Hände aller Leute zu kommen, wie Bibeln [...], verbreitet man [...] bald mit ganz kleinen, bald mit mittleren, bald für ältere schwachsichtige Leute mit ganz großen Buchstaben. Hier ist nun ein einzelnes Wort in dem letzten Druck vielleicht 6 mal so groß als in dem ersten, und es läßt sich deshalb bequem erkennen, aber gleichwohl erkennt man natürlich nicht mehr Buchstaben in dem einen wie in dem anderen. Dasselbe Wort könnte aber auch von einem Schreibe-künstler so klein geschrieben sein, daß es dem unbewaffneten Auge nur wie ein einziges schwarzes Pünctchen erschiene. Hier würde die Vergrößerung das Pünctchen in seine einzelnen Theile auflösen und die Buchstaben und Züge derselben deutlich erkennen lassen, aber eine fernere Vergrößerung würde dann wohl den Maaßstab, nach welchem die einzelnen Theile erscheinen, vergrößern, aber ohne feinere Theile, die früher nicht erkennbar waren, zur Anschauung zu bringen. Ein ähnliches Verhältnis findet nun beim Mikroskop statt.«²⁷

Wie eine Schrift, einmal zu lesbarer Größe gebracht, durch weitere Vergrößerung nichts mehr hinzugewinnt, sondern nur noch in ihrer Zeichenfunktion realisiert und der Lektüre anheimgegeben werden kann, so vermag das Okular eines Mikroskops zwar das durchs Ob-

26. Matthias Jakob Schleiden: »Das Auge und das Mikroskop«, in: *Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge*, Leipzig: Engelmann 1850, S. 28.

27. Ebd., S. 28f.

ektiv entstandene Bild besser erkennbar zu machen, kann aber mit immer weiterer Vergrößerung keine feineren Strukturen zutage fördern. Der mikroskopische Blick auf und in die kleinen Objekte der Natur stößt auf eine Kulisse, die er nicht durchdringen kann und die ihn daran hindert, weiter in die Tiefe eines unendlich kleinen Raumes vorzustoßen. Der Raum, in den der mikroskopische Blick eintritt, ist nun kein zentralperspektivisch aufgespannter Raum mehr, der sich erst im Unendlichen schließt, sondern er ist diskontinuierlich geworden, durchzogen von Sehschwellen, von Repräsentationsflächen, an denen sich der Blick des Betrachters aufzuhalten hat und die ihm die Grenzen seines Sehens vorführen.²⁸ In diesem Sinne kann von der Entstehung eines »kleinsten Raumes« (Ehrenberg)²⁹ gesprochen werden. Mitte des 18. Jahrhunderts konnte Rösel von Rosenhof den erstaunten Lesern seiner *Insecten-Belustigung* noch vorrechnen, daß er durch sein »Sonnen-Microscopium [...] eine Laus [...] ihrem cubischen Inhalt nach [...] 644 972 544mal vergrößert« habe³⁰; dagegen betreibt Schleiden im 19. Jahrhundert seine bahnbrechenden zellphysiologischen Forschungen unter der Voraussetzung, daß über eine 3–400fache Vergrößerung nicht hinausgegangen werden könne und alle stärkeren Vergrößerungen nur unbrauchbare Spielereien umherziehender Scharlatane seien.³¹

Durch die Wahrnehmung und Problematisierung der begrenzten Leistungsfähigkeit des mikrotechnischen Instruments, die im 19. Jahrhundert einsetzt, wird die Vergrößerung auf einer bestimmten Ebene sistiert – einer Ebene, die nun als die der Zellen beschrieben und zugleich, nimmt man Schleidens Analogiebildung ernst, als die jener Schrift charakterisiert wird, welche der Naturforscher zu entziffern hat. Und in der Tat ist diese hier vielleicht unerwartete Wiederkehr der alten Rede vom »Buch der Natur« alles andere als zufällig. Die Physiologie der Zelle wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zu der entscheidenden Instanz des Wissens, die über die elementaren Lebensvorgänge Auskunft zu geben vermag. Man muß anerkennen, so schreibt Virchow 1858 in seiner *Cellularpathologie*, »dass die Zelle wirklich das letzte eigentliche Form-Element

28. Zur Konstitution solcher Räumlichkeit in anderen medientechnischen Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verl. der Kunst 1996.

29. Vgl. Anm. 37.

30. August Johann Rösel von Rosenhof: *Der monatlich-herausgegebenen Insecten-Belustigung Erster Theil* [...], [2. Aufl.] Nürnberg: Fleischmann o.J. [nach 1746], Vorrede [unpaginiert].

31. M.J. Schleiden: »Das Auge und das Mikroskop« (Anm. 26), S. 29f.

aller lebendigen Erscheinung sei, und dass wir die eigentliche Action nicht über die Zelle hinausverlegen dürfen.«³²

»Jedes Thier erscheint als eine Summe vitaler Einheiten, von denen jede den vollen Charakter des Lebens an sich trägt. Der Charakter und die Einheit des Lebens kann nicht an einem bestimmten Punkte einer höheren Organisation gefunden werden, z. B. im Gehirn des Menschen, sondern nur in der bestimmten, constant wiederkehrenden Einrichtung, welche jedes einzelne Element an sich trägt.«³³

Auch in dieser Rede Virchows vom »Charakter«, den die Zelle an sich trägt, ließe sich im Hintergrund die Metapher des Schriftzeichens, der Lesbarkeit der Natur wiedererkennen. Zweierlei geht daraus hervor: Zum einen, daß mikroskopische Objekte nun eine völlig eigenständige Bedeutung erhalten. Sie sind nicht mehr nur die beliebigen Zwischenstationen einer bis ins unendlich Kleine gehenden Selbstähnlichkeit der Körperwelt; vielmehr stehen sie zu den mit bloßem Auge erkennbaren größeren körperlichen Organisationen in einer unabweisbaren Differenz. Es ist nun tatsächlich etwas *anderes*, das durchs Mikroskop gesehen werden kann, nämlich eine elementare Realität, die auf noch undurchschaute Weise die großen Körper zu determinieren vermag. Zweitens aber besteht nicht nur zwischen den Größenordnungen, sondern auch auf zellularer Ebene selbst eine konstitutive Differenz. Nur indem sich die Zellen voneinander unterscheiden lassen, kann die Mikroskopie ein spezifisches Wissen erzeugen. Die Zellen bilden eine differentielle Ordnung, darin wieder der Schrift vergleichbar. Aber ihre Unterscheidbarkeit ist, so betont Virchow, in tierischem Gewebe ein gewisses Problem. Anders nämlich als bei den Pflanzen, wo die Zellen unmittelbar aneinandergrenzen und durch relativ stabile Wände deutlich voneinander abgesondert sind, finden sich im tierischen Gewebe große Mengen interzellulärer Substanz, die, obwohl zwischen den Zellen befindlich, ihnen dennoch zugeordnet sind. Auf diese Weise hat es die Mikroskopie, so Virchow, nicht mehr mit deutlich isolierten einzelnen Zellen, sondern mit »Zellenterritorien« zu tun, deren Grenzverlauf nicht leicht zu bestimmen ist. Erst »pathologische Erfahrungen« führen zu der Einsicht, »dass die Intercellularsubstanz in einer bestimmten Abhängigkeit von den Zellen sich befindet und dass es nothwendig ist, auch in ihr Grenzen zu ziehen«, so daß »gewisse [interzelluläre] Bezirke der einen und gewisse der

32. Rudolf Virchow: *Die Cellularpathologie in ihrer Begründung auf physiologische und pathologische Gewebelehre*, Berlin: Hirschwald 1858, S. 3.

33. Ebd., S. 12.

andern Zelle angehören«. Für den Mikroskopiker ist daher von erheblicher Relevanz, daß »pathologische Vorgänge diese Grenzen [zwischen den Zellen-Territorien; D.S.] scharf markieren«. ³⁴

Aus solchen Beobachtungen gewinnt Virchow einen, wenn nicht *den* Hauptsatz seiner »Cellularpathologie«. »[J]ede einzelne Zelle [kann] ihre besonderen Wege gehen, ihre besonderen Veränderungen erfahren«. ³⁵ Nur unter dieser Bedingung kann die Zelle als die elementare, irreduzible Formbildung alles Lebendigen gelten. Was auch immer in kleineren Dimensionen unterhalb der Zelle vorhanden sein mag: Alles wesentliche Geschehen, alle »Action«, wie Virchow sagt, ist auf die zellulare Einheit bezogen. Erst aus dem Wuchern der Abweichungen, die diese Einheiten dem Mikroskopiker sichtbar machen, läßt sich die differentielle Ordnung der Zellen gewinnen. Aus einem mikroskopischen Blick, der immer tiefer und tiefer zu steigen und dabei immer dasselbe zu finden vermag, ist demnach im 19. Jahrhundert ein Sehen geworden, das, seine eigene technisch bedingte Unzulänglichkeit wahrnehmend, in einen endlichen Raum vorstößt, einen verzeitlichten Raum von Ereignissen, auf dessen Grund sich alles Wissen aus Differenzen herleitet. Das Zellen-Territorium ist der andere Schauplatz der mit bloßem Auge sichtbaren lebendigen Körper.

»Bestandthiere«

Mit diesem anderen Schauplatz aber ist zugleich eine neue und radikale Differenz zwischen der Außenseite der lebendigen Körper und dem eingeführt, was sich in ihrem Inneren verbirgt. Die Physiognomie der Lebewesen und der Menschen läßt sich nicht mehr auf gleiche Weise wahrnehmen wie zuvor. Ihre äußere Erscheinung ist opak geworden. Sofern sie überhaupt noch als ein Gegenstand des Wissens interessiert, wird sie nunmehr auf innere elementare Lebensprozesse zurückdatiert. Wie dies geschehen kann, hat – für den Kontext der romantischen Naturphilosophie, die im 19. Jahrhundert versucht, an Konzepten der physiognomischen Deutung festzuhalten – vor allem Lorenz Oken aufgezeigt. Bereits im Jahre 1805 postuliert Oken, ausgerechnet von Verwesungsprozessen ausgehend: »[A]lles Fleisch zerfällt in Infusorien«. Ist dieser Satz zutreffend, dann, so schlußfolgert Oken, kann er auch umgekehrt werden: »[E]s müssen alle höheren Thiere aus diesen, als ihren Bestandthieren

34. Ebd., S. 14.

35. Ebd.

bestehen.«³⁶ Aus Prozessen des Zerfalls, aus pathologischen Vorgängen wird die Einsicht gewonnen, daß durch immer komplexere Zusammensetzung aus »Bestandthieren« eine Höherentwicklung tierischer Lebewesen möglich werden kann.³⁷ Am Endpunkt dieser Entwicklung aber steht der Mensch: »[E]s [ist] gewiß«, so schreibt Oken, »daß der Mensch, das Oberste der Thiere, alles in sich vereinigt, was Edles und Geschicktes in den übrigen lebendigen Wesen vertheilt sich findet«³⁸. Die Gestalt des Menschen kann daher, so hat es Carl Gustav Carus im Anschluß an Oken versucht³⁹, als ›Symbol‹ vollendeter Schöpfung gedeutet werden. Diese Deutungsmöglichkeit aber bleibt rückgebunden an die Prozesse des Pathologischen, denen sie sich verdankt. Der idealen menschlichen Gestalt stehen die alterierten Physiognomien menschlicher Individuen gegenüber, in denen Andeutungen jener Abweichungen gesucht und gefunden werden können, die im Inneren ihres Organismus eingeschrieben sind.

Den Modellfall eines solchen physiognomischen Sehens, in dem dieses mit den Sichtbarkeiten des Mikroskopischen vermittelt ist, hat Carus en passant in einer kurzen Abhandlung entworfen, in der er im Jahre 1835 von einer auf einem Spaziergang zufällig beob-

36. Lorenz Oken: *Die Zeugung*, Bamberg, Würzburg: Goebhardt 1805, S. 22.

37. Vgl. dazu kritisch Christian Gottfried Ehrenberg: *Organisation in der Richtung des kleinsten Raumes. Dritter Beitrag*, Berlin 1834. Ehrenberg verwirft die »durch die Erscheinungen des Mikroskops erweckte und durch philosophische Systematik weiter ausgebildete Idee, als gebe es für alles Organische [...] eine lebendige und in verschiedenen Richtungen ausbildungsfähige Urmaterie, welche durch äußere Verhältnisse zur Entwicklung einer inneren Organisation bald für die pflanzliche, bald für die thierische Richtung bestimmt werde und als werde diese organische Urmaterie [...] durch die Infusorien repräsentirt« (ebd., S. 1). Eine Widerlegung dieser Theorie unternimmt Ehrenberg, indem er die »Infusorien« als »vollkommen« organisierte Lebewesen zu beschreiben und ihre Entwicklung zu beobachten sucht. Oken wiederum hat solche Einwände mit dem Hinweis zu entkräften versucht, daß die »Bestandthiere« nicht in zoologischem, sondern im physiologischen Sinne zu begreifen seien (vgl. auch ebd., S. 2f.). Damit rückte er näher an die in den 30er Jahren von Schleiden und Schwann begründete Zelltheorie heran. Vgl. auch Lorenz Oken: *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände. Vierter Band, oder Thierreich, erster Band*, Stuttgart: Hoffmann 1833, S. 151.

38. Ebd., S. 8.

39. Carl Gustav Carus: *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntniß*, Leipzig: Brockhaus ²1858. Zu Carus vgl. Jutta Müller-Tamm: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin, New York: de Gruyter 1995.

achteten Kuriosität berichtet. Ihm war eine Landschnecke wegen eigentümlicher äußerer Merkmale aufgefallen: Die Fühlhörner dieser Schnecke waren weiß und grün gefärbt, erschienen außerordentlich dick, und in ihnen war eine sonderbare Bewegung festzustellen. Diese Beobachtung veranlaßte Carus dazu, das Tier mit nach Hause zu nehmen und den Körper der Schnecke zu öffnen. Dabei stellte er fest, daß sich in diesem Tier ein anderes Tier befand: ein Wurm. Als habe die Schnecke die Andersartigkeit dieser in ihr enthaltenen Kreatur demonstrieren wollen, legte sie unter den Augen des Forschers noch rasch ein paar Eier ab, bevor sie verstarb. Auf diese Weise ermöglichte sie es dem dankbaren Vivisektor, die Entwicklung von Landschneckenembryos zu beobachten und dergestalt sicherzugehen, daß es sich bei dem Wurm ganz sicher nicht um einen solchen womöglich in einer bestimmten Entwicklungsphase befindlichen Embryo handelte. Um aber die Frage zu klären, was es mit diesem nachweislich fremdartigen Wurm auf sich habe und wie er beschaffen sei, öffnete Carus nun auch den Wurm. Er fand Eier darin, und also öffnete er auch diese. Was aber darin zum Vorschein kam, davon war Carus, so schreibt er, nun doch »höchlich überrascht«: Die dem Eingeweidewurm entnommenen Eier enthielten Embryos, die sich ohne Zweifel zu »eine[r] ganz anderen Art von Eingeweidewürmern«, nämlich zu sogenannten *Distomen* entwickeln würden.

Die Hartnäckigkeit, mit der sich hier wiederholt durch die Sektion eines Tierkörpers der Anblick eines anderen Tieres eröffnet, hat Carus gründlich zu denken gegeben. Ganz offensichtlich, so folgert er, kann »ein Organismus« die »*Matrix* für eine andere Art von Organismus« sein.⁴⁰ Die Würmer in der Schnecke wurden im »Schneckenkörper« *erzeugt*, und ebenso die fremdartigen Eier im Wurm; und zwar »durch ein Uebermass von bildender Thätigkeit«. Für Carus handelt es sich dabei um einen Vorgang, der »uns neue Blicke thun lässt in die geheimnisvolle Werkstätte der ersten Entstehung des thierischen Lebens«. Zugleich aber läßt er keinen Zweifel daran, daß diese fremdartigen Organismen, die durch die Sektion eines Körpers zutage gefördert werden können, nichts anderes als Gestalten der Abweichung sind, die letztlich den Tod herbeiführen müssen. Es sind »Organismen der Krankheit«, die, »anfänglich noch

40. Carl Gustav Carus: »Beobachtung über einen merkwürdigen schöngefärbten Eingeweidewurm, *Leucochloridium paradoxum* mihi, und dessen parasitische Erzeugung in einer Landschnecke, *Succinea amphibia* drap. *helix putris* linn.«, in: *Verhandlungen der Kaiserlichen Leopoldinisch-Carolinischen Akademie der Naturforscher* 17 (1835), S. 85–100, hier S. 95.

ein bloßes Theilgebilde [...], nach und nach sich gleichsam emancipiren« und zuletzt eine tödliche Revolution bewirken, indem sie das Leben des Körpers, in dem sie gezeugt worden sind, »endlich untergraben«. ⁴¹

Unverkennbar sieht Carus sich hier mit der Entdeckung dreierlei verschiedener, aber ineinander enthaltener Lebensformen an jene alte Idee der Einschachtelung zurückverwiesen, die Blumenbach schon im ausgehenden 18. Jahrhundert mit Nachdruck verworfen hatte. Wie aber dieser Rekurs auf das alte Konzept hier geschieht, das zeigt einen sehr viel tiefergehenden Bruch, als Blumenbach ihn in seiner Polemik zu vollziehen vermochte. Wo sich zuvor der homogene, tendenziell unendliche Raum des immer Kleineren, aber doch stets Gleichen eröffnet hatte, konstituiert sich hier ein von Differenzen durchzogener Raum, dem in einer kurzfristigen Generationenfolge von subvertierenden, tödlichen Abweichungen seine Endlichkeit unwiderruflich eingeschrieben ist. Auf diese Weise aber entsteht eine Relation von Innen und Außen, die notwendig auch die Physiognomik als einem Verfahren, das von der äußeren Gestalt des Menschen »mit [...] einiger Zuverlässigkeit auf dessen inneres seelisches Sein« schließen will⁴², tangieren muß. Wenn die Physiognomik »das manichfaltige Aeußere gleichsam durchsichtig machen [...] soll«⁴³, so geht sie strukturell einem Blick parallel, der in den Fühlern einer Schnecke den innen heranwachsenden Wurm hindurchschimmern sieht und darin ein wesentliches Merkmal des Lebendigen erkennt, welches seine »Theilgebilde« (seine »Bestandthiere«, mit Oken zu sprechen) letztlich nicht zu integrieren vermag. Zwar arbeitet der Physiognomiker nicht mit dem Mikroskop; aber das Mikroskop arbeitet seinerseits an einer Ordnung des Sichtbaren mit, der sich der Physiognomiker nicht entziehen kann. Innerhalb dieser spezifischen Ordnung des Sichtbaren, innerhalb dieser besonderen epistemologischen Konstellation wird jener Satz möglich, den Melville, wie anfangs dargestellt, vom verlorenen oder nie gewesenen Paradies der Südsee aus sprechen läßt: »Das Mikroskop erfüllt uns mit Abscheu«.

41. Ebd., S. 99f.

42. C.G. Carus: *Symbolik der menschlichen Gestalt* (Anm. 39), S. 1.

43. Ebd., S. 10.

Möbel als Medien.
Prothesen, Paßformen, Menschenbildner.
Zur theoretischen Relevanz Alter Medien

WALTER SEITTER

Im folgenden gebe ich einen knappen Einblick in die von mir initiierte *Physik der Medien* – die den Begriff *Medium* vom Begriff des *Körpers* her denkt. Allerdings nicht etwa vom modern-anthropozentrischen Körperbegriff sondern vom antik-kosmologischen Körperbegriff her, der indessen den menschlichen Körper – oder Leib – nicht ausschließt. Mein physikalischer Medienbegriff hat drei ›Stufen‹: *Zwischenstoff*, *Mittelkörper*, *Übermittlungstechnik*. Diese dritte Stufe deutet auch schon an, von welcher Funktion her Körper oder Techniken als Medien bezeichnet werden können. Ich werde diese Funktion allerdings noch radikaler bestimmen.

Die zentrale Stufe meines physikalischen Begriffs bildet *Mittelkörper*. Ich möchte jetzt nicht der Frage nachgehen, ob etwa *corpus medium* den etymologischen Ursprung unseres Begriffs *Medium* bildet. Semantisch stehen aber sowohl der aristotelische Medienbegriff, der bestimmte Körper als notwendige Leitstoffe zwischen Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem einsetzt, wie auch der frühneuzeitlich-lateinische Medienbegriff, der in der Physik (und zwar bis heute) eine Rolle spielt und der in der die an einen Körper grenzende Umgebung als Medium bezeichnet, dem *corpus medium* nahe. Bei dem zuletzt genannten Medienbegriff könnte man allerdings statt des Substantivs *corpus* auch an *locus* denken. Der französische Ausdruck *milieu*, der ein direkter Abkömmling oder Vertreter dieses Medienbegriffs ist, leitet sich von *medius locus* her.

Im Jahre 1926 – also einige Jahrzehnte vor dem aktuellen Boom des Medienbegriffs – hat Fritz Heider in »der losen Koppelung von Elementen« das Kriterium dafür gesehen, welche physischen Erscheinungen eher auf die Seite des Mediums als auf die des Objekts tendieren, wobei er in Anlehnung an Aristoteles die Medialität

hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der Wahrnehmung thematisiert hat.¹ Er geht aber auch zur aktiven Steuerung über – und zwar am Beispiel des Mediums der Hand, deren innere lose Kopplung wortwörtlich als ›Digitalität‹ d.h. ›Fingerigkeit‹ erscheint. Andererseits paßt die Hand genau unter den Begriff *Mittelkörper*, da sie als »angewachsener und mobiler Außenkörper« zwischen einem selber und der Außenwelt vermittelt. Die seit der Philosophischen Anthropologie als menschliche Besonderheit identifizierte ›Auge-Hand-Zone‹ bildet den Ausgang zu dem ersten Medium, das ich besprechen will.

Der Tisch

Der Tisch ist eine feste horizontale Platte, die einen Boden für die Auge-Hand-Zone bildet. Sobald der Mensch nicht liegt oder hockt sondern eine vertikalere Körperposition einnimmt, befindet sich seine Auge-Hand-Zone so weit weg vom Boden, daß diese keine direkte Basis mehr hat. Für viele Verrichtungen ist es günstig, wenn die manipulierten Stoffe oder Geräte abgestellt werden können, so daß sie innerhalb des Arbeitsbereiches griffbereit bleiben. Für diese Nahehaltung in der gehobenen Auge-Hand-Zone ist die Verwendung eines ›Zweitbodens‹ nützlich, der seinerseits gegenüber dem Erstboden angehoben ist – und zwar über einem Segment des Erst- oder Erdbodens.

Was aber rechtfertigt es, den Tisch, der ein seit langem bekanntes mobiles oder auch immobiles ›Möbel‹ ist, als ›Medium‹ zu bezeichnen? Leistet er etwa das, was man heutzutage von einem Medium verlangt – nämlich Speicherung, Verarbeitung, Übertragung von Information?² Nein und ja. Seine Leistung geht in diese Richtung – aber sie ist noch radikaler oder elementarer. Der Tisch trägt dazu bei, solche Dinge, die Menschen in einer bestimmten Nähe oder Präsenz haben wollen, in dieser Nähe oder Präsenz zu halten. Seine Leistung liegt in *Präsentierung* – verstanden als Präsentmachung oder vielmehr Präsenthaltung. Und diese Präsentie-

1. Fritz Heider: »Ding und Medium«, in: *Symposion I/2* (1926), S. 109–157. Es ist ein bleibendes Verdienst von Niklas Luhmann, die zeitgenössische Fachwelt auf diesen alten und vergessenen Text aufmerksam gemacht zu haben. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Friedrich Balke in diesem Band.

2. So Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 8.

rung ist sozusagen ein Radikal von Information, von Kommunikation. Nahrungsmittel und Eßgeräte, Informationsgeräte wie Papier oder Computer, Körperteile wie Hände und Unterarme werden auf dem Tisch deponiert, können dort wieder gruppiert und verschoben usw. werden. Alle diese Präsentierungen von Dingen (zu denen kleinere und größere Absentierungen gehören) werden von den Tischen nicht eigenmächtig durchgeführt, aber sie leisten erhebliche Beiträge dazu: die Festigkeit der Platte verhindert, daß die Dinge versinken oder hinunterfallen, ihre glatte Oberfläche ermöglicht leichten Schubverkehr. Ein theoretisches Verdienst des Tisches liegt vielleicht überhaupt darin, daß er den Begriff *Verkehr* wieder nahelegt. Wobei neben dem Schubverkehr der Luftverkehr die wichtigste Verkehrsart in Sachen Tisch ist.

Damit rühre ich an das heidersche Kriterium für Medialität: wie steht es mit der losen Koppelung beim Tisch? Dabei geht es nicht darum, ob der Tisch im Verhältnis zum Erdboden gänzlich oder nur relativ stabil ist. Dieses muß er sicher sein: die feste Platte muß tatsächlich so fest sein, daß sie vom Manipulieren mit ihren zeitweiligen Bewohnern nicht aus der Ruhe gebracht wird. Gehorcht der Tisch dem heiderschen Kriterium nicht, so ist entweder dieses Kriterium nicht stichhaltig – oder der Tisch ist kein Medium? Nun: das heidersche Kriterium hat sogar den Vorzug, daß es uns veranlaßt, die Implikationen von ›fester Platte‹ genauer ins Auge zu fassen: ›feste Platte‹ bedeutet, daß ein ruhiger und harter Körper oben eben und glatt aufhört – und darüber ein Luftraum beginnt! Und der gehört unbedingt zum Tisch dazu: denn er ermöglicht den Sichtverkehr über dem Tisch, den Flugverkehr von Tisch und zu Tisch und den Schubverkehr auf dem Tisch! Ein Tisch ist also ein komplexes Gebilde, das aus mindestens zwei sehr heterogenen Schichten besteht: einer angehobenen und stabilen horizontalen festen Platte und einem Leerraum darüber.

Zur Erkenntnisgeschichte des Tisches nur die Anmerkung, daß es bei den Philosophen jahrtausendlang nur ein paar leere Ankündigungen etwa bei Platon und Husserl gab.³ Erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts nach Christus kam es bei einigen Dichtern und Gelehrten in Paris, Berlin und Wien – unabhängig voneinander – zu ersten Wesensbestimmungen.⁴ Diese haben die

3. Siehe Platon: *Politeia*, in: *Werke*, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 795f. [596ff.]; Edmund Husserl: *Husserliana XI: Analysen zur passiven Synthesis*, Den Haag: Nijhoff 1968, S. 4.

4. Siehe Francis Ponge: *La table*, Paris: Gallimard 1991; Hajo Eickhoff:

hier getroffenen Charakterisierungen ermöglicht, welche sich so zusammenfassen lassen: ein Tisch ist eine kleine Hochebene zu einer bestimmten Präsentation von Dingen. Und zwar für Menschen – so daß Tische aufgrund der Attraktivität von Dingen dann sekundär auch Medien zu bestimmten Präsentierungen von Menschen sind: Stehtische, Sitztische.

Der Stuhl

Im Unterschied zum Tisch ist der Stuhl primär ein Gerät zu einer bestimmten Präsentation von jeweils einem Menschen. Unter dem Stuhl verstehe ich mit Hajo Eickhoff eine kleine Bodenerhebung, die so hoch ist wie der menschliche Unterschenkel und dem Menschen ein Sitzen gestattet bzw. aufzwingt, bei dem er seinem Körper zwei rechtwinkelige Knickungen antut: zwischen vertikalen Unterschenkeln und vertikalem Oberkörper liegen die Oberschenkel horizontal auf der kleinen Hochebene, die das zentrale Stück des Stuhls ist.⁵

Gewöhnlich versteht man unter einem Stuhl eine dermaßen erhöhte Sitzanlage, die auch noch eine Rückenlehne enthält, mit der sie die Vertikalisierung des Oberkörpers vorgibt und erleichtert. Ein Stuhl ist ein Festkörper, der an seiner ›Vorderseite‹ eine horizontale Fläche zwischen zwei vertikalen Flächen aufweist und der diese seine zweifache Knickung dem Menschenkörper zur Nachahmung und Anschmiegunng nahelegt. Ein Stuhl ist also ein Körper, der ungefähr oder fast so lang ist wie der Menschenkörper ist, diese Länge aber mit einer ganz bestimmten geometrischen Form verbindet, welche den Ansatz zur Treppenform übernimmt und den Stuhl – zwischen ›vorn‹ und ›hinten‹ – asymmetrisch macht. Der Stuhl ist

»Stehen«, in: D. Spielmann/R. Kampmann (Hg.), *SitzLast StehLust. Plädoyer für das Arbeiten im Stehen*, Berlin: Westermann-Kommunikation 1993, S. 79; W. Palme/E. Richter (Hg.): *Philosophentische*, Wien: ExPresse 1995. Es soll nicht verschwiegen werden, daß Gilles Deleuze und Félix Guattari mit ihren »Tausend Hochebenen« der Wesenserkenntnis des Tisches vorgearbeitet haben. Siehe: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille plateaux*, Paris: Minuit 1980. Ebenso ist hier Vilém Flusser zu nennen, der um 1990 die Tradition der den Tisch bloß als Beispiel nennenden Betrachtungen sehr ausführlich weitergeführt hat. Wobei seine Problematisierung auf einen Abschied vom Tisch und derartigen Dingen hinausläuft. Siehe Vilém Flusser: *Medienkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1997, S. 185–201.

5. Siehe H. Eickhoff: »Stehen« (Anm. 4), S. 73. Ich zitiere hier nur diesen Aufsatz von Eickhoff, verweise aber auf sein Buch *Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens*, München, Wien: Hanser 1993.

eine Paßform für den Menschen und daher rührt seine Asymmetrie, denn er nimmt den Menschen selber wesentlich asymmetrisch auf. Der Mensch ist zwischen ›links‹ und ›rechts‹ symmetrisch gebaut, zwischen ›vorn‹ und ›hinten‹ aber essentiell asymmetrisch. Der Stuhl nimmt mit seiner Vorderseite nur die Hinterseite des Menschen auf: somit agiert er ›hinterhältig‹ und damit gerät er ins Zentrum der Medienproblematik, die von der Medientheorie thematisiert wird bzw. diese überhaupt erst provoziert: die Medientheorie will ja die versteckten Medienwirkungen ans Licht heben.⁶

Wie der Tisch ist der Stuhl ein radikalmediales, im Unterschied zum Tisch ist er ein radikalhumanes Gerät. Wie für den Tisch trifft auch für den Stuhl der Begriff *Mittelkörper* zu, insofern er zwischen dem tiefen Boden und der Höhe des Menschen vermittelt und dem Menschen eine Mittelposition ermöglicht. Der Stuhl ist folglich ein elementarmediales, radikalmediales und radikalhumanes Gerät.

Im einzelnen lassen sich folgende Aspekte der Medienfunktion des Stuhles unterscheiden:

a) Beugung des Menschenkörpers: Einführung von zwei rechtwinkligen Knickungen in den aufrechten Körper, der zu zwei Dritteln aufrecht bleibt: »Der Stuhl [...] schneidet [...] in die Physis« ein;⁷ im Vergleich zum Liegen oder Hocken eine erhebliche Erhöhung des Menschen; im Vergleich zum Stehen eine Absenkung – aus der man sich jedoch relativ leicht zum Stehen und Gehen erheben kann.

b) Fixierung des Menschenkörpers: ein Stuhl ist zwar ein Möbel, das – heute jedenfalls – relativ leicht zu verschieben oder wegzutragen ist: aber wenn man sich einmal drauf setzt, wird der Stuhl durch den Sitzenden erheblich beschwert und damit wird auch der Sitzende relativ stark immobilisiert: Speicherung. »Der Stuhl faßt

6. Die vom Stuhl verstärkte Ausrichtung nach vorn, verschiebt alles, was nicht vorn ist oder als solches gilt, um so mehr nach hinten: so etwa die festkörperliche Leibsausscheidung – die vom Deutschen in einer sprachlichen Vermeidungsstrategie metonymisch Stuhl genannt wird. Auf diese Weise muß Stuhl auch das bezeichnen, wovon die Orientierungsstrategie des Sitzgerätes gerade ablenken will: nämlich das, was hinten und unten aus der Welt geschafft wird. Diese Ausscheidungsvorgänge gehören zu den vom Stuhl gestützten Verkehren.

7. H. Eickhoff: »Stehen« (Anm. 4), S. 73. An dieser Stelle ist nachzutragen, daß auch vom Tisch eine Schneidewirkung ausgeht: am Tisch stehende oder sitzende Menschen erscheinen optisch – von der anderen Seite des Tisches aus gesehen – so »abgeschnitten«, daß ihr Unterkörper (Bauch, Becken) verschwindet. Für diesen Hinweis danke ich Irmgard Zepf.

den Sitzenden ein [...]«⁸: Menschengefäß, Menschenfassung; Zweitkörper, Prothese.⁹

c) Platzierung des Menschen: aufgrund von b) weist der Stuhl dem Sitzenden für die Sitzzeit einen ziemlich festen Platz in einem Raum und im Verhältnis zu anderen von Menschen besetzten oder unbesetzten Plätzen zu: Gruppierung oder Ordnung.

d) Isolierung: da man unter Stuhl »ein begrenztes Territorium«,¹⁰ eine kleine Hochebene für nur eine Person versteht, isoliert er die sitzende Person sehr stark – selbst von benachbarten Stuhlsitzern.

e) Orientierung: das Stuhlsitzen verstärkt die oben erwähnte Hinten-Vorn-Asymmetrie des Menschen und stabilisiert eine Blick- und Hörriechung; Frontalunterricht, Konzertsaal, Fernsehen, Autositz nutzen diese Orientierungsleistung aus, in der die mediale d.h. Präsentationsfunktion des Stuhls in eine andere Dimension umschlägt: der Stuhl präsentiert *dem Sitzenden* das, was sich vor ihm befindet oder abspielt, und folglich wirkt er an der Wirksamkeit anderer Medien mit, die dem Sitzenden etwas *vorführen*: Tisch, Katheder-Lehrer-Tafel, Bühne-Künstler, Fernsehen, Windschutzscheibe, Computer. Der Stuhl wird Teil eines Medienverbundes, der den Menschen von hinten und von vorn ›informiert‹.

Dabei übernimmt der Stuhl den Part des ›hinteren‹ und deswegen auch weniger bemerkten, in gewissem Sinn des *hinterhältigen* Faktors, der den Menschen steuert, ohne ihm bewußt zu werden. Und damit rückt der Stuhl in eine zentrale Position der Medientheorie ein, die sich ja gern aufdeckend-kritisch mit unbemerkten Medieneffekten beschäftigt. Die Medienaufdeckung verzweigt sich einerseits zur Medienkritik, andererseits zur Medientheorie.

Die mit den eben genannten Begriffen angedeuteten Tätigkeiten verstärken die Bestimmung des Stuhls als ›Verkehrsstation‹: zum einen sind Stühle Stationen zwischen verschiedenen Ortsveränderungen, zum anderen sind sie Stationen, in denen ›stationär‹ Verkehre verschiedenster Art geleistet werden. Das Erstnehmen des

8. Vgl. ebd.

9. Die Begriffe »Menschenfassung« und »Zweitkörper« habe ich für die Schilde geprägt: vgl. Walter Seitter: *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, München: Boer 1985; den Begriff »Prothese« suggeriert Hajo Eickhoffs kritische Perspektive, wonach der Stuhl die von ihm induzierte Körperschwäche – des Erstkörpers – zu kompensieren hat. Vgl. dazu auch den Beitrag von Eva Horn in diesem Band.

10. H. Eickhoff: »Stehen« (Anm. 4), S. 76.

Mediums Stuhl legt es nahe, das Wort *Verkehr* wieder in den wissenschaftlichen ›Verkehr‹ einzuführen und damit dem Begriff *Kommunikation* Konkurrenz zu machen.

Das Bett

Auch das Bett ist eine kleine Hochebene, die der Menschenpräsentierung dient. Ihre Oberfläche entspricht ungefähr der des Stuhles – doch erstreckt sie sich ungefalt in der Horizontalen, da sie dem Menschen das Liegen ›nahelegen‹ will. Es ist bekannt, zu welchen Zwecken, zu welchen Zuständen oder Tätigkeiten die Menschen das Bett aufsuchen. Vilém Flusser hat diesen Bett-Tätigkeiten eindringliche Charakterisierungen gewidmet.¹¹

Ich greife jetzt nur den Schlaf heraus, dem ja quantitativ und auch metaphorisch die größte Bedeutung zukommt. Wo man schläft, da wohnt man. Insofern kann das Bett als Medium nicht nur eines ganz bestimmten sondern eines weittragenden und auch identitätsstiftenden Präsentseins gelten. Noch stärker als der Stuhl fixiert und isoliert das Bett seinen Einwohner: denn es wirkt mit dem Schlaf zusammen und der fixiert ihn stundenlang: sie fördert Präsenz von 23 Uhr bis 8 Uhr (beispielsweise). Aber was ist das für eine Präsenz? Es ist eine Präsenz der totalen Isolation: der Schlaf isoliert den Schlafenden von der Außenwelt. Aber nicht nur von der sondern auch von ihm selber. Im Schlaf schlägt die Präsenz des Menschen in Absenz um. Das ist eine Verkehrung, die aus dem Bett eine Station dramatischen Verkehrs macht – wenn je ein solcher ist.¹² Das heißt: das Bett agiert als Doppelagent: Medium und Kontermedium der Menschenpräsentierung bzw. Menschenabsentierung. Das Traumwesen fügt dem noch andere Verkehrsrichtungen an. So komplex ist das Verkehrsgeschehen, welches die Verkehrsstation Bett dem Schlafenden eröffnet. Daß es den Kranken und den Liebenden und dem Sterbenden weitere Verkehre ermöglicht, ist bekannt.

Der medialen Multifunktionalität des Bettes kommt seine komplexe Medienphysik entgegen. Die Zweischichtigkeit, die es grundsätzlich mit dem Tisch und dem Stuhl teilt – ein Luftraum über einem mehr oder weniger harten Festkörper – ist bei ihm anders gestaltet als beim Tisch. Schon beim Stuhl kann der Stuhlkörper vor

11. Siehe Vilém Flusser: »Das Bett«, in: ders., *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, Wien: Hanser 1993, S. 89ff.

12. Siehe dazu Walter Seitter: *Geschichte der Nacht*, Berlin, Bodenheim: Philo 1999, S. 201ff.

allem an der Sitzfläche eine Weichheit oder Elastizität annehmen, die sich gewissermaßen der partiellen Weichheit des Menschenkörpers anpaßt. Beim Bett kommen auch noch mehrere weiche Körper (weiche Körper sind Festkörper, die in sich relativ lose gekoppelt sind) dazu, die mit dem Hauptkörper des Bettes mehr oder weniger lose und miteinander ziemlich lose gekoppelt sind. Zwischen die ziemlich feste Koppelung des Bettkörpers und die sehr lose Koppelung des Luftraums darüber ist eine vermittelnde Schicht halbloser Koppelung konvexer Elemente eingeschaltet, die in ihrem Zusammenspiel Konkavitäten ergeben, in die der Menschenkörper sich oder Teile seiner selber hineinstecken kann, so daß er zugedeckt oder eingegraben ist. Eine derartige Konkavität hat in gewissem Maße bereits den Stuhl gekennzeichnet, sofern einer seiner beiden rechtwinkligen Knicke konkav ist. Der Hauptkörper des Bettes weist konkave Knicke auf, sofern die Liegefläche von vertikalen Wänden umgeben ist und zu einer hohlen Truhe gemacht wird. Selbst wenn das nicht der Fall ist, bilden die weichen Zusatzkörper Konkavitäten, welche die vom Bett ermöglichte Menschenpräsentierung schon ›vor‹ dem Schlaf und seiner radikalen allerdings ›nur‹ bewußtseinsmäßigen Menschenabsentierung in Richtung visueller Menschenverbergung durch Zudeckung (Selbstzudeckung) verschieben.¹³

Mit anderen Worten: die Unterscheidung von *hardware* und *software* findet sich beim Bett schon seit jeher. Um so mehr fällt auf, daß Vilém Flusser in seinem genannten Aufsatz über das Bett der Gestalt und der Körperlichkeit des Bettes keine Zeile gewidmet hat. Während er am beliebig gewählten Beispiel des Tisches die Historizität und die Obsoleszenz aller Dinglichkeit darzutun versucht, verweigert er dem von ihm doch ernster genommenen Bett die physikalische Betrachtung, ohne seine Verweigerung im geringsten zu thematisieren. Mit diesen beiden Aphysikalisierungstaktiken schließt sich Flusser einer heute beliebten Denkströmung an und kann doch ihre Inkonsistenz nicht verbergen.

Zur theoretischen Relevanz Alter Medien

Die Medien, von denen ich eben gesprochen habe, sind Körper: sie fallen unter die Kategorie der *Mittelkörper* und erheischen deswe-

13. Die spezielle Physik des Bettes legt nicht nur den Gedanken an das Medium Kleidung sondern auch an das Medium Verpackung nahe. Auch sie ein Medium von größter Tragweite, das von der Medientheorie gern ignoriert wird.

gen auch Körperanalyse bzw. Physik. *Physik der Medien* ist eine Betrachtungsweise, die sich vom Gegenstand her nahelegt. In der bisherigen wissenschaftlichen Erkundung der Medien tritt sie denn auch an entscheidenden Punkten auf. So bei Aristoteles von Stagira im 4. Jahrhundert vor Christus, der die Materialität der Wahrnehmungsmedien auf die vier Elemente bezieht. Und bei Fritz Heider im 20. Jahrhundert nach Christus, dessen bereits genanntes Kriterium für die Materialität der Medien sachlich sehr wohl mit der antiken Elementenlehre verbunden ist: denn die Elemente Erde, Wasser, Luft, Feuer (die man heute als Aggregatzustände bezeichnen würde) unterscheiden sich voneinander durch zunehmende lose Koppelung. Zunehmend lose Koppelung: das ist in jenem 20. Jahrhundert, das vor allem in der Bildenden Kunst mit fanatischer Antimaterialismus-Rhetorik eingesetzt hat, allzu leicht mit Entmaterialisierung verwechselt worden. Meine kleine Physik des Bettes sollte zeigen, daß die Schichtung von Hartkörper und Weichkörper und Luftraum kein Aufstieg zum ›Immateriellen‹ ist.

Nun ist die Medienkunde erst seit wenigen Jahrzehnten ein wohl etabliertes und definiertes Gebiet. Den entscheidenden Anstoß dazu hat Marshall McLuhan gegeben. Bei ihm findet der physische Aspekt der Medien durchaus Beachtung – so etwa, wenn er die tragende Rolle der Elektrizität für die Elektronik betont.¹⁴ Wenn allerdings die Funktion der Medien als Menschenausdehnung bestimmt wird, wird die Physik der Physiologie untergeordnet.

McLuhan schwankt so zwischen Sachlichkeit und Humanarzißmus. Aber er zeichnet diesem Schwanken dann damit eine Tendenz zur Sachlichkeit ein, daß er auf dem Studium sogenannter Alter Medien insistiert und damit der Neigung zum Aktualnarzißmus (Modernismus) ein Schnippchen schlägt.

In seinen Ausführungen über die Straße – daß er die Straße als Medium behandelt, zeigt, daß meine Darlegungen über Tisch, Stuhl und Bett nicht völlig abseitig sind: denn die Gemeinsamkeiten dieser Medien mit der Straße springen in die Augen – in seinen Ausführungen über die Straße also sagt McLuhan:

»Wenn wir unsere älteren Medien – wie Straße oder Schrift – verstünden und wenn wir ihre menschlichen Wirkungen richtig einschätzten, dann könnten wir den elektronischen Faktor in unserem Leben reduzieren oder ihn gar daraus eliminieren.«¹⁵

14. Siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*, Cambridge/MA, London: MIT Press 1994, S. 349.

15. Ebd., S. 93.

Hier scheint McLuhan dem Verstehen alter – und immer noch aktueller – Medien eine geradezu revolutionäre oder vielmehr konterrevolutionäre Wirkung zusprechen zu wollen: das Überflüssigwerden oder das Vermeidenkönnen all der sogenannten Neuen Medien: als ob das anzustreben wäre. Sieht man etwas genauer zu, so kann man McLuhan kaum unterstellen, er wolle eigentlich als Verhinderer der Neuen Medien auftreten. Allerdings kann man ihn auch nicht einfach auf die Rolle des Propagandisten des Neuen festlegen, obwohl er auch mit dieser Rolle öfter spielt – und damit das Rollenverständnis so manchen cleveren Medienpropagandisten vorgebildet hat.

Das rätselhaft-überschwengliche Plädoyer für das Studium Alter Medien zielt in die Richtung, die vom Haupttitel des Buches offen ausgesprochen wird: *Understanding Media*. Es richtet sich nicht gegen die Ankunft Neuer Medien, schon gar nicht will es eine gemütliche Welt, die nur aus Alten Medien besteht, wiederherstellen: es ist »nur« ein Plädoyer für problematisierendes Verstehen.¹⁶ Dieses aber ist nicht möglich, wenn man sich bloß für irgendetwas – und seien es die Neuen Medien – begeistert und dafür Propaganda macht. Damit das Verstehen der Medien, dem strukturelle »hermeneutische« oder wenn man will »psychische« Hindernisse entgegenstehen, möglich wird, muß man verschiedene Wege einschlagen: der von McLuhan eingeschlagene besteht in einer Komparatistik sehr unterschiedlicher und unterschiedlich alter Medien.

Die Perspektive der Multimedialität wird von McLuhan auch noch auf andere Weise eingenommen. Der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Medien ist so eng, daß McLuhan bei der Behandlung des Geldes sagen kann: »Die wirkliche Aufgabe des Studiums dieses einen Mediums ist identisch mit derjenigen des Studiums aller Medien« – weil bestimmte Informationsübermittlungsfunktionen des Geldes inzwischen an Medien wie die Automatisierung oder die Wissenschaft übergegangen seien.¹⁷ Also intermediale Beziehungen der Ablösung. Eine andere von McLuhan hervorgehobene Form intermedialer Verbindungen auch zwischen Alten und Neuen Medien besteht darin, daß die einen Medien die anderen »enthalten«: »Der Inhalt der Schrift ist die Sprache, so wie die Schrift der Inhalt des Drucks ist, und der Druck ist der Inhalt des

16. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß es bei McLuhan nicht doch merkwürdige und noch weiter gehende Tendenzen zu Archaismus gibt – die aber durch solche zu Futurismus dynamisch kompensiert werden. Siehe dazu Walter Seitter: *Physik des Daseins. Bausteine zu einer Philosophie der Erscheinungen*, Wien: Sonderzahl 1997, S. 193ff.

17. Siehe M. McLuhan: *Understanding Media* (Anm. 14), S. 142.

Telegrafien.«¹⁸ Soviel zu den Druckwerken über die Abschaffung des Buches. Die Tisch-Stuhl-Komplementarität ist ein Beispiel für einen Medienverbund, den man – ebenso wie ähnliche und andere – speziell mit dem physikalischen Blick, der sich auf Körper richtet, erfaßt. Wiederum andere Typen von Medienverbänden sind hierarchisch aus Medium und Submedium gebildete: etwa Haus-Tür-Schlüssel oder Kaufhaus-Verkäuferin-Geld.

Meine *Physik der Medien* erweitert McLuhans Ansatz zur Erfassung von Multimedialitäten. Sie reduziert die Bedeutung der Physiologie und würde ihre Betrachtungsweise als Phänomenologie bezeichnen – wenn sie bei den klassischen Phänomenologen mehr exemplarische Vorbilder für ihre Untersuchungen fände. Vielleicht hat Niklas Luhmann, der den Medienphysiker Fritz Heider entdeckt hat, geahnt, wieso die Phänomenologie doch keine hinreichende methodische Herangehensweise definiert. Er nimmt an, daß auch das, was faktisch und ubiquitär der Fall ist, doch unwahrscheinlich sei: so auch das Funktionieren solcher Medien wie der genannten. Zu seiner Erfassung gehöre daher auch eine »contra-phänomenologische Anstrengung«.¹⁹ Bezieht man diese sogar auf die Phänomene, d.h. faßt man sogar die Phänomene als Probleme auf, so macht man Physik. Allerdings nur solange die Problematisierung sich nicht – wie bei Flusser – zur Konsequenz der Annullierung hinreißen läßt.

Die *Medienphysik* hält sich in einer zitternden und sozusagen inkonsequenten Spannung zwischen Betrachtung und Verfremdung. Diese Erkenntniseinstellung teilt sie mit der anderen deskriptiven Richtung der Medienkunde: der *Mediengeschichte*.²⁰

Medienphysik, Medienanthropologie und Begriffspolitik

Mein Plädoyer für das Ernstnehmen Alter Medien geht von einer Medienphysik aus, die gegenüber physiologischen, psychologischen,

18. Ebd., S. 8.

19. Siehe Niklas Luhmann: »Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation«, in: Claus Pias u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999, S. 56. Zu meinem Konzept von Physik sowie zur Analyse einiger Medien wie des Buches, des Weinglases und der Autobahn siehe meine oben genannte *Physik des Daseins* (Anm. 16).

20. So ein Zittern hatte Michel Foucault in der Archäologie des Wissens als Erkenntnishaltung der Diskursbeschreibung im Auge. Siehe dazu Michel Foucault/Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim: Philo 1996, S. 90f., S. 105f.

diskurstheoretischen und konstruktivistischen Ansätzen eine gewisse Skepsis walten läßt, sofern darin die Denkhaltung einer humanistischen Allmachtsphantasie zum Ausdruck kommt, welche den Medien keinerlei autonomes Sein und Wirken zugesteht. Wie sich diese Denkhaltung konkret auswirkt und zu welchen Erkenntnisausfällen sie führt, läßt sich gelegentlich bei McLuhan und noch viel häufiger und frappanter bei Flusser wahrnehmen. Etwa wenn dieser, wie schon angedeutet, in einem eigentlich dem Bett gewidmeten Text, dem *Bett an sich* jede Aufmerksamkeit verweigert sondern sofort zu den menschlichen – teils angenehmen, teils unangenehmen – Tätigkeiten und Zuständen, die wir im Bett zubringen, übergeht.

Dabei handelt es sich unter anderem auch um hochbedeutende oder hochdramatische Aktivitäten wie das Lieben oder das Sterben. Und von da aus erscheint es verständlich, wenn so ein niedriges und ruhiges Ding wie das Bett, das da immer nur ›darunterliegt‹, völlig vergessen wird. Verständlich ist es. Aber die Medientheorie ist gerade dazu da, derartige Verständlichkeiten und Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen. Sie ist dazu da, aus der Selbstverständlichkeit der menschlichen Selbstverliebtheit auszubrechen und die Aufmerksamkeit einmal anderen Dingen zuzuwenden. Zum Beispiel solchen stillen Dingen, wie es nun einmal Alte Medien sind. Es ist das eine Problematik, die weit über Medientheorie oder Medienwissenschaft hinausgeht. Wenn sich die menschlich-allzumenschlichen Selbstverliebtheiten auch in diesen Disziplinen niederschlagen und breitmachen, dann ist das allerdings besonders grotesk, weil sie sich da direkt als Erkenntnishindernisse auswirken.

Diese Problematik ließe sich anhand einer philosophischen Frontstellung in bezug auf den Stellenwert der Dinge klarmachen, wo auf der einen Seite die Kritiker der »Verdinglichung« und auf der anderen Seite nicht nur Martin Heidegger sondern vor allem auch Helmuth Plessner ihre Plätze hätten. Sie ließe sich erörtern, indem man nachschauen würde, aus welchen Motiven heraus und mit welchen Erkenntniseffekten Michel Foucault seine »Humanismuskritik« formuliert hat. Sie läßt sich andeuten, indem man die Leitbegriffe unter die Lupe nimmt, mit denen die Medientheorie die *Medienfunktionen* bezeichnet. Auch wenn man unter *Medien* mehr oder weniger dingliche Realitäten – Zwischenstoffe, Mittelkörper – faßt, so qualifizieren die sich doch erst durch bestimmte Funktionen als Medien. Heute werden vor allem *Information* und *Kommunikation* als die Grundfunktionen der Medien angesehen.

Der Begriff *Information* hat in einer rein theoretisch-physikalisch Bedeutung (Information als Gegenbegriff zu Entropie) zu den Auslösern der modernen Medientechnik gehört und ist zunächst

deswegen zu einem Hauptbegriff der Medientheorie geworden. Allerdings konnte er in diese Rolle nur einrücken, weil er in der Alltagssprache auch eine andere Bedeutung hat, welche durch das Presse- und Funkwesen technisch perfektioniert und massenhaft wirksam geworden ist. In dieser Bedeutung heißt ›jemanden informieren‹: jemandem eine Wahrheit mitteilen, die für ihn nützlich ist. Das Substantiv *Information* bezeichnet eine Aussage oder eine Mitteilung, die erstens garantiert wahr ist und die zweitens von ihrem Adressaten grundsätzlich gebraucht oder gewünscht wird. Damit vereinigen sich in dem anscheinend nüchternen um nicht zu sagen coolen Begriff mehrere hochrangige und hochwertige Leistungen bzw. Ansprüche: das Informieren als eine philanthropische Leistung des Gebens, Helfens, Rettens; die Information als eine garantiert wahre Mitteilung (ist sie nämlich doch nicht wahr, so ist sie eben keine Information mehr) und schließlich eine supponierte Bedürfnis- oder Wunschsituation bei den Adressaten der Information. Die Konjunktur des Informationsbegriffs beruht auf einer raffinierten Begriffsstruktur, die hinter Bescheidenheit und Nüchternheit hochgesteckte Erwartungen und Verheißungen aufbaut.

Bereits im 17. Jahrhundert sind ganz ausdrücklich hochgesteckte Ansprüche unter dem Begriff *Information* propagiert und durchgesetzt worden. Herzog Ernst der Fromme richtete in Sachsen-Gotha das sogenannte *Informationswerk* ein, in dessen Zuge die erwachsene Bevölkerung sonntags nachmittags in die Kirchen getrieben wurde, um dort Katechismus-Unterricht zu bekommen. Das war die Information, mit der die Leute beglückt werden sollten. Damit dieses Informationsunternehmen tatsächlich sichergestellt war, mußte allerdings auch eine gegenläufige Informationsrichtung installiert werden: nämlich eine Berichterstattung über die erfolgreiche Teilnahme der einzelnen Menschen an diesem Unterricht. Der Begriff *Information* blieb allerdings derjenigen Unterrichtung vorbehalten, in der die Leute mit den für sie nützlichen Wahrheiten eingedeckt wurden.²¹

Gewissermaßen umgekehrt verlief die Karriere des Begriffes *Kommunikation*. Im 17. Jahrhundert bezeichnete man damit so nüchterne Sachverhalte wie das Straßen- und Kanal- und Postsystem. Mit dem Presse- und Funkwesen stiegen die technischen Leistungen, die Zahl und die Dichte der sogenannten »Massenkommunikation«. Heute assoziiert man mit dem Begriff die Erwartung höchster und unabsehbarer technologischer Fortschritte auf dem Gebiet des Transport- und Nachrichtenwesens. Und gleichzeitig verbindet man

21. Siehe dazu W. Seitter: *Menschenfassungen* (Anm. 9), S. 104ff.

mit ihm eine vage aber tiefe Sehnsucht nach unmittelbarer emotionaler Mitmenschlichkeit und Gemeinschaft: erotische bis religiöse Wünsche und Wunscherfüllungen. Der Begriff *Kommunikation* schließt fugenlos an die Erwartungen, die vom Begriff *Information* geweckt werden, an und steigert sie sowohl in Richtung HighTech wie auch in Richtung Liebe.

Die Politik, die mit dieser begrifflichen Doppelstrategie gemacht wird, ist eine Politik der Faszination und der Irreführung. Es werden Allmachtsphantasien kultiviert und Allwissenheitsverheißungen verkündet – etwa mit der Rede von der Informations- oder Wissensgesellschaft. Vor allem mit der *Kommunikation* wird auch das anthropologische Bedürfnis abgedeckt: eine Anthropologie der Kommunikationsverheißung, des Kommunikationszwanges – und der Exkommunikation. Denn: wer bei unserer Kommunikation nicht mitmacht, wer sich unserem kommunikativen Fortschritt verweigert, bleibt hinten, bleibt draußen.²²

Die Medienphysik versucht eine andere Begriffspolitik, indem sie die Funktionen der Medien konsequent nüchtern und sachlich und vielleicht sogar trivial benennt. Als Leistungen des Transports, des Verkehrs, des Präsentierens in allen seinen Versionen – allerdings auch als Leistungen, in die unvermeidlicherweise Verstellungen, Verdeckungen und Absentierungen eingehen. Ihre Funktionsanalysen verbindet sie mit der Beschreibung der mehr oder weniger dinglichen Medien. Trotzdem und gerade damit will die Medienphysik auch Medienanthropologie sein, will sie anthropologische Aussagen machen. Denn sie ist ja keine Physik, der es um die Natur als solche geht. Sie ist eine Physik von Stoffen und Dingen, die für die Menschen bestimmte Leistungen bzw. Hilfestellung für bestimmte Leistungen erbringen. Deswegen greift sie direkt in die Anthropologie ein, wobei sie die Anthropologie zwingt, auch extrahumane Faktoren – sei es naturhafter, sei es artifizieller Art – einzu beziehen. Anstatt Allmachtsphantasien zu stützen wird die Anthropologie, die in der Medienphysik liegt, Machtsteigerungen aber auch Machtteilungen thematisieren.

22. In der *Theorie des kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas ist die Drohung der Exkommunikation deutlich spürbar. Bei kleineren Lichtern der sogenannten Kommunikationstheorie steht exkommunikatives Agieren auf der Tagesordnung. Allerdings möchte ich mit diesen Bemerkungen die Begriffe Kommunikation und Information nicht ein für allemal ausschließen. Es geht mir hier um den Hinweis auf fragwürdige Tendenzen, die zum Profil dieser Begriffe gehören.

Mediologie, Mediographie

Meine Behauptung, daß eine Medienanthropologie, welche die Medienphysik in sich aufnimmt bzw. sich von ihr ›beeindrucken‹ läßt, eine andere ist als eine Medienanthropologie, die sich von Faszinationsbegriffen wie *Information* oder *Kommunikation* führen läßt, möchte ich schließlich noch dadurch verständlicher zu machen suchen, indem ich eine andere, eine rein methodische Unterscheidung einführe.

Ich habe oben gesagt, daß die Medienphysik und die Medien-geschichte deskriptive Betrachtungsweisen sind: sie beschreiben und vergleichen und erzählen. Damit analysieren sie – und zu theoretischen Aussagen im eigentlichen Sinn schwingen sie sich nur vorsichtig und gelegentlich auf. Indem sie so vorgehen, stellen sie einen Gemeinplatz in Frage, wonach Wissenschaft immer mit theoretischen Vorgaben und Voraussetzungen anhebt. In gewissem Sinn trifft dies zwar zu. Man muß aber nicht die Schlußfolgerung daraus ziehen, daß man daher munter drauf los ›theoretisieren‹ dürfe oder gar müsse, d. h. eindrucksvolle und faszinierende Gesamterklärungen vorlegen müsse. Wohl soll man die eigenen theoretischen Voraussetzungen formulieren und diskutieren. Aber die Hauptarbeit der Wissenschaft sollte wohl doch darin bestehen, auch noch andere Tatsachen als diese Voraussetzungen zu formulieren. Nämlich solche Tatsachen, die direkt mit den Sachen zu tun haben: Wahrnehmungen der Sachen. Solche Tatsachen formulieren heißt zuvörderst beschreiben.

Beschreiben heißt: sagen, was man sieht. In den meisten Wissenschaftsbereichen gibt es beschreibende Disziplinen oder Subdisziplinen. Und seit altersher gibt es in der Wissenschafts-Nomenklatur ein Suffix, das die mehr theoretische Ausrichtung bezeichnet, und ein Suffix, das die mehr empirische oder deskriptive Ausrichtung bezeichnet.

Derjenige, der für die Medienkunde überhaupt einen Ausdruck erfunden hat, welcher das für theoretische Ausrichtung bezeichnende Suffix verwendet – nämlich *Mediologie*, hat alsbald auch die Bezeichnung *Mediographie* erfunden, die die empirische oder deskriptive Vorgehensweise anzeigt. Und zwar deswegen, weil sein Wissenschaftsprogramm von vornherein vom Vorrang des Deskriptiven geprägt war. Régis Debray: »Man sollte von Mediographie sprechen – um exakt zu sein.«²³

23. Régis Debray: *Cours de médiologie générale*, Paris: Gallimard 1991, S. 21. Siehe auch Yves Jeanneret: »La médiographie à la croisée des chemins«, in:

Bei dieser Rede von *Mediographie* handelt es sich nicht bloß um ein Postulat oder ein Programm. Die *Cahiers de médiologie* haben bereits ausführliche mediographische Sammelbände zu solchen – zum Teil bisher völlig vernachlässigten – Medien wie zur Straße, zum Papier, zum Fahrrad, zum Monument herausgebracht.²⁴ Es ist das eine Forschungslinie, die sich ungefähr gleichzeitig mit meiner *Physik der Medien* formiert hat – so daß diese nicht ganz allein bleibt.

Les cahiers de médiologie 6: Pourquoi des médiologues? Paris: Gallimard 1998, S. 93ff.

24. *Les cahiers de médiologie 2: Qu'est-ce qu'une route?* Paris: Gallimard 1996; *Les cahiers de médiologie 4: Pouvoirs du papier*, Paris: Gallimard 1997; *Les cahiers de médiologie 5: La bicyclette*, Paris: Gallimard 1998; *Les cahiers de médiologie 6: L'abus monumental*, Paris: Gallimard 1998.

Prothesen.

Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus

EVA HORN

Der Krüppel ist die emblematische Figur der Nachkriegszeiten. Sichtbar an seinem Körper vom Krieg gezeichnet, zeigt sich an ihm mit besonderer Drastik das vielbeschworene Opfer, das jeder Krieg dem Einzelnen wie der gesamten Gesellschaft abfordert. Der versehrte Leib, der als verwahrloster Bettler oder unbelehrbarer Veteran die Ikonographie der Weimarer Republik in den Bildern eines George Grosz oder Otto Dix prägt, der von einer Granate kastrierte *Deutsche Hinkemann* Ernst Tollers, die verstümmelten Gesichter in Friedrichs *Krieg dem Kriege* – sie alle verkörpern die Fratze des Ersten Weltkriegs, sind ein Menschenkörper und Menschengesicht, in dem die nationalen, sozialen, psychologischen und wirtschaftlichen Verheerungen auf kaum erträgliche Weise augenfällig werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist es die rührende Geschichte vom verstümmelten Flieger Alexej Meressjew und seiner wunderbaren Rehabilitation, die in der Sowjetunion und der DDR als Parabel auf eine schwerwiegende, aber zuletzt siegreich überwundene Verletzung zu höchster Popularität gelangt.¹ Vom Vietnam-Krieg bleiben an der ›Heimatfront‹ die Bilder der Demonstrationen von Rollstuhlfahrern, zuletzt eindrücklich wiedererinnert im beinlosen Veteranen in *Forrest Gump*. Im Krüppel sehen Sieger und Verlierer ins anthropomorphe Gesicht des Krieges. Genau darum aber ist die körperliche Wiederherstellung und die gesellschaftliche Wiedereingliederung der Versehrten nicht so sehr ein Desiderat individueller Menschlichkeit, sondern ein Gebot nationaler Genesung, gesellschaftlicher Funktionalität und wirtschaftlicher Effizienz. Selbst Unfallopfer, bei denen der Aspekt der nationalen Läsion natürlich

1. Boris Polewoj: *Der wahre Mensch*, übertr. von Oswald Tornberg, Dresden: Sachsenverlag 1950 (russ.: *Povest' o nastojaschem celoveke*), S. 343.

wegfällt, erscheinen als derart unerträgliche Verletzung eines gesellschaftlichen und ökonomischen Effizienzgebots, daß sich heutige Versicherungsunternehmen die Dienste eines hochspezialisierten kommerziellen Consulting-Unternehmens wie der ReIntra GmbH leisten, dessen Aufgabe darin besteht, schwerstverletzten Versicherten durch Vermittlung von physiologischen und psychologischen Therapiemaßnahmen, Umschulung, rechtlicher Beratung und medizinisch-technischer Unterstützung den Weg zurück ins Berufsleben zu bahnen. Unfallopfer verkörpern die Risiken der Arbeit und des Verkehrs – der unumgänglichen *condition moderne* unseres Alltags – so, wie die Kriegskrüppel die Katastrophe der Kriege. Läßt sich in jenem Versicherungsdispositiv, das Benno Wagner beschreibt, die Verletzung statistisch in Wahrscheinlichkeitsberechnungen und individuelle ›Dispositionen‹ gleichsam virtualisieren und damit als Faktizität verflüssigen, so bedarf die tatsächlich vorliegende, hier und jetzt gegebene Versehrung einer anderen Auflösung: der Reintegration. Der Versicherung geht es in diesem Fall nicht primär um die Wiederherstellung der körperlichen Ganzheit, sondern um die Rekonstitution der Funktionalität dieses Körpers, das heißt: der Erwerbsfähigkeit.² Reintegration, das macht nicht zuletzt Ursula Wandls Präsentation der ReIntra GmbH unmißverständlich deutlich,³ geschieht nie allein auf Initiative des – wie es im Deutsch der Assekuranzen heißt – ›Verunfallten‹, sondern stets als konzertierte Maßnahme gesamtgesellschaftlich wirksamer Institutionen, sei es das staatliche Gesundheitswesen oder die privaten Krankenversicherungen.

Von Anfang an – und um diese Anfänge einer zugleich staatlich organisierten und wissenschaftlich betriebenen Rehabilitation im Gefolge des Ersten Weltkriegs wird es hier gehen – ruft der versehrte Leib des Krüppels nach der Wiederherstellung des Körperschemas ebensowohl wie nach der Wiedereingliederung in den Zusammenhang gesellschaftlicher Nützlichkeit. Oder anders gesagt: die Integralität des Körpers, die Prothesen wiederherstellen sollen, die Rekonstitution eines ›ganzen Menschen‹ in der medizinischen und psychologischen »Krüppelfürsorge« ist unmittelbar verkoppelt mit der Vorstellung einer Wiederherstellung der gesamtgesellschaftlichen Funktionalität durch die Eingliederung der ›para-normalen‹

2. Vgl. den Beitrag von Benno Wagner in diesem Band.

3. Vgl. Ursula Wandl/Sabine Hinterstraßer-Irmer: »ReIntra – ein Modell zur Wiedereingliederung schwer(st)verletzter Unfallopfer«, in: *Versicherungsmedizin* 51/4 (1999) und unter www.reintra.de vom 15.6.2001 sowie das Gespräch zwischen Benno Wagner, Nicolas Pethes, Annette Keck und Ursula Wandl in diesem Band.

Verletzten. Prothesen sind damit mehr als Hilfsmittel zur Ergänzung eines desintegrierten Körpers, sie sind *Medien der Anatomie* in einem doppelten Sinne. Einerseits sind sie technisch rekodierte Repräsentationen des Körpers, gleichsam dessen mechanistische Übersetzung – andererseits aber auch Vermittlungsinstanzen, die den einzelnen Körper in den Funktionszusammenhang industrieller Produktion, ökonomischer Selbständigkeit und sozialer Handlungsfähigkeit (re)integrieren. Sie liefern gleichermaßen Repräsentationen und Anschlüsse, erzeugen Bilder und Kopplungen, Bilder, die Kopplungen ermöglichen und ihrerseits wiederum aus Kopplungen bestehen. Die »Ersatzglieder«, wie die frühe Prothesenforschung im Gefolge des Weltkriegs ihre Produkte nennt, sind gedacht als menschliche Glieder, deren Funktionen sie übernehmen sollen. Sie leisten damit eine Übersetzung und Reformulierung dessen, was der menschliche Körper eigentlich ist – oder was er jedenfalls in der Perspektive von Maschinenbauern und Arbeitsmedizinern ist. Im Terminus des »Ersatzglieds« wird dabei ein anatomischer Optimismus deutlich, der sich durch alle wissenschaftlichen und populären Publikationen des Krüppelwesens hindurchzieht. Sein Kern ist die Idee des restlosen Ersatzes: Körperteile sind in den Aufgaben, die sie verrichten, vollständig substituierbar. Anders als im Begriff der Prothese (*prosthesis*: Hinzufügung, Vorsatz) ausgedrückt, sind diese Kunstglieder kein Fremdkörper, nichts dem Körper Hinzugefügtes, sondern sie werden als technisches Substitut für etwas verstanden, dessen Verlust mit dieser Substituierung aus der Welt geschafft wird. Prothesen verstehen sich dabei als Abbildungen und Reproduktionen des Körpers, als etwas, das diesen Körper in seinem Funktionsweisen imitiert. Dieser »reproduktive Fehlschluß« aber erkennt, daß die Prothese eines Arms diesen Arm durchaus nicht nachbaut, sondern eine Konstruktion ist, die ihn in eine völlig neue Sprache übersetzt: in die Termini des Maschinenbaus und der Mechanik. Prothesen bauen nicht den Körper mit Hilfe von Holz, Metall und Leder (heute eher Plastik und elektronischen Steuerungstechnologien) nach, sondern sie bringen einen Körper hervor, dessen Aufbau und Funktionalität dem Aufbau und den Funktionen von Maschinen analogisiert ist. Die Prothese verändert damit auch den Status des Restleibs, des »natürlichen« Körpers, sie verändert, mit anderen Worten, das was ein Körper »eigentlich« ist. Prothesen erzeugen ein Wissen vom Körper, das diesen im technischen Sinne anschließbar macht für die Bedürfnisse eines Dispositivs industrieller Arbeit, das nicht nur die Differenz von Mensch und Maschine zunehmend abbaut, sondern auch eine Gesellschaft von restlos nützlichen, arbeitsfähigen und möglichst spezialisierten Kräften fordert.

Mobilmachung

Der Erste Weltkrieg beginnt als ein Wunder der organisatorischen Mobilisierung von Menschen, Maschinen und Gütern – und er mündet in ein Desaster an Desorganisation: mangelnder Nachschub, fehlende Koordination, am Ende massenweise desertierende und streikende Soldaten, Hunger, Bürgerkrieg und schließlich ein Heer von traumatisierten und wirtschaftlich »nutzlosen« Kriegsinvaliden. Die Massen von Invaliden und Arbeitsunfähigen werden zu einer gravierenden sozialen und ökonomischen Belastung der Nachkriegsgesellschaft, zugleich sind sie Sinnbilder des verlorenen Krieges, eine Beschämung, die die Weimarer Republik gleichwohl nicht einfach aus ihrem Straßenbild vertreiben kann. Dabei stehen diese zerstörten und desintegrierten Körper nicht nur für ein diffuses Bewußtsein vom ›verletzten Volkskörper‹, sondern vor allem für eine Krise sozialer und wirtschaftlicher Ordnung schlechthin. Sie verkörpern den Zusammenbruch, die wirtschaftliche Notlage und das politische Chaos in genau dem Maße, wie sie die Verheerungen des Krieges an ihrem Leibe öffentlich zur Schau tragen. Ihre Omni-präsenz steht all jenen Versuchen entgegen, nach dem Krieg zur Tagesordnung der Arbeit, des Vergnügens und der geordneten Verhältnisse zurückzukehren. Der dysfunktionale Körper des Krüppels wird darum zum Prüfstein einer Wiederherstellung von Funktionalität und Ordnung. In besonderem Maße scheint er einem Gebot der Effizienzsteigerung und Rationalisierung zu widerstehen, das die Weimarer Republik nicht nur in den tayloristischen Optimierungen industrieller Arbeit einführte, sondern als Steigerungs- und Ökonomisierungsdenken geradezu zu einer politischen und gesellschaftlichen Mentalität ausweitete. Interessanterweise sind ausgerechnet die Krüppel es, die zu den ersten Gegenständen der im und nach dem Krieg aufkommenden wissenschaftlichen Rationalisierungsbestrebungen werden, den Arbeits- und Betriebswissenschaften.⁴ Erste Anliegen dieser jungen Wissenschaften, in denen angewandte Psychologie sich mit Physiologie und Maschinenbau vereinigte, sind in der Tat der Bau und die Anpassung von Prothesen, die arbeits-technische und organisatorische Reintegration Kriegsversehrter und die Definition von Eignung der Invaliden zu bestimmten Tätigkeiten.

4. Vgl. hierzu grundlegend Hans Wupper-Thewes: *Rationalisierung als Normalisierung. Betriebswissenschaft und betriebliche Leistungs politik in der Weimarer Republik*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1995 und Anson Rabinbach: *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley/CA: University of California Press 1992.

Diesen die Weimarer Republik beherrschenden Diskurs der Funktionalisierung, Rationalisierung und Steigerung hat an ihrem Ende, 1932, Ernst Jünger seinem Essay *Der Arbeiter* als politische und soziale Programmatik gebündelt. Jünger verschmilzt darin militärisches Ordnungsdenken mit dem Diskurs der Arbeitswissenschaften und Psychotechnik zu einer umfassenden Kulturtheorie, in deren Zentrum eine Theorie der restlos durchfunktionalisierten Gesellschaft, der »totale Arbeitscharakter« steht. Jünger diagnostiziert (und feiert) eine Ablösung des bürgerlichen Individuums mit ziseliertem Innenleben durch den desindividuierten, außengesteuerten »Typus« des Arbeiters. Nicht einzigartig, sondern *geeignet* ist dieser Typus, er ist nicht mehr und nicht weniger als ein nützliches und effizientes Bauteil einer gesamtgesellschaftlichen Maschine namens »Arbeit«. Die somit »kristallische« – also aus fixierten und gleichförmigen Relationen bestehende – Gesellschaft, die Jünger entwirft,⁵ erstrahlt im Zeichen eines universellen (»planetarischen«) Funktionalismus'. Das zentrale Modell dafür ist die Organisationsstruktur der Armee: das Zusammenfügen Einzelner zu einer »Einheit«, eine hierarchische Rangordnung, die Austauschbarkeit des Einzelnen auf seinem »Posten«. Dennoch ist Krieg für Jünger nur noch ein Spezialfall der Totalität von Arbeit, denn Krieg und Wirtschaft subsumieren sich unter dem gemeinsamen Nenner reibungsloser Effizienz.

Jüngers Text, der sich wie eine fußnotenlose Summa des technizistisch-konservativen Ordnungsdenkens der Zwanziger Jahre liest, hebt dabei drei Momente dieser durchgreifenden Funktionalisierung hervor, die in besonderer Weise auch den Umgang und die Reintegrationsbemühungen prägen, die man den lädierten Körpern der Kriegskrüppel angedeihen läßt. – Erstens die »Tugend der Ersetzbarkeit«: Für den Einzelnen, der in diese umfassende Ordnung als einer »Totalität« eingepaßt ist, gilt, daß er »nicht unersetzbar, sondern durchaus ersetzbar« (A S. 155) ist; so wie seine Ersetzbarkeit seine »Tugend« ist, ist sein Gehorsam seine »Freiheit«. Die Integration in die Ganzheit der »organischen Konstruktion« besteht darin, daß jeder seine Aufgabe in ihr erfüllt und in seiner Seinsweise ausschließlich durch diese Aufgabe, diese Spezialisierung bestimmt ist. In dieser Ausfüllung einer »Position« oder eines »Postens« erweist sich umgekehrt aber auch die Integralität des Einzelnen, seine funktionale Unversehrtheit. Nur wer ins »Ganze« integriert ist, ist auch selbst und in sich »ganz«, intakt. Eine »Tugend« ist die Ersetzbarkeit

5. Ernst Jünger: *Der Arbeiter* (1932), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S. 147. Alle Zitate im laufenden Text mit der Sigle A hier.

als Ideal einer modularen Anthropologie, die den Menschen als Gesamtheit von Bauteilen, als immer wieder neu und anders konstruierbar betrachtet und diese modulare Verfaßtheit des Einzelnen auf das Modell einer wiederum aus austauschbaren Funktionselementen zusammengefügt Gesellschaft anwendet. – Zweitens die *Technifizierung des Menschen*: Im Zusammenhang von Industrie, Politik und Gesellschaft, den Jünger entwirft, spielt Technik die Rolle einer Mobilisierungsdynamik, die zur anthropologisch prägenden Matrix wird: »Die Technik ist die Art und Weise, in der die Gestalt des Arbeiters die Welt mobilisiert« (A S. 160), schreibt er und meint damit gleichermaßen eine technische »Mobilmachung der Materie« wie eine »Mobilmachung des Menschen« (A S. 181). Technik nach Jünger ermächtigt ihren Benutzer nicht einfach, sondern wandelt ihn nach ihren eigenen Maßgaben. Technik umfaßt damit Mensch und Maschine/Werkzeug als gemeinsame Berührungsfläche beider: es entsteht ein Amalgam, ein »Kentaur« (Jünger) anthropomorpher Technik und technifizierter Anatomie. Für Jünger ist Technik – und das macht seinen Entwurf für diesen Zusammenhang interessant – durchaus nicht einfach Werkzeug und Erweiterung menschlicher Fähigkeiten, sie ist – anders als die traditionellen Technikphilosophien – kein reines Instrument des Menschen und auch keine Ausstülpung oder Verlängerung seiner Organe. Vielmehr versteht Jünger Technik als einen Modus anthropologischer (Selbst-)Formatierung. Nicht der Mensch erzeugt sich die Technik, sondern die »Mittel« erzeugen sich das ihnen adäquate »Menschentum« (A S. 134), sie fordern eine Transformation des Menschen, die sich nicht mehr in anthropomorphen Kategorien vollzieht und beschreiben läßt. – Drittens die *Physiognomik des Typus*: Der neue Mensch, der in dieser Formatierung entsteht, zeigt nicht mehr die lesbare Oberfläche des Individuums, ein Gesicht, das Ausdruck seiner innerlichen Eigenart wäre, sondern er ist ein »Typus«, das Exemplar einer Gattung, das gerade nicht seine Unterscheidungsmerkmale, sondern seine Zugehörigkeitsmerkmale zu einer »Einheit« zur Schau trägt. Was an ihm physiognomisch noch lesbar ist, ist seine Funktion, seine Eignung und seine Haltung. Sein Körper zeigt die Merkmale seiner Technifizierung wie seiner Integration: »Was zunächst rein physiognomisch auffällt«, schreibt Jünger über den Typus, »ist die maskenhafte Starrheit des Gesichtes, [...] die bei Männern einen metallischen, bei Frauen einen kosmetischen Eindruck erweckt« (A S. 126). Das funktionalistische Ordnungsdenken der Weimarer Republik hat damit Teil an jenem Rausch der Visualisierung, der Erzeugung von Bildern und Physiognomien, der von den Massenmedien und dem Film bis zu den zahlreichen Ausprägungen der wissenschaftlichen und populären Physiognomik reicht.

Und diese Visualisierung treibt, wie wir sehen werden, nicht zuletzt am Körper des Krüppels ihre merkwürdigen – tröstlichen wie grau-
enhaften – Blüten.

Prothetik: Der Körper nach DIN

Angesichts dieses funktionalistischen Gesellschaftsentwurfs, dessen Elemente und Dispositive Jünger zusammenfaßt, ist ein Diskurs um so notwendiger und populärer, der die Reintegrierbarkeit der verstümmelten Körper mit Hilfe wissenschaftlicher Autorität und bededter Bilder vorführt. Angesichts der Massen von Kriegsverstümmelten (schon Ende 1914 gibt es 500000 heimkehrende Verletzte, insgesamt sind es bis 1918 2,7 Millionen Kriegsversehrte) beginnt man schon 1915 mit Maßnahmen, um deren baldige Wiedereingliederung ins Berufsleben technisch und rhetorisch vorzubereiten. Während mit einer Mischung aus Euphemismus und Ungerührtheit einem großen Publikum von potentiell oder tatsächlich Betroffenen in populären Ausstellungen und Diavorträgen die wunderbaren Heilungschancen von Krüppeln vor Augen gestellt werden, beginnen Ingenieure, Orthopäden und Chirurgen Ersatzglieder zu bauen, die in Krüppelheimen geprüft und verordnet werden. Im Dezember 1915 beschließt das Kriegsministerium die Einrichtung einer zentralen Koordinationsstelle zur Entwicklung von Prothesen, die *Prüfstelle für Ersatzglieder* (Eröffnung 1. Februar 1916). Einen Tag später, am 2. Februar 1916 eröffnet die *Sonderausstellung von Ersatzgliedern und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte, Unfallverletzte und Krüppel* im Gebäude der Arbeiterwohlfahrt in Berlin, die einen überwältigenden Publikumserfolg verzeichnen kann.⁶ Die Rede von den »Ersatzgliedern« in der Krüppelfürsorge wendet dabei die »Tugend der Ersetzbarkeit« im sozialen Gefüge auf die einzelnen Teile des Körpers an: Ist ein Glied nicht mehr am Platz, muß ein neues her. Dabei nähert man sich dem Krüppel von zwei Seiten, seinem lädierten Körper und seiner gequälten Seele. Die maschinenbaulich-physiologische Prothesenforschung bemüht sich um die mechanische Substituierung von motorischen Funktionen des Körpers und entwirft dabei ein Bild des Körpers, das diesen als technisch-industrielles Gefüge konstruiert. Als ihr seelischer Gegenpart zielt die so-

6. Wichtige Hinweise zur Geschichte der Krüppelfürsorge und der Prothesenwissenschaft verdanke ich Matthew Price: *Bodies and Souls. The Rehabilitation of Maimed Soldiers in France and Germany During the First World War*, Diss. Stanford 1998, Typoskript, S. 125ff.

nannte Krüppelpädagogik auf Willenskraft, Leistungsbereitschaft und Arbeitsfreude der Versehrten. Beiden Ansätzen geht es darum, die Ganzheit des versehrten Körpers über seine Wiedereinspeisung in die Gesellschaft der Nützlichen und Arbeitenden wiederherzustellen, Integralität des Körpers und gesellschaftliche Integration ineins fallen zu lassen.

Die wissenschaftliche Prothesenentwicklung, deren Ergebnisse in Deutschland in der *Prüfstelle für Ersatzglieder* zusammengeführt und dokumentiert werden, knüpft dabei eng an die Wissensformen an, die sich schon vor dem Krieg mit der Ökonomisierung und Effizienzsteigerung von Arbeit beschäftigt hatten: einerseits den Betriebswissenschaften, die sich einer Erforschung und Rationalisierung von körperlicher Arbeit widmen, und andererseits den Ingenieurwissenschaften, die an der Normierung von Werkzeugen und Maschinenbauteilen arbeiten. In der Prüfstelle kooperieren Physiologen, Orthopäden, Orthopädiemechaniker und Bandagisten mit Betriebswissenschaftlern und Ingenieuren. Human- und Technikwissenschaften, Anatomie und Maschinenbau finden so in der Prothetik zu einem gemeinsamen Gegenstand. Ein wichtiges Ergebnis ihrer Arbeit erscheint 1919 in dem Sammelband *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*.⁷ Eine erste Sektion bilden Aufsätze zur Physiologie und Chirurgie der Extremitäten. Neben einer ausführlichen Beschreibung des Zusammenspiels von Knochen, Sehnenzügen in Armen und Beinen und der Analyse der Gelenktypen fällt bereits im Eingangstext von Robert du Bois-Reymond die Unzahl der Vermessungsdaten auf. Flexionswinkel, Länge jeder Extremität, Drehungsgrade und Bewegungsumfang werden für eine männliche Person von 169 cm Körpergröße aufgelistet. Worauf es ankommt, ist offensichtlich die Festlegung einer Norm, die sich natürlich nicht direkt aus den gegebenen Zahlen (die ja individuell variieren) ableitet, sondern aus dem Verhältnis der Maße zueinander. Was diese Messungen festlegen, sind Proportionen und Anschlüsse, aus deren Normgerechtigkeit die Funktion (etwa Gehen und Balancieren beim Beinapparat) abzuleiten sind.⁸ Nur wenn Gliederlängen, Bewegungsspielräume und

7. *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, hg. im Auftrage der Ständigen Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt in Berlin Charlottenburg und der Prüfstelle für Ersatzglieder von M. Borchartd u. a., Berlin: Julius Springer 1919.

8. Robert du Bois-Reymond: »Physiologie des Armes und der Hand«, in: M. Borchartd u. a., *Ersatzglieder und Arbeitshilfen* (Anm. 7), S. 87.

Flexion in einem ganz bestimmten Verhältnis zu einander stehen, ist das Funktionieren des Körperteils gewährleistet.

Diese vermessende Physiologie des menschlichen Körpers ist hier die Grundlage für die Entwicklung von Prothesen, deren Mechanik – so wie die Mechanik der Arme und Beine bei du Bois-Reymond – der gewichtigste Artikel des Bandes untersucht, Georg Schlesingers Text »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«. Der Ingenieur und Maschinenbauprofessor Schlesinger,⁹ der maßgeblich an der Entwicklung der Deutschen Industrienorm beteiligt war,¹⁰ übersetzt die Physiologie der menschlichen Gliedmaßen in die Termini des Maschinenbaus. Die Anatomie wird analysiert nach Verbindungs- und Gelenktypen, um sie durch ihr jeweiliges mechanisches Analogon zu ersetzen (Abb. 1, S. 441).

Im Lichte des Maschinenbaus kann man so beispielsweise leicht erkennen, wie der menschliche Arm aus Scharnier-, Kugel- und Zapfengelenken aufgebaut ist. Diese Gelenktypen schreiben ihm für jedes einzelne Glied einen bestimmten Bewegungsradius vor, und die Verknüpfung der Bewegungsradien mehrerer hintereinander liegender Gelenke beschreibt das Möglichkeitsspektrum von Bewegungen und Funktionen, hier des Arm-Hand-Komplexes. Ein zweiter Schritt in dieser bautechnischen Analyse des Bewegungsapparats muß also die Ermittlung von Funktionen sein, etwa von Griffarten der Hand, um dafür die geeigneten mechanischen Übersetzungen zu finden (Abb. 2, S. 442). Werkzeugtechnisch gesehen, übt die Hand allein in ihren Grifftypen die Funktionen von Haken, Ring, Backen- und Flachzange bis hin zum Dreibackenfutter aus. Diese Funktionen der natürlichen Hand, so Schlesinger, sind die »scharf umrissenen Aufgaben«, für die »grundsätzliche Lösungen« aus der Welt des Maschinalen gefunden werden müssen.¹¹ Dabei geht es allerdings nicht um morphologische Ähnlichkeit, sondern um das Auffinden eines funktionalen Analogons zwischen Anatomie und Mechanik. Das Problem ist, daß diese Aufgaben von Händen und Füßen, Armen und Beinen alles andere als scharf umrissen sind, sondern amorph ineinander übergehen. Der menschl-

9. Zur überragenden Figur Georg Schlesingers vgl. Günther Spur/Wolfram Fischer (Hg.): *Georg Schlesinger und die Wissenschaft vom Fabrikbetrieb*, München, Wien: Hanser 2000, und Günther Spur/Sabine Vogelrieder/Thorsten Klooster: »Von der Psychotechnik zur Arbeitswissenschaft«, in: *Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin: Akademie 2000, S. 371–401.

10. Vgl. dazu noch einmal M. Price: *Bodies and Souls* (Anm. 6).

11. Georg Schlesinger: »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«, in: M. Borchardt u. a., *Ersatzglieder und Arbeitshilfen* (Anm. 7), S. 499.

che Körper stellt eine einzige kontinuierliche Frage, auf die die Mechanik nur eine Unzahl von diversen und diskreten Antworten zu geben weiß. Die grundlegende Schwierigkeit, die sich hier stellt, bringt Schlesinger am Anfang seines Aufsatzes auf den Punkt: Der unspezifischen Universalität der Hand, die sich für jede Spezialfunktion mit einem neuen Werkzeug »bewaffnet«, steht die unflexible Spezifität mechanischer Bauelemente gegenüber. »Das Kennzeichen der Menschenhand ist ihre Universalität und Neutralität. Sie ist unbeschwert durch Sonderwünsche. Sie ist das Werkzeug der Werkzeuge, ohne selbst ein Werkzeug zu sein.«¹²

Was im Prozeß der Transposition vom Menschlichen ins Maschinale stattfindet, ist also ein Schritt vom Allgemeinen ins Spezielle, vom Amorphen ins Distinkte, die sich in mehreren Schritten und auf mehreren Ebenen vollzieht. In einem ersten Schritt findet eine Zerlegung statt, eine Modularisierung des menschlichen Körpers in seine mechanischen Grundelemente und -funktionen, aus denen dann im zweiten Schritt das »Ersatzglied« zusammengesetzt werden soll. Wo aber ein Kontinuum in diskrete Elemente zerlegt wird, da entsteht das Problem der Anschlüsse. Nötig ist also eine Normalisierung der menschlichen Bauteile, ihre Vermessung und Kalibrierung, analog der Standardisierung von Bauteilen und Werkzeugen in den Ingenieurwissenschaften, die 1917 zur Festsetzung der Deutschen Industrie-Norm führte. Du Bois-Reymonds vermessende Anatomie ist darum eben nicht einfach eine Liste von Vermessungsdaten einer zufälligen Person, sondern eine Art menschliche Normalienliste, wie sie im Maschinenbau für alle möglichen Bauteile vom Deutschen Normen-Ausschuß aufgestellt werden. Am Ende des Bandes finden sich natürlich auch entsprechende Listen für die Bauteile von Prothesen.¹³ Schlesingers Text bildet somit – um in den Worten des Maschinenbaus zu bleiben – das Scharnier zwischen der Kalibrierung menschlicher und künstlicher Bauteile, und er ist sich dieser zentralen, aber auch paradoxen Vermittlungsstellung durchaus bewußt. Denn die Übersetzung der Anatomie in Mechanik, die Schlesinger in seiner Erforschung der Natur- und Kunstglieder betreibt, ist nur der Grundstein für eine andere Kette weiterer Vermittlungsleistungen, die die Prüfstelle insgesamt erbringen will: die zwischen Restleib und Prothese und schließlich die zwischen dem Versehrten und der Arbeitsfunktion. Schlesinger stellt deshalb schon an den Anfang seiner Erläuterungen zur Arm-

12. Ebd., S. 321.

13. Hermann Leymann: »Die Normalisierung einzelner Teile der Ersatzglieder«, in: M. Borchardt u. a., *Ersatzglieder und Arbeitshilfen* (Anm. 7), S. 743.

und Handprothese eine Auflistung von Tätigkeitstypen und den entsprechenden Ersatzgliedern. Dabei entspricht jedem Aufgabenprofil ein Typus von Prothese: der alltagstaugliche und komplexe »Gebrauchsarm« für leichte oder der kräftige und einfache »Arbeitsarm« für schwere Arbeiten, Berufe mit viel Menschenkontakt, für die die Prothese »gut« aussehen muß, und solche, wo ihr Aussehen »gleichgültig« ist (Abb. 3, S. 443).

Die Logik der Ausbildung und Wiedereingliederung in die Arbeit, wie sie in diesem Schema deutlich wird, besteht darin, aus der jeweiligen Deformation eine Spezialisierung zu machen – mit anderen Worten: die Prothese bestimmt die »Berufung«. Die Einheit von Verstümmelung und Prothese stellt also Eignungsprofile her, die die industrielle Tätigkeit, die ihnen zugedacht ist, optimal erfüllen. Gegenüber der Hand, die zwar alles kann, aber schwach, weich und ungeschützt ist, haben die Prothesen in dieser Welt genau den Vorteil der Spezialisierung: wo gehämmert werden muß, ist der Hammer da, wo Werkstücke unverrückbar fest gegriffen werden müssen, der Greifarm. Spezialisiert für eine einzige Form der Tätigkeit, z. B. Hämmern, läuft der Körper damit unmittelbar, also ohne die Vermittlung jenes »Werkzeugs der Werkzeuge«, der Hand, ins Werkzeug aus. Der Arm selbst wird zum Schmiedehammer (Abb. 4, S. 444). In der populären Literatur zur Invalidenrehabilitation taucht darum immer wieder der Topos auf, daß die Prothese keinerlei Einbuße an Fähigkeiten, sondern vielmehr deren Steigerung sei. Als Spezialist für eine ganz bestimmte Art der Bewegung wird der Prothesenträger zur Verkörperung des Arbeiters schlechthin im hochdifferenzierten und -spezialisierten Arbeitsmarkt der sich modernisierenden Industrie. Und es ist exakt die Prothese, die ihn spezialisiert und ihn damit in den Organisationszusammenhang »Arbeit« oder »Industrie« zurückführt, aus dem er als Arbeitsloser, Rentenempfänger oder Bettler herausfallen würde.

»Die Prothesenwissenschaft in der Prüfstelle«, faßt Matthew Price diesen komplexen Übersetzungsvorgang zusammen,

»[...] bestand darin, die verschiedenen Ebenen engstens miteinander zu verkoppeln: den Leib mit dem prothetischen Element, die Prothese mit dem Werkzeug, das Werkzeug mit der Maschine, die Maschine mit der industriellen Ökonomie; dabei wurde stets größte Mühe darauf verwendet, jedes Element auf sein Gegenstück hin zu kalibrieren.«¹⁴

Die Kalibrierung, die beiderseitige Anpassung an den Schnittstellen

14. M. Price: *Bodies and Souls* (Anm. 6), S. 159, Übersetzung von mir, E.H.

von Körper und Gerät, so daß Gleichartiges und Gleichförmiges aufeinandertrifft, erzeugt genau jene technischen »Kentauren« aus Mensch und Maschine, die Jünger mythologisch-metaphorisch umschreibt. Und zugleich ist die Prothese Koppelungselement, das die verstreuten und verletzten Glieder des Gesellschaftskörpers wieder zu einer funktionstüchtigen Einheit zusammenschließt. In dieser Verkoppelung von Menschlichem und Maschinalem, Individuellem und Sozialen in der ganzen Bandbreite der Vermittlungsebenen ist damit jene Integralität der Körper wiederhergestellt, die der Effekt der Integration in die »Totalität« des industriellen Arbeitszusammenhangs ist.

Sichtbarkeit und Ganzheit

Die Prothesen sind Medien der Repräsentation, Übersetzungen des Kontinuierlichen ins Diskrete, Modularisierungen des Körpers, die damit zugleich die Anschlußfähigkeit dieser Maschinen-Körper an andere Körper und andere Maschinen gewährleisten. Was die Prothese darstellt und wiederherstellt, ist dabei allerdings lediglich die Funktion des Körperglieds. Was dabei in Fortfall gerät oder wenigstens zu geraten droht, ist die Seite der Erscheinung, des zu restituierenden Körperschemas des Menschen. Wer statt Handgelenk und Hand einen Hammer hat, erweckt nicht nur ein geradezu archaisches Grauen, sondern kämpft schlimmstenfalls, wie Stefan Rieger zeigt, mit einem Phantasma des integralen Körpers, das ihn noch immer eine Hand fühlen läßt, wo längst nur noch die Arbeitsklaus steckt.¹⁵ Betont Rieger mit Gieses Formel von »Arbeitshand und Ausdruckshand« aber den »Gegensatz von Funktion und Ausdruck«, den Widerspruch zwischen funktionaler Integration und visueller Integralität, so scheint dieser Gegensatz doch in der Krüppelfürsorge selbst reflektiert und stellenweise geradezu ostentativ überwunden zu werden. So sehr nämlich der Prothesenbau der Ingenieure und Mediziner auf eine reine Funktionssubstitution abzielt, so sehr ist er doch – unbewußt – immer wieder darum bemüht, gerade die Morphologie der Gliedmaßen dergestalt mechanisch zu rekonstruieren, daß durchaus gleichermaßen funktionale und menschenähnliche Prothesen entstehen wie etwa die Fischer-Hand (Abb. 5, S. 444). Dieser Prothesentypus fällt dabei nicht unter den sogenannten

15. Vgl. den Beitrag von Stefan Rieger in diesem Band und ausführlicher ders., *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 373–440.

»Sonntags-« oder »Schmuckarm«, sondern dient durchaus leichten manuellen Verrichtungen wie Tragen nicht zu schwerer Gegenstände, Anheben, Greifen, Halten von Objekten – vom Aktenkoffer bis zum Schreibstift. Denn es gibt Berufe, das macht schon Schlesingers Schema (Abb. 3, S. 443) deutlich, wo Funktionalität genau darin besteht, daß der Arbeitende seine Clientèle nicht durch eine grobe Arbeitsklatte verschreckt, sondern durch eine gepflegte Hand aus poliertem Holz und feinen, einrastenden Fingergelenken seine Verletzung so gut wie möglich zu verstecken weiß. »Gutes Aussehen« nach Schlesinger ist genau die berufliche Effizienz der Schaltbeamten, Vertreter, Hotelportiers, mithin, berufstypologisch gesehen, eine Spezialisierung unter anderen.

Auf die Wichtigkeit des Aussehens, also des visuell wiederhergestellten Körperschemas, läßt sich zunächst einmal im Umkehrschluß die Probe machen, wenn man auf Fälle blickt, in denen diese Wiederherstellung scheitert – und gerade das Scheitern, die Ausstellung des verstümmelten Körpers zum propagandistischen Instrument wird. Ist der Krüppel dem beschriebenen funktionalistisch-konservativen Ordnungsdenken eine Herausforderung zur gesteigerten Anstrengung, so ist er der Gegenseite, die die Verluste dieser anthropologischen Mobilmachung verbucht, ein lebender Beweis für die irreparable Vernichtung der Kreatur durch den Krieg. Prominentestes Beispiel dafür ist der Band *Krieg dem Kriege!* von Ernst Friedrich¹⁶, der gerade durch Bilder von Verstümmelungen die Verheerungen des Krieges sinnfällig machen will. Seine bekanntesten und eindrucklichsten Dokumente sind die Portraits von Gesichtsverletzungen. Sie zeigen eine Physiognomie des zerstörten Gesichts als Emblem einer Wunde, die durch nichts – durch keine Prothese und durch keine noch so fleißige Rehabilitation – verdeckt und geheilt werden kann. Diese Gesichtsverletzungen – und Verletzung ist hier ein Euphemismus – sind die schlechthin sichtbare Wunde, eine Wunde in der Sichtbarkeit selbst. Man kann sie nicht verstecken, ohne den ganzen Mann zu verstecken, und das ist es übrigens auch, was die Krüppelfürsorge mit den Gesichtsverletzten tut: Sie werden für den Rest ihres Lebens in Krüppelheime weggesperrt. Gerade daß sie absolut nicht vorzeigbar sind, macht sie in Friedrichs Absicht zum geeigneten Mittel einer visuellen Propaganda.¹⁷ Friedrich kombiniert die entstellten Gesichter der Kriegs-

16. Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege!*, Frankfurt/Main: Freie Jugend 1924.

17. Zu den Kopf- und Gesichtsverletzungen des Weltkriegs und dem therapeutischen Umgang damit vgl. Michael Hagner: »Verwundete Gesichter, verletzte Gehirne. Zur Deformation des Kopfes im Ersten Weltkrieg«, in: Claudia Schmölders/

opfer mit den törichtsten Floskeln des Krieges, wie etwa Hindenburgs Spruch von der »Badekur« und anderem (Abb. 6, S. 445). Der Krüppel, so scheint es, ist damit das Bild schlechthin, die visuelle Problematisierung *des* Menschen unterm Zeichen der Moderne – mit dem im einen Fall die Zerstörungskraft des modernen Krieges, im anderen die universelle Wiederherstellbarkeit des Menschen in einem bildlichen Anthropomorphismus vor Augen geführt wird. Immer ist die Verstümmelung also auf Sichtbarkeit bezogen, entweder indem die Wunde erfolgreich vor dem Blick des anderen – man kann sagen: vor dem Blick der Gesellschaft – zum Verschwinden gebracht wird, oder aber indem sie gerade als Anklage ausgestellt wird. Sichtbar gemacht, ist die Verstümmelung eine Wunde im Sozialen selbst, eine Läsion, deren Vorführung ein Dementi der funktionalistischen Utopie einer totalintegrierten Arbeitsgesellschaft ist.

Gerade die Sichtbarkeit ist die Sphäre, an der auch die Bemühungen um soziale und funktionale Integration ganz dezidiert einsetzen. Eine Unzahl von populären Broschüren, Ausstellungen und gut besuchten Bildvorträgen bringt dem großen Publikum während und nach dem Krieg die Problematik von Verstümmelung und Ersatzgliedern näher, wobei sich durchaus nicht gescheut wird, turnende Einbeinige, drastische Verstümmelungen und Stümpfe in der Streckapparatur in Bildern darzubieten. Der Schrecken, der den Betrachter angesichts von Körpern ohne Arme und Beine befällt, muß, so ist offenbar die Intuition der Fürsorger und Wissenschaftler, gerade im Visuellen und durch Bilder gebannt werden. Ein typisches Beispiel für diese Gattung ist Dr. Fritz Sippels Bändchen *Wie verhelfen wir den Kriegsverstümmelten durch Ersatzglieder wieder zur Arbeitsfähigkeit und zum Eintritt ins bürgerliche Berufsleben?*, erschienen in Stuttgart 1915. Sippel ist ein Mann der Praxis: er ist Vorstand der Orthopädischen Heilanstalt Paulinenhilfe in Stuttgart. Die zahlreichen Photographien, die den überwiegenden Teil des Heftchens ausmachen, zeigen Krüppel in allen Lebenslagen: bei den verschiedenartigsten Arbeiten, unbandagiert in Unterwäsche, bei sportlichen Übungen im Krüppelheim, beim Rasieren, auf Bäume Klettern, Essen, Schreiben, Trompetespielen. Es gibt nichts, so sagen diese Bilder, was ein Versehrter mit Frohsinn und etwas Übung, ausgestattet manchmal nur mit einfachsten kleinen Eisenhaltern zum Ersatz der Hand, nicht leisten könnte. Dabei versäumen es die Abbildungen selten, auch den untätigen, sozusagen im Natur- und

Sander Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: Dumont 2000, S. 78–95.

Ruhezustand befindlichen Versehrten ohne Kleidung (im Hemd) und vor allem ohne Prothesen darzustellen.

Die Abbildung (Abb. 7, S. 446), die ich herausgreife, ist ein typischer Fall: Der Mann, der einen Fuß verloren hat, setzt sich auf den Photos phasenweise wieder zusammen: Zuerst steht er er im Unterhemd, gestützt auf zwei große Krücken und führt zweierlei vor, seinen nackten Beinstumpf und zugleich die fragile Angewiesenheit auf die Krücken – eine Allegorie der Invalidität. Auf anderen Abbildungen desselben Bandes halten beinlose Krüppel ihre noch unangelegten Prothesen in den Händen – Körper, die ihre Zerstückelung unter Ausweis der *disiecta membra* vorführen. Auf dem zweiten Bild steht er vor uns, sein Fleisch verschwindet in der Lederhülse der Prothese, statt nackter Beine trägt er wenigstens schon Unterhosen, und sowohl die mühelose Art des Stehens als auch das vervollkommnete Körperschema erwecken bereits den beruhigenden Eindruck der körperlichen Wiederherstellung und der gebannten Ostentation von Verletztheit. Der Mann hat wieder zwei Beine, und so sehr man weiß, daß das eine nichts ist als Leder und Metall, so sehr verschwindet schon hier der optische Schrecken des Stumpfes. Aber noch ist er gleichsam nackt: er steht vor uns in der weiten Unterwäsche unserer Großeltern und tritt damit erkennbar als Patient und Privatmann ins Bild. Auf dem dritten Bild sehen wir einen gesunden jungen Mann, halb auf einem Fahrrad sitzend und gestützt auf das invalide Bein. Und – das scheint mir kein Zufall – in Uniform (der Mann wird in der Abbildung als »Gärtner« ausgewiesen, trägt aber so etwas wie eine Postboten-Uniform). Diese Uniform indiziert nicht nur die Wiederherstellung des Körpers, sondern sie weist aus, daß diese Wiederherstellung nur dann vollständig ist, wenn der Versehrte wieder zurückgeführt ist in den umfassenden Organisationszusammenhang »Arbeit« oder »Militär«. Das letzte Bild schließlich zeigt ihn in jeder Hinsicht mobilgemacht: es soll so aussehen, als fahre er Rad (auch wenn er sich dezent – und diesmal mit dem gesunden Bein – auf einer Treppenstufe abstützt).

Die Stufen der Wiederherstellung des ganzen Mannes rekapitulieren so optisch den Dreischritt von Verstümmelung, prothetischer Ergänzung des Leibes und industrieller/militärischer Reintegration – hier als Herstellung einer eigenständigen Beweglichkeit, die sich nicht nur durchs Fahrrad, sondern auch durch den Wechsel von einem neutralisierten Innen- zu einem Außenraum sinnfällig macht. Es scheint mir dabei nicht belanglos, daß dieser Vorgang in seiner sozialen Wirksamkeit ganz offensichtlich auf Bilder angewiesen ist, die zu einem unverzichtbaren Instrument der Krüppelpädagogik werden. Im Bild und durch das Bild wird die Wiederherstellung als ein Zum-Verschwinden-Bringen des Mangels, der Störung

im Körperschema vorgeführt und zugleich die nicht nur körperliche sondern auch soziale Dimension dieser Ganzheit – als Habitus – freigelegt. Diese Bilder sind Appelle, oder besser gesagt: *Agenten* der »Entkrüppelung« (wie es in der Diktion des Krüppelpädagogen Hans Würtz heißt)¹⁸, weit mehr als daß sie sie nur dokumentieren. Im Bild geschieht in einem Augenblick, was die lange Geschichte einer mühsamen Rehabilitation erbringen soll. Indem diese Bilder scheinbar ›schamlos‹ eine kaum erträgliche Wunde vorführen, diese aber in der Folge *zum Verschwinden bringen*, pflanzen sie eine Scham ein, eine Scham, die dazu zwingen soll, seine Wunden nicht zu zeigen, sondern sie aktiv zu verbergen. Die photographischen Erfolgsgeschichten lehren, sich nicht dem Schmerz und der Krankheit zu überlassen, sondern frisch zur Arbeit zu schreiten und Haltung anzunehmen. Die Krüppelbilder, so sehr sie für uns heute fast Unerträgliches vorführen, sind so nicht Medien der Sichtbarkeit, sondern Medien der Invisibilisierung. Was sie aber restlos zur Unsichtbarkeit verdammen (was aber z.B. in den Publikationen der Mediziner durchaus ansatzweise auftaucht), ist die Dimension des Schmerzes, der Zeit und der unendlichen psychischen Verstörung, die mit dem Gebrauch der Kunstglieder verbunden ist. Die stoischen Gesichtszüge der abgelichteten Invaliden künden davon bestenfalls *ex negativo* mit ihrer ostentativen Ausdruckslosigkeit. Ohne mit der Wimper zu zucken – so will der Arzt sie haben. Zugleich greift an ihnen die Physiognomik des »Typus« im Sinne Jüngers: sie stehen vor der Kamera als Patienten oder Versuchspersonen, mithin als Exemplare einer Gattung – in diesem Falle einer spezifischen Form der Verstümmelung – und durchaus nicht als Individuen. Sie sind gerade nicht expressiv, sondern zeigen eine glatte, insignifikante Oberfläche der Haltung. Durch den Prozeß ihrer Wiederherstellung führen sie genau das vor, was man am Typus idealiter ablesen kann: seine Funktionalität, die sich an seinem Körper zeigt – und sonst nichts.

Die Prothesen als Medien der Anatomie funktionieren dagegen wesentlich vielschichtiger, denn sie haben einen (mindestens) zweifachen Effekt. Im Vollzug ihrer Entwicklung in den Labors und den Zeichnungen der Ingenieure bringen sie einen Körper hervor, der sich als modulare Konstruktion aus mechanischen Einzelelementen und -funktionen erweist. Die Kunstglieder erzeugen und

18. Hans Würtz: *Der Wille siegt*, Berlin: Elsner 1915 und *Zerbrecht die Krücken. Krüppelprobleme der Menschheit. Schicksalsstiefkinder aller Zeiten und Völker in Wort und Bild*, Leipzig: Voss 1932, *Sieghafte Lebenskämpfer*, München, Leipzig: Seybold 1919.

manifestieren so ein Wissen der Anatomie, das diese mit dem neuesten Stand industrieller Rationalisierung kurzschließt – in diesem Fall dem System der Standardisierung im Maschinenbau. In dieser Hinsicht arbeiten sie weniger an einer Synthese des menschlichen Körpers, seinem Entwurf als Gesamtgestalt, denn an seiner funktionalen Analyse, der Zerlegung in logisch und mechanisch kleinste Einheiten. Die Ganzheit, die sie als »Ersatzglieder« am Körper wiederherstellen sollen, ist angewiesen auf diesen Akt möglichst kleinteiliger und schlüssiger Zerlegung und der Kalibrierung dieser Einheiten zum fugenlosen Zusammenschluß von Prothesenteilen, Restleib und Arbeitszusammenhang. Auf Visualität sind die Prothesen und die Prothesenforschung, trotz der eindrucksvollen bildhaften Analogien zwischen Körper und Werkzeugteilen nicht angewiesen. Dennoch spielt die Frage des ›Aussehens‹ – man erinnere sich an Schlesingers Klassifikation – eine Rolle. Das ›gute Aussehen‹ einer Prothese ist eine Spezialfunktion unter anderen, die die Prothesen je nach Typus zu erfüllen haben. Aber in dieser Spezialfunktion zeigt sich noch einmal, was das Wesen, das Ideal der Prothetik zu sein scheint. Die anthropomorphe Form der ›gut aussehenden‹ Prothese verdankt sich der Tatsache, daß sie ihre Technik, ihr metalenes Räderwerk und Gestänge sorgsam zum Verschwinden bringt. Die ideale Prothese ist die, von der man nichts mehr bemerkt. Wenn die Prothese also ein *Medium* der Anatomie ist, dann nicht zuletzt auch dadurch, daß sie sich selbst verleugnet. Sie übersetzt die Anatomie so perfekt in Technik, daß die Technik dann nichts anderes mehr zu sein scheint als naturwüchsiges menschliches Fleisch.

**»Die Welt geht ihren Gang,
und Du machst Deine Fahrt.«**

Zur Problematik des ›normalen Lebens‹

bei Franz Kafka

BENNO WAGNER

»In einer Untersuchung stellte der Medizinische Dienst der Krankenkassen (MDK) für 1994 fest, daß 37 Prozent der Arbeitnehmer nach einer Überprüfung ihre Arbeit sofort wiederaufnahmen.« Da sei es zu »regelrechten Spontanheilungen« gekommen, meldete die TAZ unter der Überschrift »Heilung nach Hausbesuch« am 15. April 1996. Diese sozialmedizinische Therapie ist freilich keine Ausgeburt der gegenwärtigen Endzeit der sogenannten ›Versicherungsgesellschaft‹. Bereits seit ihrer Entstehung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wird dieses Verfahren, den »Kameradendiebstahl« zu bekämpfen, wie ein konservativer Abgeordneter wohlgermerkt in unseren Tagen formuliert hat, heiß diskutiert. Als besonders aufschlußreich erweist sich hier der – im übrigen hinlänglich bekannte – Bericht eines Prager Sozialversicherungsexperten über die Begegnung zwischen einem erkrankten Handelsreisenden und seinem Hausbesucher aus dem Jahre 1912¹:

»Gregor wollte zum Prokuristen hingehen, der sich schon am Geländer des Vorplatzes lächerlicherweise mit beiden Händen festhielt; fiel aber sofort, nach einem Halt suchend, mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder. Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbehagen; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen [...]

1. Franz Kafka: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 7), Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 110f.

und schon glaubte er, die endgültige Besserung alles Leidens stehe unmittelbar bevor.«

Zwar ist der Prager Unfallversicherungsbeamte Franz Kafka, trotz unbestreitbarer antizipatorischer Fähigkeiten, noch keiner jener ›lords of the flies‹, die heute mit ihren Mutationsexperimenten am Insektengenom Schlagzeilen machen. Doch fraglos ist er unter den Dichtern seines Jahrhunderts der ›lord of the files‹. Denn er hat den Akten seiner Anstalt und der Fachliteratur seiner Zeit nicht nur, wie hier, das eine oder andere Motiv für seine literarischen Gestaltungen entnommen. Vielmehr hat er tragende Kategorien und konstitutive Problematiken des Versicherungsdiskurses in kunstvoller Weise für die Produktion seiner poetischen Texte verwendet, die so als komplexes und kalkuliertes Spiel um die moderne Faszination des ›normalen Lebens‹ lesbar werden. Im folgenden werde ich zunächst drei solcher zentraler Problemstellungen in ihrem zeitgenössischen Kontext rekonstruieren: erstens, den Unfall als abrupten biographischen Einschnitt; zweitens, die Rehabilitierung des Verletzten durch die Herstellung einer sekundären oder Para-Normalität; und drittens die Inkommensurabilität der Wahrnehmung des Unfalls als Ereignis einerseits auf der Ebene der individuellen Biographie und andererseits auf der Ebene des sozialen Körpers. Sodann werde ich Kafkas literarische Reinszenierung dieser Problemfiguren in drei erzählerischen Varianten kurz vorführen.

I.

Vorausgeschickt sei zunächst, daß Kafka in einem sehr spezifischen Sinne Experte für die genannten Problemaspekte gewesen ist. Sein Zuständigkeitsbereich innerhalb der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt war nämlich genau an jenem Kreuzungspunkt zwischen der »Norm der Disziplin« und der »Norm der Regulierung« angesiedelt, den Foucault einmal als den Ursprungspunkt der Normalisierungsgesellschaft bezeichnet hat.² Die Norm der Disziplin, also jenen Teil der modernen Biopolitik, der sich auf die Abrichtung und Kontrolle des individuellen Körpers, insbesondere in der Interaktion mit industriellen Maschinen, richtet, hatte Kafka in seiner Eigenschaft als Anstaltsbeauftragter für Unfallschutz und Sicherheit

2. Vgl. Michel Foucault: »Leben machen und sterben lassen. Zur Genealogie des Rassismus. Ein Vortrag«, in: *Lettre Internationale* (Frühjahr 1993), S. 62–67, hier S. 65.

am Arbeitsplatz zu implementieren. Die Norm der Regulierung hingegen, also hier die ganz und gar andersartige Konstitution des Arbeitsunfalls nach den Gesetzen von Statistik und Probabilistik, beherrscht Kafkas zweiten großen Aufgabenbereich, nämlich die Einreihung der versicherten Betriebe in Gefahrenklassen nach Maßgabe der jeweiligen Unfallbelastungskoeffizienten (wiederum übrigens an funktional exponierter Stelle).³ Schließlich sei noch betont, daß die im folgenden zitierten Quellentexte durchweg in den wichtigsten deutschsprachigen Fachperiodika ihrer Zeit erschienen sind, die zur regelmäßigen Lektüre von Experten wie Kafka gehörten.

Um die erste der drei genannten Grundproblematiken in den Blick zu bekommen – den Unfall als abrupten biographischen Einschnitt –, erinnere ich zunächst an die Definition, die Georges Canguilhem zur Unterscheidung von Anomalie und Krankheit anführt:

»Die Anomalie manifestiert sich nämlich in räumlicher Vielfalt, die Krankheit in zeitlicher Folge. [...] Selbst wenn die Krankheit, nachdem sie erst kritisch war, chronisch wird, bleibt ein Damals, dem der Patient und seine Umgebung nachhängen. Krank ist man also nicht allein in bezug auf andere, sondern auch im Verhältnis zu sich selbst«⁴,

wohingegen der Anomale eben nicht mit sich selbst verglichen werden kann. Dieses einen gesunden von einem kranken Lebensabschnitt trennende Damals, dieser einen autobiographischen ›Blick zurück‹ produzierende und fixierende *ätiologische Moment*, spielt auch in den literarischen Lebensverläufen Kafkas eine ebenso zentrale wie prekäre Rolle. Die eingangs zitierte Geschichte des Handlungsreisenden Gregor Samsa etwa bezieht ihren erzähltechnischen Reiz nicht zuletzt daraus, das der ätiologische Moment, die Verwandlung zum Ungeziefer, vor den Beginn der Handlung, d. h. in den Schlaf des verwandelt erwachenden Protagonisten verlegt wird – was diesen allerdings keineswegs daran hindern wird, die Lebensbedingungen und -möglichkeiten seines neuen Zustandes mit denen seines alten ausführlich zu vergleichen.

Doch auch und gerade im Feld der zeitgenössischen Unfallversicherung kommt dem ätiologischen Moment ein durchaus prekärer Status zu. Das liegt zum einen an der bereits von zeitgenössi-

3. Für eine Darstellung der Laufbahn und Aufgabenfelder des Versicherungsbeamten Kafka vgl. Klaus Hermsdorf: »Arbeit und Amt als Erfahrung und Gestaltung«, in: Franz Kafka: »Hochlöblicher Verwaltungsausschuß!«. *Amtliche Schriften*, hg. von Klaus Hermsdorf, Berlin: Akademie 1984, S. 9–87.

4. Georges Canguilhem: *Das Normale und das Pathologische*, München: Hanser 1974, S. 92.

schen Experten betonten »Unkörperlichkeit« des Unfalls. »Die Schwierigkeit«, so kommentiert ein 1910 in der *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* erschienener Aufsatz über »Versicherungsvertrag und Rechtsphilosophie«, »besteht nun, wie in allen immateriellen Rechtsverhältnissen, darin, den Gegenstand zu fassen und zu individualisieren. [...] Hier sind neue Rechtssätze notwendig.«⁵ Sehr viel dramatischere Folgen zeitigt dieser Sachverhalt allerdings auf der sozialpsychologischen Ebene. Bereits drei Jahre zuvor hatte der Nerven- und Revisionsarzt der Bayerischen Versicherungsbank, Franz C. Müller, an gleicher Stelle einen großen Aufsatz veröffentlicht. Sein Ausgangspunkt war zunächst die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Sammelnamen ›traumatische Neurose‹ (kurz t.N.) zusammengefaßte Entdeckung einiger Bahnärzte, daß bei nicht wenigen Opfern von Eisenbahnunglücken die Schwere der Krankheitsbilder »mit der wirkenden Ursache in grellem Widerspruche« stehe. Während dieses Phänomen immerhin durch den »psychischen Shok« der Bahnreisenden zu erklären wäre, steht es »anders [...] um die landläufigen t.N., wie wir sie nach dem Inkrafttreten der Arbeiterversicherungsgesetze täglich beobachten.« Hier fehlt bei der Mehrzahl der Fälle jede psychische und physische Erschütterung, während umgekehrt »die Nichtversicherten oft allerschwerste Kopftraumata ertragen, ohne nervös zu degenerieren.«⁶ Während der damals wogende Kampf zwischen Medizinern und Rechtsexperten um soziale Regulierungskompetenzen es Müller verbietet, die Patienten der ersten Gruppe als einfache Schwindler an die Juristen zu überweisen, ist er es seinem Posten als Revisionsarzt schuldig, die »landläufigen t.N.« nicht einfach als normale, also versicherte Krankheit durchgehen zu lassen. Er löst das Problem durch eine brillante, also vermutlich unbeabsichtigte Doppeldeutigkeit:

»[E]s ist in jeder Gemeinschaft von Menschen ein großes Quantum an nervöser Disposition latent. [...] Wird viel von Krankheiten gesprochen, die mit Schwindel verbunden sind, so wird ein labiles Nervensystem sich Schwindel suggerieren [...]. Nichts ist suggestibler als die Psyche eines Neuropathen.«⁷

In der Diagnostik der Rentenhysterie ist es der ›Blick zurück‹, der

5. Josef Kohler, »Versicherungsvertrag und Rechtsphilosophie«, in: *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* 10 (1910), S. 631–637, hier S. 634.

6. Franz C. Müller, »Über die traumatische Neurose«, in: *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* 7 (1907), S. 203–225, hier S. 203ff.

7. Ebd., S. 205.

den ätiologischen Moment mit allen seinen Folgen erst hervorbringt. Während der Revisionsarzt dabei aus den genannten Gründen immer noch von einem psychischen Sachverhalt ausgeht, verdeutlicht das ein Jahr später an gleicher Stelle veröffentlichte ›Gegengutachten‹ des bekannten Völkerpsychologen und Charakterologen Willy Hellpach, daß der halluzinierte Einschnitt zwischen Normalität und Anomalie zunächst das Produkt leider sehr materieller und mächtiger, außerpsychisch existenter Dispositive ist. Es sind nämlich erst begehrliche Frauen – (»Nirgends hat das Wort: ›*cherchez la femme*‹ mehr Bedeutung als bei der Entstehung der Unfallneurosen«, wußte allerdings bereits Müller zu berichten⁸) – dann die Presse und schließlich die Bürokratie, die oft genug den vom Unfall selbst kaum beeindruckten Mann gesundheitlich ruinieren:

»Aus dem Rentenwunsche, dem Rentenanspruch macht [das Rentenverfahren; B.W.] den zähen, hartnäckigen, verzweifelten Rentenkampf. In diesem Kampfe kommt für den Rentensucher alles auf das eine an: krank zu sein. So beobachtet er sich ängstlich, Tag und Nacht. Jeder Schmerz, jede Schwäche, jeder Schwindelunfall [sic!] wird rubriziert, berichtet, ausgeschmückt. Das richtet auf die Dauer jedes Nervensystem zugrunde.«⁹

Der »Kampf um die Rente«, so läßt sich mit Hellpach resümieren, bringt einen ganz neuartigen und paradoxen, erst *nach* einem Unfall bzw. einer Erkrankung wirksam werdenden »ätiologischen Faktor« ins Spiel.¹⁰ Doch auch in umgekehrter Blickrichtung, in Hinblick also auf die Zukunft eines unfallgeschädigten Arbeiters, herrschen kaum weniger beunruhigende, im Schnittfeld von Diskursivität und Körperlichkeit zu lokalisierende Verhältnisse. Denn das, was die Versicherung entschädigt, ist nicht die Verstümmelung oder der Verlust eines Körperteils, sondern den damit zunächst einhergehenden Verlust an Erwerbsfähigkeit, deren Wiederherstellung mithin das erste Ziel der Versicherungsmedizin sein muß. Diese Wiederherstellung ist nun keineswegs an die Wiederherstellung des physiologischen status quo ante gebunden, sondern, wie es im österreichischen *Assecuranz-Jahrbuch* von 1910 heißt, an die Arbeitsfähigkeit des Versicherungsnehmers, deren Wiedererlangung einerseits »von der größeren oder geringeren persönlichen Gewandtheit und Anpassungsfähigkeit des Betreffenden und andererseits von

8. Ebd., S. 213.

9. Willy Hellpach: »Rentenhysterie«, in: *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* 8 (1908), S. 268–281, hier S. 276.

10. Vgl. ebd., S. 275.

dem Beruf und der Art von Arbeiten ab[hängt], die er zu verrichten hat.«¹¹ Was das beispielsweise heißen kann, verdeutlicht ein Beitrag aus jenem Jahre 1908, in dem der junge Hilfsbeamte Franz Kafka sich in die Materie der Unfallverhütung und -rehabilitation einzuarbeiten begann:

»Nicht die anatomische Heilung, sondern die Rücksicht auf die spätere Funktion bildet den leitenden Grundsatz für das Heilverfahren. [...] ist z. B. ein Fingerstumpf nur ungenügend mit Haut bedeckt, so ist eine spätere Gebrauchsfähigkeit unwahrscheinlich. Im Gegenteil ist der betreffende Finger nur hinderlich bei der Arbeit« und daher fachgerecht zu entfernen.¹²

Bei der von Unfall- und Arbeitsmedizinern angestrebten Rehabilitation handelt es sich demnach, jedenfalls aus der Sicht der Verunglückten, keineswegs um eine Rückkehr zu der durch den Unfall gestörten Normalität; angestrebt wird lediglich eine sekundäre, eingeschränkte Normalisierung, der Zustand einer Para-Normalität im Zwischenraum von Krankheit und Gesundheit. Kafka hat bereits in der Geschichte seines Parasiten Samsa die hier rekonstruierte Problematik der Para-Normalisierung aufgegriffen. Wenn der verkühlte oder verwandelte Handlungsreisende nach dem Sturz auf seine vielen Beinchen sein körperliches Wohlbehagen, den festen Boden und die zweckhafte Verfügung über seinen Körper wiedergewinnt, so gelingt dies natürlich nur durch die spontane und kurzfristige Anerkennung der ganz und gar anomalen Normalität seines Käfer-Bios. Daß die Einjustierung dieser Para-Normalität nicht allein ergonomischen, sondern sogar auch politisch-historischen Kriterien unterlag, zeigt eindrucksvoll Kafkas Beitrag zum 1917 veröffentlichten Jahresbericht seiner Anstalt für 1915, in dem es um die Auswirkungen des Krieges auf die Unfallversicherung und die Sicherheit am Arbeitsplatz geht. Zum einen wird hier deutlich, daß die Beurteilung der Erwerbsfähigkeit eines einzelnen Arbeiters durchaus auch von der Datenlage im Bereich der Großen Zahlen abhängt. So wird man, wie Kafka feststellt, »bei der Beurteilung der Berufsfähigkeit gegenüber den durch den Krieg verursachten Massenverstümmelungen und Massenerkrankungen sich notwendigerweise anders verhalten müssen als bisher in ähnlichen Einzelfäl-

11. V. Peters: »Die Entschädigung der Erwerbsunfähigkeit nach Haftpflichtrecht«, in: *Assecuranz-Jahrbuch* (1910), S. 17–36, hier S. 26.

12. A. Hoffa: »Welche Nachteile haben sich bei der Durchführung der Unfallversicherungsgesetze vom ärztlichen Gesichtspunkte aus ergeben«, in: *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* 8 (1908), S. 19–28, hier S. 24.

len.« Und auch die bislang vor allem auf maximale Produktivität ausgerichtete mechanische Seite der industriellen Produktion erweist sich unversehens als flexibel, wenn im Felde der Para-Normalisierung des Humanfaktors einmal Not am Manne ist. »Für solche Arbeiter, die Bein- oder Fußverletzungen haben, wird man einen Stützsitz bei der Arbeit schaffen müssen. Werkzeuge und Geräte werden mit solchen Handhaben auszurüsten sein, daß sie sich der Prothese anpassen.«¹³

Kafka hat bereits in der Geschichte seines Parasiten Samsa die hier rekonstruierte Problematik der Para-Normalisierung aufgegriffen. Samsas Selbstwahrnehmung wird freilich vom Modell der akuten, also vorübergehenden Krankheit und der damit möglichen vollständigen Renormalisierung dominiert. Da somit ein dauerhafter Zwischenzustand, da Para-Normalität als Lösung kategorisch ausgeschlossen ist, bezeichnet seine Lebenskurve schließlich den Verlauf eines ebenso verzweifelten wie vergeblichen Rehabilitationsversuches.

Glücklicherweise kann die Normalisierungsgesellschaft ihren Unfallopfern ein Angebot der Erlösung von der Ungewißheit und dem Unbehagen offerieren, mit denen sowohl der individuelle Blick zurück (auf den Moment des Unfalls) wie der Blick nach vorn (auf die Rückkehr zum Normalzustand) kontaminiert ist. Dieses Angebot besteht im Einrücken der Verunglückten in die Ordnung des sozialen Körpers, jener unkörperlichen, aus Zahlen, Kurven und Symbolen konstituierten Welt, deren Harmonie weder durch Fingerstümpfe noch durch Frauenwünsche gestört wird. Einen kurzen, aber instruktiven Einblick in die Kurvenlandschaft der Arbeiter-Unfallversicherung ermöglicht ein Beitrag der *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* aus dem Kriegsjahr 1916, »Über das Berufsschicksal Unfallverletzter«. Dort werden, nach dem Versicherungsarzt Dr. Kraus, »vier Hauptformen des Berufsschicksals« unterschieden:

»Als Deklassierung werden die Fälle betrachtet, in denen aus irgend welchen Gründen ein völliger Mangel an Leistungen vorliegt, oder ein neuer wesentlich geringerwertiger Beruf ergriffen wird, oder der alte Beruf zwar beibehalten wird, jedoch eine wesentliche Herabsetzung der früheren Leistungen in qualitativer und quantitativer Hinsicht stattfindet. [Absatz] Als leichter Abstieg gelten die zahlreichen Fälle, in denen kein Stellen- und kein Berufswechsel nach dem Unfall stattfindet, aus dem bisherigen Berufsgebiet aber gewisse Arbeiten (z. B. Schwindel erregende Arbeiten auf

13. F. Kafka: *Amtliche Schriften* (Anm. 3), S. 292f. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Eva Horn in diesem Band.

Baugerüsten) wegfällen. [...] Als Anpassung gelten die Fälle, in denen der Verletzte entweder im alten Beruf mit im wesentlichen unverminderten Leistungen verbleibt, oder einen Beruf ergreift, der nicht geringerwertiger als der frühere ist. [Absatz] Als Aufstieg werden solche Fälle gezählt, in denen z. B. ein verletzter bisher ungelernter Arbeiter nach einer gewissen Ausbildungszeit in einen gelernten Beruf gelangt, oder Aufsichtsbeamter wird, oder in eine Unternehmerstellung rückt. [Absatz] Die Deklassierungsmasse vereint mit der Masse des leichteren Abstiegs bildet die Absturzmasse (ungünstige Fälle), und die Anpassungsmasse vereint mit der Aufstiegsmasse bildet die Behauptungsmasse (günstige Fälle).¹⁴

Wäre die Samsa-Kurve also eine bodenlose Zuspitzung, eine phantastische Überzeichnung des Kraus-Schemas? Keineswegs, denn wir haben hier erst über Zahlen und Kurven, noch nicht aber über Symbole gesprochen. Es liegt auf der Hand, daß die oben vorgeführten Debatten über ein »unkörperliches« Phänomen wie die traumatische Neurose bei den Experten für die Regulierung des sozialen Körpers massive Denormalisierungsängste hervorrufen mußte, drohte hier doch die Unterwanderung des Feldes der Normalität durch eine Schar von unsichtbaren Feinden.

»Ohne jedes beschönigende Wort, wie man es bisweilen von Verteidigern eines angeblich beklagenswerten Opfers wirtschaftlicher und sozialer Verhältnisse vernimmt, muß der Versicherungsbetrüger gleich dem Dieb und dem Verleumder als ein Schädling gebrandmarkt werden«,

forderte etwa der Braunschweiger Stadtrat und Sozialversicherungsexperte von Frankenberg 1910 in der *Österreichischen Revue für Assekuranz und Volkswirtschaft* unter der realenzyklopädischen Überschrift »Die Simulation«. Der Stadtrat nennt aber nicht nur das Roß, sondern auch den Reiter, hier also denjenigen, der den durch die ganze Abhandlung mitgeschleiften Widerspruch zwischen der Unsichtbarkeit des Simulanten und seiner bizarren, andersartigen Körperlichkeit (als Ungeziefer) zu lösen vermag:

»Ausgezeichnet vermag jemand, der selbst im Versicherungswesen gearbeitet hat, das Gemeingefährliche und Nichtswürdige der Simulation zu erkennen; auf Schutz und Schonung hat der Betrüger bei ihm nicht zu hoffen.«¹⁵

14. Georg Pietsch, »Über das Berufsschicksal Unfallverletzter«, in: *Zeitschrift für die gesamte Versicherungswissenschaft* 16 (1916), S. 28–39, hier S. 28f.

15. H. v. Frankenberg: »Die Simulation«, in: *Österreichische Revue für Assekuranz und Volkswirtschaft* Nr. 43 (24.10.1910), S. 275–276 und Nr. 44, 31.10.1910, S. 284–285.

Man wird diese Passage ohne falsche Skrupel als einen jener Aufträge auffassen dürfen, die Kafka, der Versicherungsbeamte mit und Landvermesser ohne feste Anstellung, förmlich von überallher bezog. »Körper«, heißt es zur näheren Erläuterung dieses Zusammenhangs in *Mille Plateaux*, »haben ein Alter, eine Reife, sie werden älter; aber Volljährigkeit, Ruhestand, diese oder jene Altersklasse sind unkörperliche Transformationen, die den Körpern in dieser oder jener Gesellschaft direkt hinzugefügt werden.«¹⁶ Kafka nimmt nicht nur die *regulären* unkörperlichen Transformationen der Versicherungsgesellschaft auf, indem er die Linie der Absturzmasse bis zu jenem Punkt nachzeichnet, an dem sie wieder in eine körperliche Transformation, den Tod, umschlägt; er nimmt auch die *irreguläre* unkörperliche Transformation der Stigma-Metaphorik der Frankenberg's wörtlich, also körperlich, um allen ›Simulantenriechern‹¹⁷ eine Lehre fürs Leben zu erteilen (die grandiose Inszenierung der Begegnung zwischen dem mißtrauischen Prokuristen und dem geradezu vorbildlichen, den Müllerschen und Frankenberg'schen Erwartungen in puncto Arbeitswilligkeit und Renormalisierungsbereitschaft mehr als genügenden Parasiten). Dennoch folgt die *Verwandlung* in ihrem Aufbau noch einer stationären, diskontinuierlich-synchronischen Logik. Die Linearität bzw. Kurvenförmigkeit des Lebens im Regime der Bio-Macht wird erst später zu einer zentralen, Motivik und Narrativik übergreifenden Kategorie seiner Erzählungen avancieren. Dies möchte ich nun am Beispiel dreier Geschichten aus dem Frühjahr 1917 verdeutlichen, in denen Kafka unsere drei problemalen Vorgaben (den ›Blick zurück‹ auf den ätiologischen Moment, den ›Blick nach vorn‹ auf die Renormalisierung, und die Differenz zwischen dem individuellen und dem sozialen Körper) in strengem Kontrast experimentell variiert.

II.

Kafka schreibt nicht nur tagsüber, sondern auch nachts als Versicherungsexperte. Hier, am Schreibtisch im heimischen Zimmer, verwendet er literarisch überlieferte wie mediopolitisch aktuelle Symbole und Motive als *Formulare*, in die er dann seine einer ganz und gar neuartigen und spezifischen Diskursivität gehorchenden *Protokolle* einträgt. In der Fragment gebliebenen Geschichte vom

16. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992, S. 113.

17. Vgl. W. Hellpach: »Rentenhysterie« (Anm. 9), S. 271.

Jäger Gracchus etwa, dessen Barke nach seinem Sturz von der Klippe den Weg ins Jenseits verfehlt hat und sich seither auf endloser Reise durch irdische Gewässer befindet, ist es das – von Manfred Frank ausführlich untersuchte – Motiv der ›unendlichen Fahrt‹, das Kafka als Formular verwendet. Protokolliert wird hier nichts anderes als ein normaler Arbeitsunfall, dargestellt freilich aus der Sicht eines neurasthenischen Anspruchshysterikers. In dessen Perspektive dominiert zunächst der autobiographische ›Blick zurück‹ auf den ätiologischen Moment seines Unfalls, der sein »schönes Jägerleben«¹⁸ von seiner Irrfahrt trennt. Dabei handelt es sich überdeutlich um einen normalen und unverschuldeten, daher also versicherten Unfall im Sinne des modernen Berufsrisikos: »Alles ging der Ordnung nach. Ich verfolgte, stürzte ab, verblutete in einer Schlucht, war tot und diese Barke sollte mich ins Jenseits tragen.«¹⁹ Leider vermengt aber der Jäger, wie übrigens zahlreiche Klienten Kafkas, auf unzulässige Weise die Entschädigungsagenden von Religion und Versicherung. Da, jedenfalls auf dem Niveau des individuellen Körpers, die Grenze zwischen Leben und Tod auch die Grenze der Versicherung (seit ihren historischen Anfängen in Form der antiken Bestattungskassen) bezeichnet, sind Unfälle jenseits dieser Grenze auch dann nicht mehr versichert, wenn sie noch so sehr dem Schema des modernen Verkehrsunfalls entsprechen. Es gibt nämlich im Fall des Jägers Gracchus noch einen zweiten Unfall, eine dämonische Verdoppelung des ätiologischen Moments:

»Mein Todeskahn verfehlt die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde.«²⁰

Der letzte Satz verdeutlicht bereits, daß die Lage des Jägers ein prägnanter Fall von prekärer Para-Normalisierung ist, daß Gracchus nicht nur nach seinem eigenen Bericht, sondern auch nach Dr. Kraus der Absturzmasse, Untergruppe deklassierender Berufswechsel, zuzuordnen ist: »War kein Seefahrer, wollte es nicht werden,

18. Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift* (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 6), Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 100.

19. Ebd., S. 45.

20. Ebd., S. 43.

Berg und Wald waren meine Freunde und jetzt – ältester Seefahrer, Jäger Gracchus Schutzgeist der Matrosen [...]. Lache nicht.«²¹ Immerhin weiß Gracchus, wie jeder echte Neurastheniker, selbst, daß er ein hoffnungsloser Fall ohne wirkliche ›Perspektive nach vorn‹ ist: »Der Gedanke mir helfen zu wollen ist eine Krankheit und muß im Bett geheilt werden«, heißt es in einem der autobiographischen Fragmente.²² Folgerichtig besteht zwischen der biographischen Linie des seefahrenden Jägers und dem sozialen Körper völlige Diskontinuität, gibt es keinerlei Punkte des Übergangs oder Austausches zwischen beiden: »Du bist nicht der Gegenstand des Stadtgespräches«, erfährt der Jäger von einem jener Knaben, denen er bisweilen auf seiner Barke die Ohren volljammert, »von wie vielen Dingen man auch spricht, Du bist nicht darunter, die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt, aber niemals bis heute habe ich bemerkt, daß Ihr Euch gekreuzt hättet.«²³

Nun wäre Kafka nicht Kafka, wenn es ihm nur darum gegangen wäre, gewissermaßen die dunkle Seite des para-normalisierten Lebens zu hypostasieren. Vielmehr verrät das betreffende Oktavheft, daß Kafka unmittelbar, nachdem er den heillosen Jäger seinem Schicksal überlassen hat, einen ganz anderen Kandidaten ins Rennen um erfolgreiche Normalisierung schickt. Anders als seine Vorgänger ist der Affe Rotpeter nicht nur Subjekt seines Berichts, sondern des ganzen Protokolls, das somit, als »Bericht für eine Akademie«, selbst in die Erzählung eintritt. Dabei erzeugt die Geschichte sehr viel gezielter als ihre Vorläufer eine komplexe und zum Teil widersprüchliche Serie aktualhistorischer Bezüge.

Auf der Ebene des Normalisierungsprotokolls ist zunächst eine Verkehrung der Blickrichtung gegenüber der Geschichte vom untoten Jäger zu notieren. Der Blick auf den ätiologischen Moment, hier die Gefangennahme des Affen durch eine zoologische Expedition, wird subdominant; er ist dem Affen nur noch auf der Grundlage »fremde[r] Berichte« möglich. Freilich lenkt die anekdotische Schilderung der Gefangennahme von den teuflischen Mehrdeutigkeiten ab, die sie erzeugt. Rotpeter war zum Beispiel nicht nur »der einzige, der getroffen wurde«; sondern er »bekam« auch »zwei Schüsse«, wie es so schön heißt. Der erste, der ihm eine rote Narbe an der Wange beibringt und so den Ursprung seines *Namens* schafft, konnotiert unübersehbar jene Mensurnarbe (den ›Schmiss‹), die damals die Zugehörigkeit zu den deutsch-nationalen Verbindungen

21. Ebd., S. 96.

22. Ebd., S. 44.

23. Ebd., S. 98f.

nach außen sichtbar machte. Der zweite Schuß hingegen, der, jedenfalls nach Meinung eines Presse-Windhundes, die *Identität* des Affen preisgibt, trifft ihn »unterhalb der Hüfte« und konnotiert ebenso eindeutig die Beschneidung als Kennzeichen jüdischer Identität, die – umgekehrt zum Schmiss – im Zeitalter der Pressefreiheit vom seriellen Eingriff zur unfallhaften Wunde geworden ist.²⁴

Wie sein Vorgänger, der Jäger, findet sich der Gejagte nach dem Unfall im Holzverschlag eines Schiffes wieder: in jener zugleich haltlosen (Schiff) und fixierten (Käfig) Lage, die schon der junge Kafka im Gleichnis von den Baumstämmen im Schnee als moderne *conditio humana* notiert hat. Doch wenn er in dieser Lage in expliziter strategischer Reflexion die Möglichkeit der Rückkehr zum Affentum verwirft, dann erteilt er damit nicht nur konnotativ allen damals aktuellen Rückkehr-Phantasmen eine Absage – der etwa von Martin Buber geforderten ›Rückkehr zum Judentum‹ ebenso wie den national-völkischen ›Rückkehren‹ zum Germanentum, und grundsätzlich jedem Sprung zurück aus der Zivilisation in die Natur, denn natürlich kann man den Bericht auch als Zivilisationsallegorie lesen, aber auch einer Rückkehr zur Kindheit, denn natürlich kann man den Bericht auch als Sozialisationsallegorie lesen – sondern er wendet sich auch denotativ, auf der primären (›wörtlichen‹) Bedeutungsebene des Protokolls, ganz explizit gegen den Anspruchshysteriker Gracchus. »Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen«, notiert der Affe im Hinblick auf seine Befreiung aus dem Käfig, »werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat.«²⁵ Das ist die Definition einer normativen, also ›postskriptiven‹ Erwartungsökonomie in reiner Form.²⁶

24. Vgl. F. Kafka: *Landarzt* (Anm. 1), S. 236. Daß ›Schmisse‹ in Kafkas Tagen längst nicht mehr die zufälligen Resultate ehrenhafter Unfertigkeit im Umgang mit dem Degen waren, sondern mindestens mit der gleichen chirurgischen Fertigkeit *seriell hergestellt* wurden wie Beschneidungen, zeigt die folgende kleine Notiz aus dem *Kunstwart*: »Schmisse, dilettantisch ausgedrückt: ›Mensurnarben‹ werden laut Zeitungsofferte von medizinisch gebildeten Händen kunstvoll angefertigt. Preis je nach Imposanz. Vorbei die Zeiten, da man die schweinswürstchenpaargleiche Quaternarbe in der Backe oder die trotzige Ruine der Nasenspitze im Angesicht Begnadeter nur hoffnungslos beneiden konnte – du vermagst nun, Sterblicher, dir durch die Kunst der Neuzeit eine Zierde zuzulegen, als hättest auch du – nicht parieren gekonnt. Ob den Abnehmern der ›Mensurnarben‹ die Eselsohlen automatisch nachwachsen, ist in dem Kulturdokument nicht angegeben« (25/3 [1911], S. 228).

25. F. Kafka: *Landarzt* (Anm. 1), S. 241.

26. Für eine begriffliche Unterscheidung präskriptiver und postskriptiver

Dementsprechend vollzieht sich der Eintritt des Affen in die Menschenwelt auf dem avancierten Niveau des zeitgenössischen Normalisierungswissens. Es handelt sich zunächst und vor allem, im scharfen Kontrast zum Fall seines hundert Jahre älteren, Hauff'schen Vorfahren, um einen Prozeß der Selbstnormalisierung (und nicht der Dressur). Das Vorbild des Affen ist niemand anderer als der Quétéletsche Durchschnittsmensch, der seinem Dichter natürlich aus Studium und Beruf eng vertraut war:

»Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt. [Erst diese] angehäuften Beobachtungen drängten mich [...] in die bestimmte Richtung.«²⁷

Das Verfahren des Affen besteht in der Nachahmung des Beobachteten und könnte ohne weiteres jenem bereits 1908 erschienenen Bändchen *Die sozialen Gesetze* entnommen sein, in dem der französische Soziologe Gabriel Tarde sein Gesamtwerk (u.a. *Les lois de l'imitation*) deutschen Lesern zugänglich machte.²⁸ Tarde liefert gewissermaßen das psychologische Gegenstück zu Quétélets *Physique Sociale*, wenn der die Gesellschaft als Resultat einer großen Zahl kleinster Nachahmungshandlungen mit Tendenz zur Bildung flexibler, gleitender Strukturkerne konzipiert.

Doch auch hier gilt, daß ein Grundgesetz der *modernen* Gesellschaft in zugespitzter Form als Spezifikum der *jüdischen* wiederkehrt. 1916 hatte der von Kafka gern gelesene jüdische Soziologe Franz Oppenheimer in der *Neuen Rundschau* Tardes Werk als grundlegend für ein Verständnis der jüdischen Assimilation bezeichnet.²⁹ Und in der Tat: Bereits 1850 hatte Richard Wagner in seinem folgenreichen Pamphlet *Das Judentum in der Musik* beklagt, daß die jüdischen Talente durch bloßes ›Nachpapeln‹ der schöpferischen Werke deutscher Genies die deutsche Kunst zersetzten,³⁰ 1887 hatte der Orientalist Adolf Wahrmond eine an Wagner anschließende Passage aus dem von seinem Kollegen Paul de Lagarde

Normalität vgl. Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 16ff.

27. F. Kafka: *Landarzt* (Anm. 1), S. 240f.

28. Gabriel Tarde: *Die Sozialen Gesetze*, Leipzig: Klinkhardt 1908.

29. Franz Oppenheimer: »Wir – und die Anderen. Gedanken zur Völkerpsychologie«, in: *Neue Rundschau* 2 (1915), S. 1585–1604.

30. Richard Wagner: »Das Judentum in der Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Siegel 1907, S. 66–85.

verfaßten Programm für die konservative Partei Preußens dahingehend zusammengefaßt, daß »der Jude [...] bis jetzt der Affe unserer Kultur gewesen [sei]«³¹, und 1912 hatte der Ökonom Werner Sombart in seiner Programmschrift *Die Zukunft der Juden* die Möglichkeiten, aber auch die ›blutmäßigen‹ Grenzen der jüdischen »sozialen Mimikry« abgesteckt.³² So ist es kein Zufall, wenn Spracherwerb und Musik als die wichtigsten Stationen der Rotpeter-Linie erscheinen, einer Linie, an deren Ende einerseits eine unbestreitbare normalistische Erfolgsbilanz steht, die Rotpeter eindeutig der Dr. Kraus'schen Aufstiegsmasse zuzuordnen scheint – »Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht« – deren Ergebnis andererseits aber unübersehbare Spuren einer offenbar unüberschreitbaren Para-Normalität aufweist.³³ Das Ausbleiben der körperlichen Verwandlung widerlegt hier stumm die unkörperliche Transformation des Rotpeter-Reports. Zitieren wir das bekannte Schlußresümee des äffischen Varieté-Künstlers Rotpeter ausnahmsweise einmal nach dem deutschen Original des deutschen Kulturhüters de Lagarde:

»Er liebte mit allem, was das indogermanische Abendland bot, aber er ging, um sein blaues Blut nicht zu verunreinigen, keine Ehe mit ihm ein; er lernte so die Grimasse alles dessen was uns gilt, und weil er diese Grimasse schneiden kann, bildet er sich ein, er habe unsere Leidenschaft wie wir, und er stehe uns gleich.«³⁴

Vom dritten Protagonisten unserer Versuchsreihe, der seltsamen Zwirrspule Odradek aus *Die Sorge des Hausvaters*, heißt es, daß er »außerordentlich beweglich und nicht zu fangen« sei. So entschlüpft er auch unserem eigens errichteten Schematismus, weil seine Lebenslinie keinen ätiologischen Punkt aufweist, an dem die biopolitischen Teleologisierungen und Vermessungen des Lebens einhaken könnten; freilich nicht, ohne zuvor noch spöttisch mit dem Finger auf den eingangs zitierten versicherungsmedizinischen Vorschlag zu

31. Adolf Wahrmund: *Das Gesetz des Nomadentums und die heutige Juden-herrschaft*, München: Deutscher Volks-Verlag 1919, S. 146.

32. Werner Sombart: *Die Zukunft der Juden*, Leipzig: Duncker & Humblot 1912, S. 40.

33. Vgl. F. Kafka: *Landarzt* (Anm. 1), S. 244f.

34. Paul de Lagarde: »Programm für die konservative Partei Preußens«, in: ders., *Deutsche Schriften*. Gesamtausgabe letzter Hand (zweiter Abdruck), Göttingen 1891, S. 323–372, hier S. 365f.

zeigen, die Fetzen unfallgeschädigter Finger doch nach ergonomischer Maßgabe zu beseitigen:

»Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedener Art und Farbe sein. [...]. Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; [...] nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu finden, die auf etwas derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.«³⁵

III.

Manfred Frank, so läßt sich aus alledem schließen, ist bei seiner Jagd auf Kafkas Jäger dessen Affen auf jenen Leim gegangen, mit dem er vermutlich auch versucht hätte, Odradek zu kitten, wäre er seiner nur habhaft geworden. Kafkas Geschichten sind nicht, wie es die metamodernistische Interpretationsmühle hier und immer will, kompensatorische Schmerzbekundungen des entwurzelten, entfremdeten und von Maschinen und Vehikeln umzingelten Menschen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie sind vielmehr ›intensive Protokolle‹, d. h. hochkalkulierte Textgebilde, deren *diskursive* Dimension sich um das moderne Widerspiel zwischen Denormalisierungslust und Denormalisierungsangst sowie zwischen der Norm des Normalen und der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung dreht, während ihre *poetische* Dimension in der komplexen und widersprüchlichen, ›resonanten‹ Verschaltung heterogener Bezugfelder besteht. Die kommunikationstechnischen Konsequenzen einer solchen Schreibweise hat Kafka 1921 in der folgenden Selbstverortung im Wissensfeld seiner Zeit resümiert:

»Ein Kenner, ein Fachmann, einer, der seinen Teil weiß, ein Wissen allerdings, das nicht vermittelt werden kann, aber glücklicherweise auch niemandem nötig zu sein scheint.«³⁶

35. F. Kafka: *Landarzt* (Anm. 1), S. 222f.

36. Franz Kafka: *Tagebücher*, Bd. 3, 1914–1923, in der Fassung der Handschrift (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 11), Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 192.

Anhang: Interview mit Ursula Wandl, ReIntra (München)³⁷

Benno Wagner: Wenn die abschließende Einschätzung Franz Kafkas heute zu relativieren ist, verdanken wir das – was nicht besonders überraschend ist – weniger den Experten für Sprachkunst als den Fachleuten für Sozialversicherung. Unter der Netzadresse www.re-intra.de finden wir die sozialtechnischen Antworten auf eine Vielzahl der Fragen, die Kafka in seinen ›intensiven Protokollen‹ gebündelt und verhandelt hat. Kafkas Helden sind allesamt aus der Kluft emporgestiegen, die das Feld des Lebens in der ›Versicherungsgesellschaft‹ durchzieht und die das Leben des individuellen Körpers von dem des sozialen Körpers, die das je einzigartige und unersetzliche Leben des verunglückten und beschädigten Arbeiters von dem abstrakten und verrechenbaren Leben im Sinne der Biopolitik und ihrer Agenturen trennt. Entschädigung und damit Versicherbarkeit gibt es nur auf dieser letzteren Ebene. Das Paßwort aber, das den Zutritt von jener zu dieser ermöglicht, heißt ›Normalität‹, d. h. im Falle des verunglückten Einzelnen die Bereitschaft zur Abstraktion seines Schadens und zur Rationalisierung seines Verhaltens (»Anpassungsbereitschaft«). Wenn Kafkas Helden sich vor diesem Hintergrund allesamt als »Unversicherbare« erweisen, dann liegt das daran, daß sie – häufig trotz größter Bemühungen – eben diese Leistung der normalisierenden Anpassung nicht erbringen können. Genau hier setzt die Arbeit der ReIntra-Experten an: Als Experten ›zweiter Ordnung‹ überbrücken sie die Kluft zwischen dem laienhaften Lebenskonzept der Versicherungsnehmer und dem expertenhaften Lebenskonzept der Versicherungsgeber, um so für beide Seiten eine Optimierung des Lebens zu erreichen (Win-win-Situation). Sie sind somit die sozialtechnisch avancierten Nachfolger jener Impresarios, Patrone und Gehilfen, die in Kafkas Protokollen freilich niemals Teil der Lösung werden, sondern immer nur Teil des Problems bleiben. Obwohl sie bereits exakt nach den Leitlinien von ReIntra verfahren und ›Informationsmanagement‹, ›Optimierungsmanagement‹ und ›Zeitmanagement‹ für ihre Klienten betreiben, enden ihre Bemühungen doch regelmäßig in Ungewißheit, Para-Normalität und Endlosigkeit (bzw. Tod). Kafkas Literatur bildet so einen überraschend auflösungsscharfen Hintergrund für unser folgendes Gespräch.

Ursula Wandl: Daß das Augenmerk der Versicherungen auf die soziale

37. Dieses Interview wurde im Mai und Juni 2001 via E-Mail geführt.

Reintegration gerichtet sein sollte, wie Kafka es fordert, trifft präzise die gegenwärtige Tendenz in der Versicherungswirtschaft. Personenschäden im Haftpflichtbereich können für die Versicherungen teuer werden. Insbesondere dann, wenn sowohl in der Akutphase direkt nach der Verletzung wie auch bei der anschließenden Versorgung bzw. beruflichen Wiedereingliederung nicht alle zur Verfügung stehenden Möglichkeiten unter Berücksichtigung des medizinischen und technischen Fortschritts genutzt werden. Kosten können nur dann gespart werden, wenn die geschädigte Person durch einen optimalen Einsatz der Wiedereingliederungsmöglichkeiten das neue Leben nach dem Unfall, das nie mehr so sein kann wie zuvor, akzeptieren und selbständig und erwerbsfähig nutzen kann.

Aus Sicht von ReIntra, dem medizinischen und berufskundlichen Beratungs- und Reintegrationsdienst der Bayerischen Rückversicherung, liegt der Erfolg der Rehabilitationen, gemessen an der Anzahl der wieder Erwerbstätigen nach einer durchschnittlichen Betreuungszeit von zwei Jahren, zwischen 60 Prozent und 70 Prozent. Kinder, die meist eine Schädel-Hirnverletzung erlitten haben, müssen über einen weitaus längeren Zeitraum betreut werden. Die Kinderärztin übernimmt nicht nur die Koordination der medizinischen und rehabilitativen Maßnahmen, sondern steht den oft überlasteten Eltern als Gesprächspartnerin zur Verfügung. Die Organisation des Alltags ist bei Kindern, die sehr viel Betreuung benötigen, ein hauptsächliches Problem. Die Unterstützung und auch die Überprüfung laufender Maßnahmen dient dazu, den Kindern im Erwachsenenalter ein unabhängiges Leben zu ermöglichen. Versäumnisse sind im weiteren Verlauf normalerweise nicht mehr wieder gutzumachen und bedeuten hohe Kosten für die Versicherungen.

Wir haben circa 600 Verletzte betreut, die im Durchschnitt anderthalb Jahre nach dem Unfall den ReIntra-Mitarbeitern gemeldet werden. Mediziner und Berufskundler analysieren die physischen und psychischen Unfallfolgen und erarbeiten gemeinsam mit dem Verletzten ein Programm zur Wiedereingliederung; dabei werden die bis dahin erfolgten, aber meist fehlgeschlagenen Versuche berücksichtigt. Oft muß eine psychische Betreuung veranlaßt werden, da das medizinisch versorgende System auf diesem Gebiet eher defizitär ist. Der Verletzte muß akzeptieren, daß sein Leben nie wieder so sein kann wie vor dem Unfall. Nur wenn der Patient den Unfall verarbeitet hat, kann an eine Resozialisierung gedacht werden, die ausschließlich im Einvernehmen mit dem Patienten erfolgen kann. Für unsere Mitarbeiter ist es wichtig, alle Maßnahmen, die das soziale System anbietet, auf Wertigkeit zu überprüfen (Qualitätsmanagement) und darauf zu achten, daß sie den individuellen Bedürfnissen angepaßt sind und zeitnah durchgeführt werden (Zeit-

management). Die Mitarbeiter fungieren somit als Koordinatoren des Gesundheits- und Sozialsystems.

Nicolas Pethes: Die Figuren in den Erzählungen und Romanen von Franz Kafka machen ja die zentrale Erfahrung, daß sie wie an Marionettenfäden durch die Labyrinth der Ämter und Behörden bewegt werden, ohne je den Strippenzieher oder dessen Plan kennenzulernen. Darin bildet sich eine bestimmte Erfahrung der Hilflosigkeit, der Passivität und des Ausgeliefertseins ab, die sicherlich auch den Menschen, die ReIntra unterstützen soll, nicht unbekannt ist – sowohl hinsichtlich des traumatischen Unfalls als auch hinsichtlich aller versicherungsrechtlichen Abläufe, die dieser zur Folge hat. Sie sprechen in diesem Zusammenhang vom »vorgegebenen Weg eines Unfallopfers«³⁸. Es klingt zunächst einmal – wenn man einen Unfall als unplanbaren Einschnitt von Kontingenz versteht – überraschend, daß aus Sicht einer Versicherung der Bruch mit der Normalität eines Lebenslaufs seine eigene Normalität kennt. Vermutlich kollidieren hier die Wahrnehmungen des Unfallopfers von seiner Situation recht heftig mit den Wahrnehmungen der gleichen Situation seitens der Reha-Mitarbeiter, die Strategien kennen, mit deren Hilfe das Unfallereignis in das Leben des Unfallopfers integriert werden soll. Welches sind denn die »Vorgaben«, die den Weg Ihrer Patienten nach dem Unfall prägen? Und wie vertragen sie sich mit den bisherigen Lebensentwürfen der Betroffenen?

Ursula Wandl: Ich stimme Ihnen vollkommen zu, daß unsere Patienten wie bei Kafka durch ein System geschleust werden, dem sie ausgeliefert sind. Dadurch tritt die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein in den Vordergrund. Gleichzeitig möchte ich jedoch zu Bedenken geben, daß jeder Einzelne ein Experte sein müßte, um das System zu durchschauen und für sich den besten Nutzen daraus ziehen zu können. Der »vorgegebene Weg des Unfallopfers« ist bedingt durch die schicksalhafte Einweisung in ein erstversorgendes Krankenhaus, das mehr oder weniger spezialisiert sein mag. Auch die weiteren Versorgungsschritte unterliegen dem Zufall: Wird das Unfallopfer von einem gewissenhaften Arzt mit guter Ausbildung betreut? Welche Reha-Klinik wird ausgewählt? Arbeiten dort gut ausgebildete Sozialarbeiter und Berufsberater, die die individuellen Wünsche und Fähigkeiten berücksichtigen? Stimmt das familiäre und

38. Sabine Hinterstraßer-Irmer/Ursula Wandl: »ReIntra – ein Modell zur Wiedereingliederung schwer(st)verletzter Unfallopfer«, in: *Versicherungsmedizin* 51 (1999), H. 4.

soziale Umfeld? Gibt es vorbestehende Belastungen, die bei der Wiederherstellung hinderlich sind? Die Vorgaben liegen sowohl im persönlichen Bereich – etwa der Biographie des Unfallopfers – wie auch im Sozialsystem; sie sind ausschlaggebend für den posttraumatischen Verlauf. Dieser weitere Verlauf ist um so schlechter, je mehr der Patient auf Hilfe und Steuerung durch das System angewiesen ist. Und genau hier liegt das Potential für eine Erfolgsverbesserung durch einen Dienst für Unfallopfer wie ReIntra.

Annette Keck: Gemäß Ihren Ausführungen ist das vorrangige Ziel von ReIntra, die Wiedereingliederungsmöglichkeiten für eine geschädigte Person optimal zu nutzen. Wenn man alle von ReIntra betreuten Patienten in den Blick nimmt, dann müsste sich aus deren gesammelten ›Geschichten‹ so etwas wie eine Pathologie des Gesundheitssystems gewinnen lassen, eine empirisch gewonnene Systematik von all dem, was schief laufen kann (sei es auf der Ebene der Kommunikation, der Verwaltung oder der medizinischen Betreuung selbst). Gibt es tatsächlich ein Muster solcher Störungskriterien, die ReIntra veranlassen, aktiv zu werden bzw. auf Grund derer ReIntra um Hilfe gebeten wird? Und wenn man umgekehrt den Blick auf extreme Einzelfälle des Reha-Sektors richtet: Was sind die grundsätzlichen Voraussetzungen der Unfallopfer, damit sie von ReIntra begleitet werden? Gibt es wiederkehrende Merkmale oder Kriterien für nicht-reintegrierbare Fälle (von den Grenzen der Heilkunst einmal abgesehen)? Welche Kriterien stellen eine erfolgreiche Reintegration in Aussicht und welche lassen eine Reintegration unmöglich erscheinen oder weisen gar auf eine Wiederholung des Unfallschemas? Was sind die Grenzen der ›Hilfsbereitschaft‹ von ReIntra? Wäre es denkbar, aus Ihren praktischen Erfahrungen heraus einen Typus des ›Unversicherbaren‹ bzw. ›Nicht-Rehabilitierbaren‹ zu extrahieren? Und wie müsste man sich diesen Typus vorstellen?

Ursula Wandl: Sie treffen den Nagel auf den Kopf. Man kann von einer Pathologie des Gesundheitswesens sprechen. Diese beruht auf verschiedenen Faktoren: Nicht alle Mediziner sind gleich gut ausgebildet. Es gibt Unterschiede in der Hinwendung zum Patienten. Nicht jeder Patient paßt zu jedem Mediziner und umgekehrt. Die Spezialisierung in eine Vielzahl von Fachrichtungen läßt eine gesamtheitliche Betrachtung nur in Ausnahmefällen zu. Der Mensch droht gleichsam zerstückelt zu werden in seine inneren und äußeren Körperteile. Auch rein physische Verletzungen lösen eine psychische Reaktion aus, die häufig übersehen und daher nicht behandelt wird. Institutionen und Kliniken sind nur vorübergehend für den Patien-

ten zuständig. Ein Problem kann in der Vielzahl der Ansprechpartner gesehen werden; Verlegungen oder Entlassungen gehen häufig mit einem Informationsverlust einher. Die Koordination der notwendigen Maßnahmen überfordert aus zeitlichen oder fachlichen Gründen sowohl Betroffene und Angehörige wie auch Hausärzte. Außerdem ist die Qualitätskontrolle lückenhaft: Nicht alle Maßnahmen werden zum richtigen Zeitpunkt ergriffen, oder sie werden regelmäßig an die neuen Gegebenheiten angepaßt oder auf Effektivität hin überprüft; zwischenzeitlich können auch finanzielle Überlegungen zum Unterbleiben von notwendigen Maßnahmen führen.

Wann wird ReIntra einbezogen? Wenn ein Schadenregulierer einer Haftpflichtversicherung erkennt, daß der Genesungsprozeß sehr kompliziert ist oder lange dauert; wenn das Ausüben des alten Berufes nicht mehr wahrscheinlich ist und auf Grund der Verletzungsfolgen eine Neuorientierung ansteht; wenn ein Rechtsanwalt seinem schwer verletzten Mandanten Hilfe zukommen lassen will; wenn die Probleme nach ein bis zwei Jahren noch erheblich sind; und wenn der Patient zermüht wird, weil alles zu langsam geht. ReIntra ist besonders gefordert bei bestimmten Verletzungsmustern wie bei einem Schädel-Hirn-Trauma, bei einem Querschnitt, bei gelenknahen Frakturen oder bei Heilungsverläufen mit Komplikationen oder Spätfolgen. Aber auch eine leichte Verletzung kann große Auswirkungen auf das Berufsleben eines Einzelnen haben, zum Beispiel der Fingerverlust für einen Musiker. Allerdings gibt es in der Tat Hinweise darauf, daß manche Unfallopfer nicht wieder eingegliedert werden wollen oder können, etwa bei einer geringen Spezialisierung im bisher ausgeübten Beruf, bei Schwierigkeiten im sozialen Umfeld, mit dem bisherigen Arbeitgeber oder den Arbeitskollegen. Eines der wesentlichen Probleme allerdings ist die sogenannte Chronifizierung: Oft liegt der Unfall bereits mehr als ein Jahr zurück. Wurde der Patient in dieser Zeit psychisch kaum betreut und konnte der Unfall samt Folgen nicht verarbeitet werden, kann das Unfallopfer sein neues ›Ich‹ nicht akzeptieren und hat sich an die Situation gewöhnt, nicht mehr erwerbsfähig zu sein. In seltenen Fällen liegt auch eine ›Begehrensneurose‹ vor, d. h. die Versicherung soll zahlen, obwohl eine Reintegration möglich wäre.

Grundsätzlich haben Unfallopfer mit einer hohen eigenen Motivation zu Eingliederung oder Rückkehr ins Erwerbsleben die größten Erfolgsaussichten. Auch erhöht ein rasches Einschalten von ReIntra nach dem Unfall die Erfolgsrate, da Irrwege im Gesundheitssystem durch die Koordination von Maßnahmen und durch das Qualitäts- und Zeitmanagement minimiert werden. Junge Menschen sind leichter wieder einzugliedern als ältere. Von einem ›nicht-rehabilitierbaren‹ Fall hingegen müssen wir ausgehen, wenn

die Schwere der Verletzungen eine berufliche Rehabilitation unmöglich macht; wenn andere Interessen – etwa eine hohe Abfindung – im Vordergrund stehen; wenn keine Bereitschaft besteht, Hilfe in Anspruch zu nehmen. Dieser Typus kann jedoch nicht einheitlich beschrieben werden, es kann jeder sein oder werden, der durch langwierige, ineffiziente Rehabilitationsmaßnahmen zermürbt, depressiv ist und kein Vertrauen in die Zukunft hat.

Nicolas Pethes: Offensichtlich ist es unerlässlich, über ein gutes Prognoseinstrumentarium zu verfügen, mit dessen Hilfe kalkulierbar wird, wie viele Menschen wie schwer verunfallen werden und welcher Maßnahmenkatalog anschließend in Kraft treten muß. Uns interessiert: Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang Statistiken? Und wie werden sie auf die einzelnen Fälle übertragen und angewendet? Verfügt die Versicherungswirtschaft über Mittel, um der scheinbaren Unvorhersehbarkeit eines Unfalls ein gewisses Maß an Erwartung zu verleihen? Ich denke dabei an das Wort ›Verunfaller‹, also die Annahme, es gäbe bestimmte individuelle Dispositionen oder psychosoziale Rahmenbedingungen, die auf einen kommenden Unfall einer Person hinweisen. Vermutlich existieren Erhebungsbögen und vergleichbare Formulare, anhand derer die Kunden bestimmten ›Risikogruppen‹ zugeordnet werden sollen. Können Sie darüber berichten, welche Aspekte – körperliche und psychische Dispositionen, biographische und soziale Elemente – dabei von Interesse sind, auf welche Weise die Menschen vom Versicherer ›vermessen‹ werden, um diesen Begriff aus der Anatomie aufzugreifen?

Ursula Wandl: Die Versicherungen verfügen natürlich über Statistiken, die es den Versicherungsmathematikern ermöglichen, das Unfallrisiko zu kalkulieren. In Abhängigkeit vom Invaliditätsgrad können die Eintrittswahrscheinlichkeiten errechnet werden, die sich auf die Kalkulation niederschlagen. Zum Beispiel sind leichtere Verletzungen häufiger als sehr schwere, Männer wiederum haben ein größeres Unfallrisiko als Frauen bedingt durch Verhaltensweisen und Beruf. In den Antragsfragebögen wird nach vorangegangenen Unfällen gefragt, so daß ein ›Verunfaller‹ dabei auffallen müßte. Es ist dann Sache der Versicherungen abzuwägen, ob man eine Police anbieten kann. Wenn das Risiko zu hoch ist, kann ein Antrag auch abgelehnt werden.

Insgesamt gibt es eine Einteilung in zwei Risikoklassen: Klasse A für Bürotätige und Klasse B für Nicht-Bürotätige. Extra bewertet werden auch Menschen mit bestimmten Berufsrisiken wie Sprengmeister oder Bergführer und Menschen mit einem hohen Freizeitrisiko wie Drachenflieger oder Taucher. Ältere Menschen

haben ein erhöhtes Sturzrisiko, jüngere Motorradfahrer ein erhöhtes Verkehrsunfallrisiko. Manche Erkrankungen lassen das Unfallrisiko steigen, etwa Anfalleiden, geistige Verwirrungen, Stoffwechselerkrankungen oder Alkoholismus. Eine weitere Rolle bei der Risikoabwägung spielen Medikamenteneinnahme und Drogenkonsum.

Es gibt Hypothesen, die besagen, daß ein Mensch nur dann verunfallt, wenn er ›reif‹ ist für den Unfall. Es ist aber sehr schwer, dies zu beweisen. Allerdings scheint die Annahme plausibel, daß gewisse äußere Umstände und emotionale Streßsituationen das Unfallrisiko erhöhen. Eine Verallgemeinerung wird hier jedoch nicht möglich sein, da wahrscheinlich für den Einzelnen Faktoren aus dem psychischen, emotionalen, intellektuellen, sozialen und physischen Bereich eine Rolle spielen ebenso wie Umgang mit Streßsituationen und Kompensationsmechanismen.

Nicolas Pethes: Angesichts dieser Berechnungsverfahren kommt ja auch eine Versicherung wie die Bayerische Rück nicht umhin, ihre Klientel als ›Fälle‹ zu betrachten, als aktenkundige Datenensembles mit einer zwar individuell erfahrenen, aber nichtsdestotrotz in bestehende Kategorien einzuordnenden Fallgeschichte. So unumgänglich das auf der organisatorischen Ebene ist, so steht es doch in einer eigentümlichen Opposition zu Vorstellungen wie: der Mensch als unverwechselbare Persönlichkeit, der Mensch als spontan und unberechenbar Handelnder, der Mensch als vitale Einheit, die nicht in einem Funktionsparadigma aufgeht. *Individuum est ineffabile*, hieß das im 18. Jahrhundert, dem unsere humanistischen Vorstellungen immer noch entstammen. Nun scheint mir, daß sich im Versicherungsdiskurs dieses idealistisch-bürgerliche Menschenbild vom individuellen Glück mit dem ökonomisch-statistischen vom normalisierten Fall vermengt. Ich erinnere mich, wie Sie anlässlich Ihrer Präsentation auf der Siegener Tagung zu den *Medialen Anatomien* den Idealverlauf einer gelungenen Rehabilitation mit schlußendlicher Heirat der Beteiligten nachgezeichnet haben – und dabei, insofern auch ReIntra an einem solchen Ablauf interessiert ist, von einer Win-win-Konstellation sprachen, einem Ausgang, von dem beide Seiten, Versicherungsnehmer wie Versicherungsgeber, profitieren. Dieser Ausgang klingt nahezu wie die aktuelle Version eines Bildungsromans aus dem 19. Jahrhundert, in dem die Hoffnung auf eine zielgerichtete, sinnhafte und erfüllte Entwicklung des Einzelnen entworfen wird. Sollten uns die Einsichten in die tatsächlichen Praktiken, die die Produktion solcher Hoffnungen heute begleiten, dazu veranlassen, auch die scheinbar so ungetrübte Idylle gelungener Lebensläufe und ganzheitlicher Menschenbilder vergangener Jahrhunderte im Kontext der Verwaltung von Fällen zu betrachten?

Ursula Wandl: Individuelles Glück kann durchaus weiterhin ausgelebt werden, auch wenn ein Versicherungsantrag gestellt wird, in dem der Einzelne mit vielleicht nur einer bestimmten Eigenschaft anderen zugeordnet wird. Die Lebenswege mögen trotzdem verschieden sein, das spielt aber für die Kalkulation eines Versicherungsbeitrags keine Rolle. Interessant wird es erst, wenn der Schadensfall eintritt. Herkömmlich hat die Versicherung eine materielle Wertung der entstandenen Beeinträchtigung vorgenommen und eine Geldsumme ausbezahlt. Der Betroffene weiß dabei, daß er um so mehr Geld bekommen kann, je schlechter es ihm geht. Das bedeutet, daß man eine Genesung nicht zulassen kann, da dadurch der Gewinn minimiert wird. Dieses Verhalten kann zu einer neuen Lebenseinstellung führen, die mit den allgemeinen europäischen oder westlichen Vorstellungen ›Tüchtigkeit‹ und ›Wertigkeit‹ – die ja nicht zuletzt das Ziel, wenn nicht das Konstrukt, der von Ihnen erwähnten Ausbildungsprozesse sind – nicht vereinbar sind. Es kommt in diesem Fall zur erwähnten Chronifizierung.

Auf der anderen Seite bietet unser Gesundheitswesen die Reparatur von geschädigten Körperteilen an, besonders durch entsprechende Spezialisten, die genau das können. Nicht berücksichtigt wird dabei, daß das einzelne Individuum viele Facetten aufweist, die gleichfalls durch ein Trauma in Mitleidenschaft gezogen sein können. Wenn diese nicht durch diagnostische Maßnahmen dokumentierbar sind, finden sie unter Umständen keinen Eingang in eine Gesamtbetrachtung. Diese fehlende Unterstützung für noch vorliegende andere Probleme leistet ebenso einer Chronifizierung Vorschub. Die zielgerichtete, sinnhafte und erfüllte Entwicklung eines Einzelnen (Unfallopfers) ist nicht ohne entsprechende Hilfe möglich. Dies vermag ein Unfallopferdienst zu leisten mit dem Blick auf gesamtheitliche Wiedereingliederung. Daß diese Einsichten deklungsgleich sind mit den Menschenbildern aus vergangenen Jahrhunderten ist doch eigentlich tröstlich – die »Verwaltung von Fällen« mit angestrebten Win-win-Situationen ist glücklicherweise für alle Beteiligten von Vorteil und steht damit – zufällig? – im Einklang mit der angesprochenen Tradition.

Benno Wagner: Genau in diesem Sinne gilt das Interesse unseres Bandes der Art und Weise, in der das humanistische Bild des Menschen in den modernen Medien und Diskursen wiederkehrt bzw. in der es durch sie transformiert wird. Lassen Sie uns abschließend den Blick von den ReIntra-Patienten auf das ReIntra-Personal werfen. Sie haben an anderer Stelle einmal darauf hingewiesen, daß ReIntra Management bedeute, und zwar vor allem Zeitmanagement, Optimierungs- und Qualitätsmanagement sowie Informationsmanage-

ment. Inwieweit wäre es berechtigt zu sagen, daß hiermit bereits das rudimentäre Berufsprofil eines neuen Typus von Experten angegeben wäre: eines Experten, dessen Aufgabe darin besteht, sozusagen die humanitären Kollateralschäden der zunehmenden Spezialisierung und Komplexifizierung der sozialen Funktionssysteme zu regulieren? Eines Experten also, der den Normen und Geboten eines humanistischen Menschenbildes gerade dadurch zur Durchsetzung verhelfen will, daß er im Rahmen seiner beruflichen Praxis dieses angesichts der soeben skizzierten gesellschaftlichen Entwicklung offenbar »zu einfache« Menschenbild durch ein komplexes und abstraktes Wissen über Anpassungs- und Regulierungsprozesse zwischen Mensch und Gesellschaft ersetzt? Und halten Sie es für denkbar, daß ein solches *social controlling*, um einen Begriff aus der Wirtschaft zu importieren, in absehbarer Zeit bereits ein eigenständiges Berufsbild, ein professionelles Qualifikationsprofil sein könnte?

Ursula Wandl: Dem kann ich voll zustimmen: Neben dem Spezialistentum hat sich die Notwendigkeit herauskristallisiert, Experten mit dem neuen Berufsprofil – ganzheitliches Denken und Koordination der komplexen einzelnen Dienstleistungen aus dem medizinischen und beruflichen Bereich – zu rekrutieren. Hierfür sind in der Tat Erkenntnisse vonnöten, die aus den psychologischen Bereichen kommen, verbunden mit den notwendigen Fähigkeiten eines Schadenmanagers, Wünsche zu erfassen und bei der Umsetzung derselben über Wissen zu verfügen und die passenden Verbindungen aus den unterschiedlichen Bereichen zu nutzen. Wir waren für die Versicherungen der erste Dienst dieser Art, der, um Ihren Begriff aufzugreifen, *social controlling* durchgeführt hat. Die Vielzahl sich neu etablierender Reha-Manager bestätigt unser Konzept und den Bedarf in diesem Bereich. Wir sind sehr daran interessiert, das neue Berufsbild Qualitätsmanager existieren zu sehen und versuchen, mit unserer Arbeit dazu beizutragen.

Mediale Schnittstellen.

Ausdruckshand und Arbeitshand

STEFAN RIEGER

»So ist denn auch das Wesen der Technik ganz und gar nichts Technisches. Wir erfahren darum niemals unsere Beziehung zum Wesen der Technik, solange wir nur das Technische vorstellen und betreiben, uns damit abfinden oder ihm ausweichen.«

*Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik*¹

I.

Die Wahl der Hände – *Ausdruckshand und Arbeitshand* – ist das Zitat eines Titels.² Verfasser des gleichnamigen Textes von 1924 ist Fritz Giese, ein Autor, der überall dort zu finden ist, wo die Moderne Bilder des Menschen aus einem Verbund von Technik, Körper und Codierung ableitet. Die Einsatzorte dieses Verbundes sind so vielfältig wie die Anliegen der Moderne selbst und reichen von der wissenschaftlichen Psychotechnik bis zur Kulturtypologie, von der Eignungsprüfung ausdifferenzierter Berufsbilder wie dem des Herrenschneiders bis zu kontinentalen Rhythmustheorien, vom Androgenproblem in der Frühromantik, Gieses germanistischer Dissertation, bis zur *Girlkultur* in der Moderne Amerikas und den Konsequenzen, die für die Körper Europas aus solchen Vorgaben zu ziehen wären.³ Diese wenigen Beispiele sind nur die bescheidenen

1. In: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske ⁵1985, S. 9–40, hier S. 9.

2. Fritz Giese: »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60.

3. Zu biobibliographischen Einzelnachweisen sowie zum gesamten Kontext vgl. Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

Eckpunkte eines Rahmens, innerhalb dessen Giese operiert und an dessen Institutionalisierung er mit seinen unterschiedlichen Beiträgen zugleich maßgeblich beteiligt ist.⁴ Der Text *Ausdruckshand und Arbeitshand* dient im folgenden als Fluchtlinie eines Denkens über den menschlichen Körper, genauer, über das Verhältnis von körperlichem Defekt, Prothesen und Phantomen, in dem der Körper am Paradigma der Hand zum Gegenstand verschiedener Diskursivierungen wird. Als eine solche Fluchtlinie kann er deshalb dienen, weil Gieses kurzer Text am Paradigma der Hand eine Typologie vorschlägt, an der die gesamte Diskussion um den defekten Körper und die Bemühungen um seine Restitution sichtbar werden – sichtbar auf einem Feld, das anthropologische Grundsätzlichkeiten an diesem Zusammenhang verdeutlicht, die sonst in der extremen Ausdifferenzierung der beteiligten Diskurse eher verstellt werden und verstellt bleiben. Hinter dem Interesse an Verstümmelung, Prothese und Phantom(schmerz) steht nämlich die These, daß dort – unter der Hand – grundlegende Aussagen in Sachen Anthropologie zur Disposition gestellt werden.

Dieser *latenten*, d. h. nicht programmatisch formulierten Anthropologie mit ihren ebenso latenten Vorentscheidungen nach der Kultur oder nach der Natur des Körpers, nach seiner Codiertheit oder nach seiner Authentizität gilt nicht nur Gieses ganze Aufmerksamkeit. Die Latenz seiner Anthropologie ist dabei kein Nachteil gegenüber den manifesten Aussagen der Anthropologie, sondern umgekehrt ihre Force: Es ist dieser Status, der Aussagen ermöglicht oder erzwingt, die in dieser Unverstelltheit kaum eine Chance haben, als anthropologisches Programm formuliert und faßbar zu werden. Dort, wo technische Hilfsmittel, wo Prothesen den Körper wieder verganzheitlichen, restituieren oder ergänzen, erhalten auch die Aussagen über den Menschen Formen ihrer Manifestation, die allerdings ihrerseits einer latenten Anthropologie geschuldet bleiben. In solchen Konstellationen zwischen Menschenbildern, Technik und den daraus abgeleiteten Codes für die Bewegung sowohl von Menschen als auch von technischem Gerät gelangt die Prothese zusammen mit ihrem Träger an Grenzbereiche der eigenen Definition und des eigenen Selbstverständnisses: etwa in der Alternative von Funktion und Ausdruck, figuriert und handgreiflich geworden in Gieses titelgebender Alternative zwischen *Arbeits-* und *Ausdruckshand*.

4. Vgl. zu Gieses Reimport der Psychotechnik aus Amerika auch Ulfried Geuter: *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

II.

Der Diskurs über das Phantom und den Phantomschmerz nach dem Verlust von Gliedern ist selbst kein Phantom, sondern er hat eine sehr beredte Realität. Systematisch – und damit weit über die Einzelbefunde von Weltkriegs- und Medizingeschichte hinaus – steht das Phantom des Körpers in einer Tradition dessen, was seit der Romantik ein *Phantom unseres Ich* heißt. So jedenfalls behaupten es manche Forscher und schaffen mit diesem Befund eine Schnittstelle zwischen Neurologie, Psychiatrie und übergreifenden anthropologischen Fragestellungen, deren Aussageort nicht immer brennscharf institutionell zu bestimmen ist. Keiner hat die Phantome dieses Ich so deutlich auf einen gemeinsamen Nenner namens Anthropologie gebracht wie Max Mikorey, Doktor der Philosophie und der Medizin, in seinem Buch *Phantome und Doppelgänger* von 1952. Mikorey gelangt von der Statistik der Weltkriegsamputationen zum Menschen und zur Begründung von dessen Sonderstatus im Rahmen einer modernen, medizinisch aufgeklärten, philosophischen Anthropologie. Diesem Programm, Anthropologie durch den Bezug auf Naturwissenschaften, auf Medizin, Physiologie, Biologie oder Gestaltpsychologie neu zu begründen, sind auch weniger unbekanntere Autoren wie Victor von Weizsäcker, Helmuth Plessner oder Arnold Gehlen verpflichtet – zum Teil mit großen Gemeinsamkeiten in der jeweiligen Durchführung ihrer Programme. Mit dem Konzept einer *anthropologischen Charakteristik* wird Mikorey von der Kasuistik der Phantomschmerzen nach dem Verlust von Gliedmaßen zu seinem *take-off* in den körperlosen, weil phantombevölkerten Himmel des Menschen überhaupt starten.

»Die beiden letzten Weltkriege haben in allen beteiligten Ländern Hunderttausende von Amputierten hinterlassen. Allein in der Bundesrepublik gibt es heute über 200 000 Kriegsamputierte. Die meisten dieser Amputierten zeigen das merkwürdige Phänomen des Amputationsphantoms. Viele leiden an den furchtbaren und so schwer therapeutisch zu beeinflussenden Phantomschmerzen. [...] Neben der unmittelbaren praktischen Wichtigkeit eröffnet aber das Studium dieser Phantomscheinungen weite Perspektiven zur Grundlegung einer anthropologischen Charakteristik. Die Amputationsphantome nach Gliedverlusten sind nämlich durch eine kontinuierliche Skala von neurologischen Körperschemastörungen mit jenen merkwürdigen Doppelgängererscheinungen verbunden, die seit jeher die menschliche Phantasie erregt haben. In früher Vorzeit haben diese Doppelgängerphantome die ertümlichen Seelenbegriffe der Völker geprägt, in den Blütezeiten der Hochkultur wurden sie immer wieder ins Gebiet der Fabel verwiesen, verachtet und vergessen. Heute aber steht dieser ganze Fragenkomplex mit dem vollen Gewicht eines zentralen medizinisch-philosophischen

Problems zur Diskussion, weil er geeignet erscheint, die Sonderstellung des Menschen in der Natur in ein neues Licht zu setzen.«⁵

Institutioneller Ausgangspunkt für Mikoreys Arbeit bildet eine mehrjährige Tätigkeit an der Münchner Universitätsnervenklinik, die es ihm erlaubt, ein umfangreiches klinisches Beobachtungsmaterial über Phantomerscheinungen aller Art zu sammeln. Die Monographie *Phantome und Doppelgänger* von 1952 greift darauf zurück, versucht aber darüber hinaus ins Grundsätzliche vorzustoßen, ein größeres Publikum zu erreichen und die Bedeutung der Phantomerscheinungen für die Grundlegung einer philosophischen Anthropologie darzustellen – so jedenfalls lautet der Selbstanspruch ihres Verfassers, der auf dem Feld einer scheinbar rein medizinischen Kasuistik zu einer nachgerade schulbuchmäßigen Definition des Menschen auf der Grundlage einer anthropologischen Charakteristik gelangt.⁶

»Der Mensch ist ein phantombildendes Lebewesen. Die Phantombildung gehört wesentlich zur anthropologischen Charakteristik. Sie erschöpft sich keineswegs etwa in den peripheren Phänomenen der Amputationsphantome und psychopathologischen Doppelgängererscheinungen. Hier tritt sie nur besonders aufdringlich und kurios in Erscheinung, so daß sie schlechterdings nicht übersehen werden kann. In Wirklichkeit aber sind diese auffälligsten Phantombildungen nur sehr unbedeutende Nebeneffekte der menschlichen Phantomtechnik überhaupt, die still und verborgen wirkend Horizont und Baugerüst für das universale menschliche Weltbild ausspannt. [...] Die Anthropologie der Zukunft wird in der Phantombildung das entscheidende Prinzip der Menschwerdung erkennen, welches gemeinsam den Phänomenen der Sprache, der Werkzeugtechnik und der Ausbildung eines universalen, gegenständlich gegliederten Weltbildes zugrunde liegt.«⁷

Bei aller anthropologischen Grundsätzlichkeit vernachlässigt Mikorey dennoch nicht die Anbindung an den internationalen Sachstand der Psychiatrie und Neurologie. Er verweist auf das internationale Schrifttum, in dem »ausgezeichnete zusammenfassende Darstellungen über die Kasuistik und Theorie der Phantomerscheinungen von Schilder, Pötzl, Menninger-Lerchenthal, Lhermitte, van Boegart, Conrad u. a.« vorliegen. Die – mit diesen Namen angesprochene –

5. Max Mikorey: *Phantome und Doppelgänger*, München: Lehmann 1952, S. 7.

6. Der anthropologischen Grundsätzlichkeit ist Mikorey auch in anderen Publikationen verpflichtet. Vgl. ders., »Zur medizinischen Anthropologie des Schmerzes«, in: *Medizinische Klinik* 51 (1956), S. 914–917.

7. M. Mikorey: *Phantome und Doppelgänger* (Anm. 5), S. 61.

Diskussion kreist um Begriff und Sache des sog. *Körperschemas*. Unter Aussparung aller innerhalb der Medizin zur Disposition gestellten Details geht es bei dem *Körperschema* darum, ein Bewußtsein vom eigenen Körper, die Anschauung des eigenen Körpers und die Verwertung dieser Anschauung im unmittelbaren Handeln zu behaupten. Paul Schilder, einer der wirkmächtigsten Autoren dieser Diskussion, beschreibt in seiner Theorie *Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des eigenen Körpers* von 1923, daß und wie die Restitution verlorener Gliedmaßen auf ein Zentrum phantasmatischer Ganzheit hin erfolgt, genauer noch, wie die Reden über den Ersatz eines verlorenen Gliedes selbst um ein solches phantasmatisches Zentrum organisiert sind und um nichts anderes zentriert sein können.⁸

Dabei fallen mehrere Dinge auf: Welchen Status hat die Modellbildung (*psychische Repräsentation, Projektion, Invariantenbildung in Form eines Residuums*), wie erfolgt die Selbststeuerung (wie bringt sich der Phantomgliedgeschädigte damit in Beziehung) und nicht zuletzt: welchen Status hat die Rede über das Phantom selbst? Genau dieser Status, über etwas zu reden, was es nicht oder nicht mehr gibt, ist für beide Seiten, die Betroffenen wie auch für ihre wissenschaftlichen Sachwalter, denkbar prekär. Es wird zum Topos der gesamten Phantomschmerzforschung, daß die – ohnehin in einer Grundlagenkrise befindliche – Eigenbeobachtung nur mit Skepsis und die Berichte der Betroffenen darüber nur sehr widerwillig erfolgen.⁹ Der Beitrag des Forschers Walther Riese über *neue Beobachtungen am Phantomglied* arbeitet die erkenntnistheoretische Brisanz des Phantomgliedes an dessen *Realitätswert* heraus. An der Frage, wie *wirklich* das Phantom für alle Beteiligten ist, beginnen die Betroffenen auffällig zu verstummen.

»Damit sind wir an das Problem des Realitätswertes des Phantomgliedes gestoßen. [...] Wenn man kritik- und beobachtungsfähige Amputierte, die ein Phantomglied besitzen, nach dessen Realitätswert fragt, geraten sie in eine merkwürdige *Verlegenheit*. Diese Verlegenheit beweist, daß *die Wahrnehmung als solche offenbar kein zu-*

8. Paul Schilder: *Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des eigenen Körpers*, Berlin: Julius Springer 1923, sowie ders., »Erwiderung zu der Arbeit von Klaus Conrad: »Das Körperschema, eine kritische Studie und der Versuch einer Revision«. Zugleich eine Studie über die konstruktiven seelischen Kräfte«, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 149 (1934), S. 583–589.

9. Karl Bühler: »Antwort auf die von W. Wundt erhobenen Einwände gegen die Methode der Selbstbeobachtung an experimentell erzeugten Erlebnissen«, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 12 (1908), S. 93–122.

längliches Kriterium der Realität enthalten kann. Anders ausgedrückt: ob ein Ding wirklich sei oder nicht, ist aus der Art seiner Erscheinungsweise nicht zu ersehen. Die Verlegenheit, in welche der Verletzte durch die an ihn gerichtete Frage nach dem Realitätswert seines Phantoms gerät, ist, wie so oft, die Folge einer falschen Fragestellung. Denn diese Frage muß der Verletzte so verstehen, daß er *auf Grund seiner sinnlichen Wahrnehmungen* über den Realitätswert entscheiden soll. Er fürchtet aber, dem Phantom einen Realitätswert deswegen nicht zusprechen zu dürfen, weil die unanzweifelbare Tatsache des *objektiven* Verlustes seines Gliedes nicht neben der ebenfalls unanzweifelbaren Tatsache des noch *gefühlten* Gliedes bestehen darf.¹⁰

Der Psychiater Arnold Pick bringt die Vorbehalte einer Rede über das Phantom in seinem kriegsmedizinischen Beitrag *Zur Pathologie des Bewußtseins vom eigenen Körper* auf einen Punkt, der neben erkenntnistheoretischen Vorbehalten den Anspruch auf Normalität und den möglichen Verlust desselben direkt benennt: Patienten mit Phantombefunden, so faßt Pick seine einschlägigen Beobachtungen zusammen, reden darüber nicht aus Furcht, für *närrisch* gehalten zu werden. Konstitutiv für die Diskussion um die Phantomglieder ist daher die Tendenz zum Verschweigen und zur Verdrängung; Phantome sind, so halten die Forscher weitgehend einmütig fest, damit sowohl auf der Ebene des Diskurses als auch auf der Ebene der Selbstwahrnehmung latent. Aber das System der Aussagen gilt natürlich nicht nur einer Rede über Phantome und phantasmatische Ersetzungen, sondern es gilt auch einer sehr konkreten Technik – dem Umgang mit Prothesen.

III.

Bei Narziß Ach, einem weiteren Sachbearbeiter nicht vorhandener und daher restitutionsbedürftiger Körpergliedmaßen, steht genau diese Seite und damit die Prothesenverfertigung selbst im Vordergrund. Seine *Psychologie der Amputierten. Ein Beitrag zur praktischen Psychologie* von 1920 verweist bereits mit ihrem Untertitel auf Applikationen, die fest auf dem weltkriegserschütterten Boden heilpädagogischer Interventionen stehen. Ach jedenfalls wird in seiner Abhandlung Erfahrungen auswerten, die er als bayerischer Stabsarzt im I. Weltkrieg sammeln konnte, »insbesondere auch an der Prüfstelle für Ersatzglieder in Nürnberg, zu der ich vom bayerischen

10. Walther Riese: »Neue Beobachtungen am Phantomglied«, in: *Deutsche Zeitschrift für Nervenheilkunde* 127 (Berlin 1932), S. 265–271, hier S. 270f.

Kriegsministerium ab 1. Januar 1917 kommandiert war.«¹¹ Was ihn, den akademischen Theoretiker von Willens- und Begriffsbildung, in Nürnberg auf dem Feld der *praktischen Psychologie* zu beschäftigen hatte, war die Auswahl, Verbesserung und Zuweisung von Ersatzgliedern.¹² Bei allem an der Prüfstelle statthabenden Praxisbezug eröffnet das militärisch-medizinische Ersatzgliederwesen aber dennoch einen sonderbaren Raum der Virtualität und des Imaginären. Dabei wird der Körper über seine tatsächlichen Grenzen hinaus ausgedehnt und im Modus dieser Ausdehnung Gegenstand von therapeutischen Interventionen. Diese erstellen unter dem Titel einer *psychogenen Stumpfgymnastik* eine virtuelle, dabei aber doch sehr wirkliche, Schnittstelle zum versehrten Körper (siehe Abb. 1–5, S. 447ff.).¹³ Die Interventionen bestehen etwa darin,

»daß dem Amputierten der Auftrag gegeben wird, das amputierte Glied zu bewegen, was naturgemäß nur in der Vorstellung geschehen kann. Ist z. B. der rechte Oberarm amputiert, so wird der Amputierte angeleitet, sich vorzustellen, daß er den nicht mehr vorhandenen Unterarm im Ellbogengelenk abwechselnd beugt und streckt.«¹⁴

Der Muskelstumpf wird zu jener Zwischenstelle am Körper, die sowohl Observation als auch Intervention erlaubt. Neben der Stärkung der noch vorhandenen Stumpfmuskulatur, wodurch diese zum Tragen und Festhalten der Prothese *geeigneter* wird, veranschlagen die Mediziner neben all ihren Handgreiflichkeiten noch einen psychologischen Faktor. Die psychogenen Übungen tragen nämlich dazu bei, »daß durch diese Gymnastik das Erinnerungsbild des am-

11. Narziß Ach: *Zur Psychologie der Amputierten. Ein Beitrag zur praktischen Psychologie*, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1920, S. 3.

12. Vgl. etwa Narziß Ach: *Über den Willensakt und das Temperament. Eine experimentelle Untersuchung*, Leipzig: Quelle & Meyer 1910, sowie ders., *Über die Begriffsbildung. Eine experimentelle Untersuchung*, Bamberg: Buchner 1921.

13. Vgl. zum Begriff etwa [o.A.] Bettmann: »Psychogene Stumpfgymnastik«, in: *Münchener medizinische Wochenschrift* 64 (1917), S. 630f., sowie Albrecht Bethe: »Übungs- und Untersuchungs-Apparat für Amputierte nach Kanalisierung der Muskelstümpfe (Operation nach Sauerbruch/Schlesinger)«, in: *Münchener medizinische Wochenschrift* 64 (1917), S. 1001ff.

14. N. Ach: *Zur Psychologie der Amputierten* (Anm. 11), S. 7f. Vgl. dazu auch David Katz: »Psychologische Erfahrungen an Amputierten«, in: *Bericht über den VII. Kongreß für experimentelle Psychologie in Marburg vom 20.–23. April 1921*, Jena 1922, S. 49–75.

putierten Gliedes festgehalten wird und so der Verletzte über den Verlust des verlorenen Gliedes seelisch leichter hinwegkommt.«¹⁵

Was aber soll tatsächlich die Ersatzglieder präfigurieren, was soll dem Bau solcher Ersatzglieder als Bauplan jeweils zugrunde gelegt werden? Getrieben von der Einsicht, daß eine Restitution des ganzen Körpers ohnehin nicht möglich und es daher ausgeschlossen ist, »einen den vielfältigen Funktionen des natürlichen Armes auch nur annähernd entsprechenden Ersatz zu liefern«, umgeht Ach kosmetische und ästhetische Belange der Prothetik, wie sie unter den einschlägigen Begriffen *Sonntags-, Schönheits- oder Schmuckarm* behandelt werden und zielt ausschließlich auf die berufliche Verwendbarkeit der Prothese. Restituiert wird also keine – wie auch immer konzipierte Einheit des menschlichen Körpers – sondern eine von diesem Körper ablösbare Funktion. »Die Frage lautet demnach: Wie muß das Ersatzglied beschaffen sein, damit es geeignet ist, die verlorengegangene Funktion in möglichst vollkommener Weise, und zwar in Rücksicht auf einen bestimmten Beruf zu ersetzen?«¹⁶ Die Antwort wird in der Konstruktion von Prothesen liegen, mit der, wie im Fall von *Arbeitsklaue* oder *Arbeitskrallen*, die Funktion bestimmter Werkzeugtypen umgesetzt wird (siehe Abb. 6–7, S. 45off.).

Der Gegensatz von Funktion und Ausdruck am beschädigten Körper wird als Frage nach dem durch die Prothese zugestandenen Bewegungsspielraum durchgespielt. Dabei geraten die *Hauptfreiheitsgrade der Bewegungen* und mit ihnen ein Kalkül der Formalisierung einer jeglichen technischen sowie auch menschlichen Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit.¹⁷ Mit diesem Kalkül, mit dieser Überkreuzung von menschlichem und maschinellen Code liegt vor, was Fritz Giese in seiner *Girlikultur* als das *Signalwesen der Glieder* beschreibt: In dieser Formel ersetzt eine codifizierte Bewegungsvorschrift jenen Ort, der sonst einer unausgewiesenen Menschennatur vorbehalten blieb.¹⁸ Erstaunlich ist dabei eine Konsequenz, mit der die Individualität der Medien Einzug in ein Reich schier ausschließlicher Formalisierung hält.

»Individualisieren, nicht schematisieren gilt bei Amputierten nicht nur für die Anpas-

15. N. Ach: *Zur Psychologie der Amputierten* (Anm. 11), S. 8.

16. Ebd., S. 13.

17. Zuständig für Bewegungsvorschriften in der Technik ist die sog. Kinetik. Vgl. dazu die Arbeiten von Franz Reuleaux: *Theoretische Kinematik. Grundzüge einer Theorie des Maschinenwesens*, Braunschweig: Vieweg und Sohn 1875.

18. Fritz Giese: *Girlikultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin-Verlag 1925.

sung der Prothese, sondern insbesondere auch für die Einübung in die frühere oder eine ihr verwandte Tätigkeit, und um diese Individualisierung durchzuführen, leistet uns das methodologische Rüstzeug der experimentellen Psychologie wertvolle Dienste.«¹⁹

Die Individualisierung führt zur dem, was Wilhelm Neutra, ein anderer Phantomschmerzforscher, kurzerhand und unter Ausnutzung doppelter Genitivbezüge die *Psychologie der Prothese* nennt. Neutra beginnt seinen gleichnamigen Text wie üblich mit einem zunächst trivialpsychologisch anhebenden Argument.

»Mindestens müßte man es sich vor Augen halten, daß selbst die tadelloseste Arbeitsprothese nur ein Übergangsstadium bilden sollte zu einer vorläufig nur *idealen Mechanik, die auch der individuellen Psyche des Verstümmelten Rechnung trägt, also nicht nur technisch, sondern auch psychologisch einwandfrei konstruiert ist.*«²⁰

Neutra konstatiert in Übereinstimmung mit anderen Krüppelforschern ein Defizit – das Defizit, daß bestimmte Prothesen das Ausdrucksverhalten der Betroffenen beeinträchtigen. Weil diese Beeinträchtigung das Ausdrucksverhalten überhaupt betrifft, kann Neutra als Beispiele das Sprechen, das Schreiben und andere Formen von Körperbewegungen anführen.

»Die meisten Menschen haben beim emotionellen Sprechen, also bei einer Tätigkeit, bei der nicht nur das reine Denken, sondern auch der Charakter die Basis abgibt, gewisse »charakteristische« Bewegungen. Diese stehen in einem derartigen festen Zusammenhang mit der betreffenden Emotion und deren gedanklichen Konsequenzen, daß bei fehlender Emotion durch die willkürlich gemachten »charakteristischen« Bewegungen oft die Emotion selbst hervorgerufen oder reproduziert werden kann. Bei künstlerisch und besonders schauspielerisch Veranlagten ist dies sehr deutlich zu sehen. Die beispielsweise willkürlich angenommene Fechterstellung wird unwillkürlich die trotzige, entschlossene Miene, aber auch die entsprechende seelische Einstellung im Gefolge haben. Nehmen wir nun an, daß dieser Mensch, um bei dem Beispiele zu bleiben, ein Bein verloren hätte, so wäre trotz Prothese, die das Stehen und Gehen gut ermöglicht, die seelische Einstellung auf Trotz und Entschlossenheit nicht zu erzielen, es wäre denn, daß die Prothese die elastisch-feste Fechterstellung zu-

19. N. Ach: *Zur Psychologie der Amputierten* (Anm. 11), S. 25.

20. Wilhelm Neutra: »Zur Psychologie der Prothesen«, in: *Medizinische Klinik* 47 (1917), S. 1239–1241, hier S. 1239. Dazu vgl. auch Hans Würtz: *Das Seelenleben des Krüppels*, Leipzig: Voß 1921, sowie – mit der eisernen Hand Götz von Berlichingen als Abbeviatur des Willens – ders., *Der Wille siegt. Ein pädagogisch=kultureller Beitrag zur Kriegskrüppelfürsorge*, Berlin: Elsner 1915.

läßt, also die früher geübte Körperhaltung genau zu imitieren erlaubt.«²¹

Als Konsequenz dieses Befundes fordert Neutra eine allumfassende Individualisierung in der Prothesenanfertigung und sieht mit dieser Forderung nicht weniger als den Beginn einer dringend benötigten Psychologisierung in der Prothesenfrage überhaupt begründet. Er nimmt den Titel seines Textes und damit sowohl den *genitivus subjectivus* als auch den *genitivus objectivus* beim Wort. Die Individualisierung soll ihren Geltungsbereich nicht ausschließlich im Berufsleben der Betroffenen haben, vielmehr soll sie den besonderen Neigungen der Krüppel Rechnung tragen. Zielpunkt sind *Integrität* und *Harmonie* eines beschädigten Körpers, dem mit der Wiederherstellung dieser Integrität und unter Berücksichtigung der seelisch-körperlichen Wechselwirkungen auch zu dem verholten werden soll, was als Phantasma eines natürlichen und nicht-codierten Ausdrucksverhaltens den latenten Hintergrund der ganzen Ausführungen bildet. Mit diesem Argument ist der Weg frei für ein nachgerade abenteuerliches Gedankenspiel, das zeigt, wie etwa einem passionierten Fechter, der im Brotberuf Beamter war, mit der rechten Prothesenwahl zu einem neuen Lebensglück zu verhelfen ist.

»Angenommen, es wäre der besprochene passionierte Fechter aus Gründen des Brot-erwerbs, aber vollständig lustlos, von Beruf Beamter, so wäre er durch seine Prothese, die ihm zwar seinen Beruf ermöglicht, seine Liebhaberei unmöglich macht, psychisch stark beschädigt; der Lustwert des Lebens wäre für ihn bedeutend herabgesetzt. Er würde sich und anderen seelisch wesentlich verändert und fremd erscheinen. Dagegen wäre die psychische Harmonie bald wiederhergestellt, wenn eine andere Prothese ihm das Fechten ermöglichte.«²²

Neutra belegt im Anschluß an den hypothetischen Fall des um den *Lustwert des Lebens* fechtenden Beamten seine These durch kasuistisches Material und untermauert damit seine Forderung nach Berücksichtigung psychologischer Komponenten im und für den Prothesenbau. Die Diskussion zwischen *Arbeitsklaue* und *Ausdruckshand*, zu der auch Fritz Giese einen Beitrag geliefert hat, der im kulturtypologisch Grundsätzlichen spielt und in die programmatische Forderung nach einer allgemeinen Handerziehung mündet, erweitert Neutra um Befunde aus der Zahnprothetik und des Schreibens. Scheinbar zwangsläufig kann die Frage nach dem natürlichen (?) Ausdrucksverhalten des Menschen nur vor dem Hin-

21. W. Neutra: »Zur Psychologie der Prothese« (Anm. 20), S. 1240.

22. Ebd.

tergrund bestimmter und ihn bestimmender Kultur- und Zeichentechniken verhandelt werden.

»Man sieht diesen Einfluß körperlicher Ausdrucksmöglichkeit, also der technischen Durchführung des Gedankens auf das Denken selbst, besonders beim Schreiben. Die Gedanken eines und desselben Menschen reihen und verknüpfen sich in verschiedener Weise aneinander, je nachdem der Betreffende in Kurrent- oder Lateinschrift, stenographisch oder in Schreibmaschinenschrift, mit sehr großen oder kleinen Buchstaben seine Gedanken zu Papier bringt. Der Gedankengang ist verschieden, je nachdem er selbst schreibt oder diktiert. Diese psychologische Erfahrung, die viele Menschen an sich machen, dürfte sicher mit einer gewissen Berechtigung auf die Prothesenwirkung übertragen werden können. Der besprochene Träger der Unterkieferprothese wird also im berechtigten Drange nach Restitution seines früheren Ichbewußtseins mit der Prothese trotz ihrer tadellosen Funktionsfähigkeit unzufrieden sein. Der Zahnarzt muß nun die Prothese so verändern, daß ihre Schneidezähne beim Kieferschluß hinter die oberen eingreifen. Erst dadurch ist der Persönlichkeit des Prothesenträgers Genüge geleistet, obwohl die Funktion des Beißens nun eigentlich etwas verschlechtert ist. Nur dergestalt erscheint dem psychologischen Postulat Rechnung getragen.«²³

Die willkürlich angenommene Fechterstellung, das Sprechen und das Schreiben werden im Zuge einer konkreten Forderung, die psychologische Komponente mit einzubeziehen, als ein unbewußter Prätext manifest, womit die titelgebende *Psychologie der Prothese* beim Wort genommen wird. Für Arm-, Bein- oder Zahnprothetik gilt, daß die Psychologie der Prothese so unhintergebar wie die ihres jeweiligen Trägers sein soll. Der Reduktionismus auf die Funktion und damit auf das Auseinandertreten von Form und Funktion soll in Neutras Prothesenpsychologie nicht länger für die Figuration des Körpers bestimmend sein. Gerade bei der sogenannten *kinetischen Operation*, genauer bei der Umformung von Amputationsstümpfen, wird das Problem virulent, daß solche Umschichtungen ausschließlich in den Funktionsweisen vorgenommen werden, die weder vom Organismus vorgegeben noch von irgendeiner individuellen Seelengleichgewichtslage getragen sind. Als Effekt dieses Auseinandertretens wird der Prothesenforscher Hermann Krukenberg in seinem Text *Über plastische Umwertung von Armamputationsstümpfen* von 1917 ganz ungeschützt danach fragen, in welchen Kompetenzbereich die Restitution desartikulierter Körper denn über-

23. Ebd., S. 1240f. Zur Flut entsprechender Erfahrungsberichte vgl. stellvertretend Max Cohn: *Meine Erfahrungen mit dem Carnes=Arm. Mit einer technischen Beschreibung der Prothese von Ingenieur Fritz Tiessen*, Berlin: Coblentz 1917.

haupt fallen soll. Performativ stimmig leitet er seinen Streit der Fakultäten durch den Befund ein, daß die Chirurgen neuerdings *die Konstruktion der künstlichen Hände teilweise aus der Hand gegeben* hätten.

»Die Chirurgen haben neuerdings die Konstruktion der künstlichen Hände teilweise aus der Hand gegeben. Die Herstellung der künstlichen Hand wird als Aufgabe des Technikers betrachtet und wieder von der Konstruktion der zugehörigen Bandage, der der erfahrene Bandagist am leichtesten gerecht werde, getrennt. *Silberstein* steht sogar auf dem Standpunkt, daß man darauf verzichten solle, daß ein künstlicher Arm anatomisch und physiologisch dem menschlichen Arm kongruent sei, man könne dann sehr viel in der konstruktiven Gestaltung den Ingenieuren überlassen, was wir bisher mit Hilfe der Orthopädiemechaniker erstrebten und einfach nicht erreichten.«²⁴

Für die Frage, wie die beste Prothese überhaupt technisch herzustellen ist, unterbreitet Neutra einen Vorschlag, der für die Bestimmung des Menschen treffender nicht sein könnte. Scheinbar unter der Hand wird in diesem Vorschlag ein Regelkreis sichtbar, der immer schon die Oppositionspaare Natur und Kultur, Authentizität und Überformung, Individualisierung und Codifizierung auf nachgerade paradoxe Weise bestimmt und bestimmt haben wird.²⁵ Man müßte, so leitet Krukenberg die technische Utopie seines abschließenden Gedankengangs ein, eine provisorische Probe herstellen, die im Gegensatz zur fertigen Prothese und als Umsetzung eines Bewegungsideals über *sämtliche* Freiheitsgrade verfügt und ihrem Träger nach Möglichkeit *alle Bewegungen* gestattet. Wegen der Kompliziertheit, der Höhe des Preises und der mangelnden Haltbarkeit ist eine solche Prothese, wie Neutra selbst konzediert, zwar für die Praxis wenig brauchbar. Um so geeigneter ist sie aber, die Untermenge jener Bewegungen sichtbar zu machen, die für das Individuum notwendig ist, und als deren Umsetzung dann die konkrete Prothese angefertigt werden könnte. Dieser Umweg über die provisorische Universalprothese ist für Krukenberg deswegen angebracht, weil einmal mehr auch hier dem Paradigma des Unbewuß-

24. Hermann Krukenberg: *Über plastische Umwertung von Armamputationsstümpfen*, Stuttgart 1917, S. 45. Zur Frage nach dem Zuständigkeitsbereich vgl. auch Hermann Gocht: *Künstliche Glieder. Ein Beitrag zur mechanischen und chirurgischen Orthopädie*, Stuttgart: Enke 1907.

25. Zur wohl einschlägigsten Formulierung dieser Paradoxie vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977. Vgl. dazu Stefan Rieger: »Die Freiheit der Geste und ihre technische Decodierung«, in: Margreth Egidi u. a. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen: Narr 2000, S. 117–130.

ten – diesmal auf dem Feld der Motorik – eine ganz sonderbare Rolle zukommt:

»Diese Universalprobeprotese würde aber bei psychologischer Beobachtung ihres Trägers gestatten, die für das betreffende Individuum notwendigen Bewegungen zu studieren. Danach könnte dann erst die definitive Prothese mit Hinweglassung aller für das Individuum nicht charakteristischen und daher unnötigen Bewegungsmöglichkeiten und andererseits mit Hinzunahme der für ihn wichtigen Bewegungsmöglichkeiten ausgeführt werden. Der Einwand, daß der Verstümmelte ja auch ohne Universalprothese angeben könnte, welche Bewegungen er braucht, ist deshalb nicht stichhaltig, weil sich niemand dieser zumeist recht kleinen, aber doch für ihn so wichtigen Bewegungen bewußt ist. Eine Analogie würde eine solche Universalprothese in den Probemaschinen der Technik finden, die ja auch zu wirklicher Arbeit nicht gut geeignet sind, aber einen praktischen Behelf zur Erforschung des Günstigsten darstellen.«²⁶

IV.

Bei all den systematischen Verflechtungen zwischen Phantom-schmerzsforschung, Medizin, Ausdruckspsychologie, Psychotechnik und Prothesenbau ist es kein Wunder, daß endlich auch Fritz Giese, der Spezialist für alle nur denkbaren Gliederwesen und Bewegungsformationen, zur Frage nach den Ersatzgliedern selbst Stellung bezieht. Er tut dies nicht im Kontext seiner allgemeinen Rhythmus-, Ausdrucks- und Kulturtypologie, sondern in der spezialistisch ausgerichteten *Arbeitsschule*, der *Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung*. Gieses Beitrag *Arbeitshand und Ausdrucks-hand* von 1924 beginnt mit einer klärenden Geste, die verdeutlicht, wie sehr die Durchformungen der Psychotechnik nicht nur die Stellungsspiele der Körper und den jeweiligen Bedürfnissen des apparativen Prothesenbaus, sondern das gesamte Ausdrucksverhalten des Menschen und damit als *Ausdrucksbewegung* sämtliche Belange der menschlichen Motorik betreffen soll.²⁷ Die Hand, die Giese dabei explizit als *pars pro toto* für den ganzen Körper und seinen eigenen Beitrag als über den eingeschränkten Anlaß der Hand weit hinausreichend verstanden wissen will, taugt zum Vorstoß in die Untiefen kollektiver und individueller Körpercodierung:

»Der Ausdruck »Hand« hat volkstümlichen Sinn, ist wohl auch schlagworthaft und ver-

26. W. Neutra, »Zur Psychologie der Prothese« (Anm. 20), S. 1240f.

27. Zur Karriere der Ausdrucksbewegung vgl. Stefan Rieger: *Die Ästhetik des Menschen*, Ms. Konstanz 2001.

bindet zweckmäßig zugleich die Vorstellung von bestimmten didaktischen, äußeren Ausgangspunkten, um in die inneren Schichten des Menschen einzudringen. Arbeitshand war die werktätige Extremität, die in ihrem Tun gewissermaßen mit effektiven Leistungen, mit schöpferischem Sein des Ichs verbunden ist und am Dinglichen (Stoff, Material) sich äußert. Person und Sache stehen hier in einem Bezugssystem. Wir sehen am Objekt das Subjekt. Natürlicherweise kann man zwar den ›Arbeitsvorgang‹ selbst beobachten, mithin beispielsweise auf geschickte, kräftige oder ruhige Hände schließen. Zielentsprechend versinnbildlicht indessen der Sachwert, das Ergebnis am Stoff, die Leistung der Arbeitshand selber.«²⁸

Ganz anders ist es um die *Ausdruckshand* bestellt. Sie ist in kein materielles Bezugssystem eingelassen und daher frei von allen Nützlichkeitsabwägungen. Dergestalt befreit von den Zielsetzungen vor allem ökonomisch relevanter Bewegungstypen, erklärt sie Giese kurzerhand zum Spiegel für ein *Unwirkliches*, das er drei Zeilen später als gesteigerte Form der Seele und die *Arbeitshand* als Vorstufe zur *Ausdruckshand* ausweist. Mit dieser Präfiguration von Arbeit und Ausdruck ist einmal mehr das Reich pädagogischer Interventionen eröffnet, das über alle Manuale hinaus den Menschen und sein *Ausdrucksgebaren* überhaupt betreffen soll. »Ausdruckshand ist potenzierte Seele in diesem Sinne und erzieherisch wohl eine Stufenfolge auf Arbeitshand.«²⁹ Damit liegt sie, so Giese, auf einer anderen Bildungsebene und ist nur einem vollendeten Ich zugänglich, das in einer pädagogischen Stufenfolge die Anfangsgründe der Arbeitshand bereits überwunden hat.

»Man kann also unter Ausdruckshand verstehen die psychisch gestaltende, im immateriellen Feld tätige Extremität, die nicht so [sic!] schöpferisches Organ, als Spiegel seelischer Einstellungen des Ichs sein möchte und nützlicher Ausdrucksgebahrung fern bleibt.«³⁰

Nach dieser terminologischen Klärung zwischen Arbeit und Ausdruck ist für Giese der Boden bereitet, um zu sämtlichen Bewegungssystemen des Menschen und der Menschen vorzustoßen. Die Frage nach einer formalen Sprache der Ausdruckshand verweist dabei auf die Grundsätzlichkeit all jener Diskussionen, die nach dem Verhältnis von Code und Freiheit fragen und daraus, wie im einzelnen auch

28. F. Giese: »Arbeitshand und Ausdruckshand« (Anm. 2), S. 55.

29. Ebd.

30. Ebd., S. 55. Zur Diskussion um die Nützlichkeit und Zweckfreiheit von Bewegungen vgl. Oskar Kohnstamm: »Die biologische Sonderstellung der Ausdrucksbewegungen«, in: *Journal für Psychologie und Neurologie* 7 / 5 (1906), S. 205–223.

immer durchgeführt, eine Differenzierung zwischen Natur und Kultur ableiten. So wird ein kurzer Abschnitt möglich, dem es gelingt, auf wenigen Zeilen sämtliche Topoi einer Ausdruckspsychologie zu durchlaufen, um dann bei jenen *Körperkultursystemen* anzukommen, deren Rekonstruktion Anliegen von Gieses Buch *Körperseele* war.³¹

»Formgemäß arbeitet die Ausdruckshand mit Gesten; letztere werden in komplexer Beziehung unterstützt in der Mimik der Gesamtgestalt. Beides zusammen erzielt die Haltung, die am künstlerischen Standpunkt der Pose erfaßbar ist. Hierbei sind zu trennen stabile und labile Ausdrucksformen, je nachdem starre Posen oder ineinander übergehende Posenfolgen = Bewegungsabläufe Inhalt der formalen Sprache der Ausdruckshand wurden. Angewandt spricht man daher gelegentlich von Gebärde oder Pantomimik und trennt dadurch zugleich im Labilen die Ausdrucksfolgen nach ihrem zeitlichen Ausmaß. Die formale Sprache der Ausdruckshand kann ihrerseits freizügig, spontan und im engeren Sinne ›produktiv‹ sein. Sie folgt intuitiven Einfällen der Person.«³²

Durch diese Bestimmung gerät die Ausdruckshand in einen Gegensatz zur Arbeitshand, der ein Effekt der Komplexität von Bewegung und damit nicht zuletzt ein Effekt davon ist, ob und inwieweit welche Systeme in ihrer Motorik über welche Freiheitsgrade verfügen. Generell bescheinigt Giese der Ausdruckshand eine Selbständigkeit, die über die symmetrisch-harmonische Ausdrucksgebarung an Komplexität weit hinaus geht. Gesteigert wird diese Komplexität durch ihre Erweiterung auf andere Körperzonen wie Beine oder Rumpf. »Insofern liegt bei der Ausdruckshand die Sachlage wesentlich verwickelter, als bei der Arbeitshand, die zwar ebensowenig isoliert tätig ist, aber im großen und ganzen viel weniger Autonomie zur Umgebung entwickelt!«³³

Diese Autonomie ist, wie sollte es bei Giese auch anders sein, nicht anthropologischer Grundbestand, sondern ein Effekt von Erziehung und kollektiver Durchformung. Am Beispiel der Geste, der eine komplexe Umsetzung von Bewußtseinslagen in Motorik zugrunde liegt, entwickelt Giese konsequent den Bildungsroman einer Ausdruckshand, oder genauer, er demonstriert, wie Ausdruckshände über ein Bewußtsein von Zwischenstufen allererst zu eigenem Leben erzogen werden. Zuvor und das heißt für Giese, bei noch

31. Fritz Giese: *Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung*, München: Delphin 1924.

32. F. Giese: »Arbeitshand und Ausdruckshand« (Anm. 2), S. 55f.

33. Ebd., S. 56.

nicht pädagogisierten Anfängern und Analphabeten des Hantierens, gelten sie als im Wortsinne tot.

»Anfänger erkennen die eigentlichen Abstufungen noch nicht. Ihre Ausdruckshand bleibt tot – denn sie stammt weder aus einer realen Bewußtseinslage, noch wirkt jene schon suggestiv: Es sind leere Gebärden, die mit Inhalt erfüllt werden müssen – eine Aufgabe der Erziehung der Ausdruckshand.«³⁴

Mit dieser Variante von Kollektivität und Individualität, von Willkür und Freiheit ist Giese am Ende seiner Wege und am Anfang seines Resümees. Sowohl Arbeits- als auch Ausdruckshand unterstützen die Lockerung der Seele und die Entfaltung psychischer Anlagen. Beide Hände sind bei aller didaktischen und teleologischen Verschiedenheit über die Mittel des Körperlichen auch pädagogisch belangbar. Gemeinsam ist daher beiden Wegen die Auswertung des gleichen Grundsatzes:

»vom Körperlichen auf die Seele zu wirken und zwar am gleichen Instrument; der Hand im weiteren Sinne. Daß eine solche Wirkung vom Körperlichen auf die Seele hin statt hat, lehren nicht nur die Ergebnisse der Psychologie selbst, als auch übliche Erfahrungen im alten Turnen, der ärztlichen Therapie (beispielweise von Kriegsschädigten), Beobachtungen in der Psychiatrie und vieles mehr.«³⁵

Damit hat Giese für das Endziel aller Pädagogik, die Heranbildung von in sich fest geschlossenen Persönlichkeiten, ein Organ und eine großangelegte Pädagogik. Auf dem Weg der *Handerziehung* sollen nicht nur verkrüppelte Individuen heim ins Reich des Ausdrucks geholt werden – ein Reich, das nicht aufhört, zwischen Kultur und Natur, zwischen Codierung und Nichtcodierung, zwischen Authentizität und Verstellung zu oszillieren.

34. Ebd., S. 56f.

35. Ebd., S. 59.

MENSCHENMASCHINEN, MASCHINENMENSCHEN

Vitale Maschinen und programmierte Androiden.

Zum Automatendiskurs des 18. Jahrhunderts

JOCHEN VENUS

Der Mensch eine Maschine – unter dieser materialistischen Parole vollzieht der Arzt Julien Offray de La Mettrie 1748 einen radikalen Diskursbruch: Weder Seele noch Geist wohnen im menschlichen Körper – alles ist nur Technik und Materie: »Behaupten wir also dreist, daß der Mensch eine Maschine ist und daß es in der ganzen Welt nur eine einzige verschieden geartete Wesenheit gibt«. ¹ Die Verabschiedung der Seelenmetaphysik ist die Möglichkeitsbedingung, religiös begründete Herrschaftsansprüche nicht mehr anzuerkennen. Der Mensch als Maschine figuriert bei La Mettrie als anti-klерikales Emanzipationsversprechen.

In der Moderne hat sich dagegen das Maschinenwesen des Menschen zum selbstadressierten Drohpotential gewandelt. Mit einer gewissen Angstlust inszenieren Gegenwartsdiagnosen die Reduktion des Menschen zur Maschine. Im Paradigma der *industriellen Herstellung und Verteilung materieller Güter* betrifft das den Menschen als Arbeitstier. Nachdem aber die *elektronische Vermittlung immaterieller Güter* sich in den diagnostischen Fokus gedrängt hat, werden auch die materiell unproduktiven, konsumptiven und kommunikativen Bereiche des Gesellschaftlichen als reine Hardware-Effekte angesehen. Nicht mehr persönliche Bedürfnisse und Intentionen entscheiden über das, was man genießen kann und worüber sich zu sprechen lohnt, sondern technogene Versinnlichungs- und Sinngebungsstrategien. Das Pluraletantum der *Medien* erscheint als ebenso amorphes wie schizoides Subjekt, als wahnsinniger Betrügergott, den anzubeten und zu bekämpfen gleichermaßen sinnlos ist.

1. Julien Offray de La Mettrie: »Der Mensch eine Maschine«, übers. von Adolf Ritter, in: Klaus Völker (Hg.), *Künstliche Menschen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 78–102, hier S. 102.

Die Evidenzen, auf die sich diese Diagnose beziehen kann, sind in der Tat eindrucksvoll. Die Massenmedien multiplizieren das Ästhetische und entwerten dadurch seine Besonderungen – auch hinsichtlich der Wahrnehmung: Angesichts massenmedialer Produkte erfahren die Leute ihre persönliche Rezeptionsleistung als irrelevant. Die kommerzielle Rationalisierung der Medienproduktion erzwingt darüberhinaus ihre Orientierung an hohen Reizintensitäten. Damit wird das Somatische gegenüber dem Begrifflich-Reflektorischen betont. Die unmittelbar körperlich wirkenden Reize lassen die Möglichkeitsbedingungen hermeneutischer Differenzen verschwinden. Den Akzenten und Schocks, die die Produkte vor dem Hintergrund einer suggestiven Rhythmik vermitteln, entsprechen begrifflich, narrativ und imaginativ relativ einfache, hochgradig konventionalisierte Muster.

Diese Evidenzen verleiten dazu, die Diagnose zu generalisieren. Der Glaube an die Medien gebietet, alle gesellschaftlichen Sachverhalte als Medieneffekte zu interpretieren – entweder als Ausdruck einer bestimmten Technologie oder eines bestimmten Programms (das letzten Endes auch nur auf Hardware basiert²). An einen Gott – auch an einen Betrünergott – kann man aber nur glauben, begrifflich vermitteln läßt er sich nicht. Die begriffliche Problematik der medienorientierten Gegenwartsdiagnose und ihrer interpretatorischen Derivate kann nur abgeschattet werden, wenn wirklich alle gesellschaftlichen Sachverhalte einbezogen werden, auch die historischen. Alles Frühere muß als Medieneffekt und Vorgeschichte der Jetztzeit perspektiviert werden. In historischen Diskursen (der Medien, des Menschen, der Jetztzeit) zirkulieren danach bestenfalls Vorbegriffe gegenwärtiger Erkenntnis (man kann dann sagen, irgendeine historische Denkfigur sei erstaunlich modern oder nehme heutige Einsichten vorweg; die ›falschen‹ Einsichten muß man dagegen als Effekte historischer Mediensysteme verstehen).

Mediale Anatomien werden unter diesen Bedingungen zur historischen Transzendenz der Festlegung des Menschen. Die überlieferten ikonischen und symbolischen Menschenbilder, die je historischen Kommunikationstechniken und -geräte und das nicht mehr zu vergegenwärtigende Verhalten der Individuen werden zu einem historiographisch zu rekonstruierenden System. Ein solcher Medienhistorismus ist forschungstheoretisch problematisch, da er kulturelle Brüche (zwischen früher und heute, zwischen ›uns‹ und

2. Zumindest, wenn man Friedrich Kittler glaubt. Vgl. »Es gibt keine Software«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 225–242.

›anderen Kulturen‹) nur konstatieren, kulturelle Differenzen aber nicht denken kann. Zu reflektieren wäre dabei nämlich auf die »prägnant unterschiedliche Funktion ähnlicher Medien bzw. die ähnliche Funktion prägnant unterschiedlicher Medien in unterschiedlichen Kulturen« bzw. zu unterschiedlichen Zeiten.³ Wenn man diese Möglichkeit einer relativen funktionalen Offenheit der Medien einräumt, kann man es nicht mehr für eine sinnvolle medientheoretische Option halten, die unhintergehbare Macht der Medien darzustellen. Ebenso unmöglich erscheint aber andererseits das Konzept, daß Medien bloß abhängige Variablen seien und auf etwas Bestimmtes in unveränderlicher Weise referieren: sei es die äußere Natur (im Sinne der *imitatio*) oder die soziale Welt (im Sinne der materialistisch-dialektischen *Widerspiegelungstheorie*).

Mediale Anatomien sind weder Reflexe noch Präskripte historischer Daseinsformen. Als solche werden sie vielmehr *problematisiert*, und das setzt voraus, daß ihre Funktion hinsichtlich ihrer biotischen und diskursiven Umwelt nicht allein dadurch festgelegt ist, wie durch sie der Mensch evoziert wird.

Bevor der Mensch Maschinen unterworfen und sein Verhalten maschinell fungibel organisiert wurde, ähnelten sich die Automaten ästhetisch dem Menschen an. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Projekt einer Raffinierung der anthropomorphen Illusion zu beobachten. Die Triebkräfte dieses Projektes sind heterogen und eine Reflexion auf die diskursiven, sozialen und medienlogischen Dispositionen des 18. Jahrhunderts kann einige dieser Triebkräfte namhaft machen. Gleichmaßen vielgestaltig sind die Effekte der Automaten. Sie dienen als Simulakren erhöhter Lebendigkeit, aber auch als polemische Metaphern der Unmündigkeit. Sie sind faszinierende Stimuli des Diskurses und die Aufklärung kann an ihrer Faszination erfolgreich parasitieren.

Der furiose Text La Mettries macht aus den Automaten Ba-taillone der Emanzipation. Die Fortschritte der Medizin, vor allem die Entdeckung des Blutkreislaufs (1628) durch William Harvey, hatten die Seelenmetaphysik erheblich unter Druck gesetzt. Immer mehr Lebensprozesse konnten materialistisch erklärt werden. Die Seele als Bewegerin der Materie begann, obsolet zu werden. Herman Boerhaave (1668–1738), einer der bedeutendsten Mediziner seiner Zeit und Lehrer La Mettries, dekretierte ein epistemologisches Tabu über die Zusammenhänge zwischen Seele und Leib und vollzog im übrigen ein materialistisches Forschungsprogramm. Für

3. K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kultur-anthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 30.

La Mettrie, den Atheisten, war dieses Tabu nicht bindend. In seiner Schrift *Zur Naturgeschichte der Seele*⁴ machte er deutlich, daß trotz aller philosophischen Bemühungen das Wesen der Seele nichts weiter als eine epistemologische Leerstelle sei. Es gebe keinen Grund – und damit ging er über den Empirismus hinaus –, die Bedingungen der Bewegung und der Empfindungen jenseits der Materie aufzusu- chen. Dieser Tabubruch blieb nicht wirkungslos. Die Schrift wurde auf Befehl des französischen Parlaments vom Scharfrichter ver- brannt. La Mettrie zog sich zunächst nach Holland zurück, aber nur, um mit seinem Aufsatz *L'Homme machine* seine Metaphysikkritik noch prägnanter zu formulieren. Nach dem Skandal, den auch diese Schrift auslöste, flüchtete er sich an den Hof Friedrichs II., der in seinen Erinnerungen schreibt:

»Das Werk mußte denen mißfallen, die von Amts wegen erklärte Feinde des Fort- schritts der menschlichen Vernunft sind. Es brachte alle Pfaffen von Leyden gegen den Verfasser auf. Calvinisten, Katholiken und Lutheraner vergaßen plötzlich die Streitereien über die Transsubstantiation, die Willensfreiheit, die Totenmesse und die Unfehlbarkeit des Papstes und taten sich alle zur Verfolgung eines Philosophen zu- sammen.«⁵

Die skandalisierende Kraft des La Mettrieschen Textes lag nicht darin, daß Mensch und Automat *analogisiert* wurden. Die Maschine war nicht lediglich Metapher. La Mettrie behauptete, daß der Mensch *unter den Begriff der Maschine subsumierbar* sei. Diese These besaß vor dem Hintergrund zeitgenössischer Automatenbegeisterung eine ›natürliche‹ Evidenz (die La Mettrie in seinem Aufsatz *rhetorisch* ein- setzte⁶). Die These, der Mensch sei eine Maschine, war nicht blinder Ausdruck der Automaten euphorie und beruhte auch nicht auf der Erfahrung mit Automaten.⁷ La Mettries Text hatte anderes im Sinn.

4. Julien Offray de La Mettrie: *Histoire Naturelle de l'âme*, La Haye 1745.

5. *Die Werke Friedrichs des Großen*, Bd. 8: Philosophische Schriften, hg. von Gustav Berthold Volz, übers. von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Berlin 1913, S. 220 (zit. nach Herbert Heckmann: *Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung*, Frankfurt/Main: Umschau 1982, S. 242).

6. Vor allem als begabter Rhetoriker war La Mettrie schon in seiner Schulzeit aufgefallen, die dem Sohn eines reichen Kaufmanns eine vorzügliche Bildung vermittelte (vgl. H. Heckmann: *Die andere Schöpfung* [Anm. 5], S. 241).

7. Daß die Theorie La Mettries durch Vaucansons Automatenbaukunst an- geregt worden sei, wie Klaus Völker meint (vgl. das Nachwort seines Bandes *Künstli- che Menschen* [Anm. 1], S. 471), ist mit Blick auf die diskursiven Grundlagen und die

Er parasitiert an der Automatenephorie, um dem materialistischen Grundmotiv eines unauflösbaren Zusammenhangs von Hedonismus und Rationalismus diskursiv Geltung zu verschaffen. Der Text verschaltet affektiv besetzte Momente, die ›Realien‹ des Lebens (Lust, Sexualität, Geburt, Tod, der intakte und der versehrte Körper) mit der rationalen Organisation der Maschine, um zu zeigen, daß

»[eine] Maschine sein, fühlen, denken, das Gute vom Bösen unterscheiden können wie das Blaue vom Gelben, mit einem Worte mit Erkenntnisvermögen und einem sicheren Triebe geboren sein und doch nichts als ein Tier sein [...] einander nicht mehr widersprechende Dinge [sind], als ein Affe oder ein Papagei sein, und es verstehen sich der Lust hinzugeben.«⁸

Dabei wird die traditionelle Stellung des Menschen im Tierreich nicht bestritten.

»[Der Mensch] ist im Vergleich zum Affen, zu den klügsten Tieren, was Huygens's Planetenuhr im Vergleich zu einer Uhr des Königs Julianus ist. Wenn man mehr Werkzeuge, mehr Räder, mehr Federn zur Bezeichnung der Planetenbewegungen bedurfte, als zur Bezeichnung der Wiederholung der Stunden; wenn Vaucanson größere Kunst anwenden mußte, seinen Flötenspieler zu machen als für seine Ente, so hätte er noch bei Weitem bedeutendere Kunst zeigen müssen, um ein sprechendes Gebilde hervorzurufen, was – besonders unter den Händen eines modernen Prometheus – nicht mehr als unmöglich erachtet werden kann.«⁹

Bestritten wird lediglich der prinzipielle Unterschied zwischen Mensch und Tier:

»Denn diese starke Ähnlichkeit [zwischen Mensch und Tier; J.V.] eben zwingt alle Gelehrte und wahrhaft Urteilsfähige einzugestehen, daß jene stolzen und eitlen Wesen, welche mehr durch ihren Hochmut als durch den Namen von Menschen sich hervortun – wie groß auch ihre Lust ist sich zu erheben – im Grunde genommen nur senkrecht in die Höhe gereckte Tiere und Maschinen sind.«¹⁰

Was immer einem modernen Prometheus zuzutrauen war – und 1791 schien der ungarisch-siebenbürgische Hofkanzlei-Beamte von

rhetorische Organisation des La Mettrieschen Textes kaum plausibel (so auch H. Heckmann: *Die andere Schöpfung* [Anm. 5], S. 245).

8. J.O. de La Mettrie: »Der Mensch eine Maschine« (Anm. 1), S. 95f.

9. Ebd., S. 92.

10. Ebd., S. 94.

Kempelen hinsichtlich einer Sprechmaschine Vollzug melden zu können¹¹ –, La Mettrie hegte keine Illusionen über die Möglichkeiten, Menschen künstlich herzustellen, sondern war sich der eigentümlichen Komplexität der Menschmaschine offensichtlich bewußt:¹²

»Ich täusche mich nicht, der menschliche Körper ist eine Uhr, aber eine erstaunliche, und mit soviel Kunst und Geschicklichkeit verfertigt, daß, wenn das Rad, welches zur Angabe der Sekunden dient, zum Stillstand kommt, das für die Minuten sich weiter dreht und seinen Schritt weiter geht, sowie auch das Viertelstundenrad seine Bewegung fortsetzt, und ebenso die anderen Räder, wenn die ersten verrostet oder aus irgendwelcher Ursache verdorben, ihren Gang unterbrochen haben.«¹³

Die Denkfigur vom Menschen als Maschine verweist in La Mettries Text nicht auf die technische Machbarkeit des Menschen, sondern ganz im Gegenteil auf den Eigensinn des Leiblichen.

»Treten wir einmal in eine etwas nähere Betrachtung dieser Triebfedern der menschlichen Maschine ein: alle vitalen, animalischen, natürlichen und automatischen Bewegungen geschehen durch die Wirksamkeit derselben. Zieht sich nicht der Körper maschinenmäßig zurück, wenn er beim Anblick eines unerwarteten Abgrundes von Schrecken ergriffen wird? Senken sich nicht die Augenlider bei der Drohung eines Schlags? [...] Hebt sich nicht der Magen, vom Gifte erregt, durch eine gewisse Menge Opium, durch alle Brechmittel etc.? [...] Leistet die Lunge nicht den Dienst eines beständig in Bewegung gesetzten Blasebalgs? [...] Sind nicht alle Schließmuskeln der Blase, des Mastdarms etc. maschinenmäßig in Tätigkeit? [...] Erheben die aufrichtenden Muskeln das männliche Glied nicht beim Menschen, wie bei den Tieren, welche sich damit auf den Bauch schlagen, und selbst beim Kinde, dessen Glied, wenn es gereizt ist, der Aufrichtung fähig wird?«¹⁴

11. Vgl. Brigitte Felderer: »Künstliches Leben in Österreich. Die Automaten und Maschinen des Freiherrn von Kempelen«, in: Manfred Faßler (Hg.), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, München: Fink 2000, S. 213–233.

12. Horst Albert Glaser kommt zu einem anderen Schluß: La Mettrie ist für ihn ein Vertreter »der Aufklärung, die meinte den Fortschritt durch die Konstruktion stets komplexerer Maschinen erreichen zu können.« Im La Mettrieschen Text finden sich aber keine Passagen, die auf eine solche Ideologie hinweisen würden. Daß für La Mettrie erst eine sprechende Maschine eine denkende sei, wie Glaser unterstellt, ist durch den Text ebensowenig gedeckt (vgl. Horst Albert Glaser: »La Mettries Maschinenmensch und Sades Sexualmaschine«, in: Horst Glaser/Wolfgang Kaempfer [Hg.], *Maschinenmenschen*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1988, S. 69–80, hier S. 77).

13. J.O. de La Mettrie: »Der Mensch eine Maschine« (Anm. 1), S. 92.

14. Ebd., S. 81.

La Mettries Text kreist um das zentrale Motiv des Materialismus, die *Organlust* (und ihr Gegenteil, den Tod).¹⁵ Im Namen ihrer Evidenz zieht er gegen die hohlen Ewigkeitswerte der Metaphysik zu Felde. Wie in jedem konsequent durchgeführten Materialismus ergeben sich aber auch bei La Mettrie die latenten Widersprüche zwischen den sozialutopischen und positivistischen Impulsen des Materialismus.

»Da schließlich der Materialist, so sehr seine eigene Eitelkeit sich dagegen auflehnt, überzeugt ist, daß er nur eine Maschine, oder ein Tier ist, so wird er seines Gleichen nicht übel behandeln; ist er ja allzusehr über das Wesen dieser Handlungen [...] belehrt und mit einem Worte nicht Willens, dem alle Tieren verliehenen Naturgesetze gemäß, an anderen zu verüben, was er an sich nicht verüben sehen möchte.«¹⁶

Diese ethische Legitimation bricht sich an den epistemologischen Prämissen des Materialismus': »Man beruft sich vergeblich auf die Herrschaft des Willens. Für einen Befehl, den er erteilt, fügt er sich hundertmal unter das Joch.«¹⁷ Das Legitimationsproblem wird im Materialismus zynisch gelöst, durch »das grinsende oder zähneblek-kende Moment am Materialismus, was seid ihr? nichts als ein Totenkopf [...]«.¹⁸ Auch bei La Mettrie finden sich Aspekte dieses Zynismus', etwa wenn er die Eihaut eines menschlichen Fötus' beschreibt, die »ich zu meinem Vergnügen bei einer Frau, die einen Augenblick vor ihrer Niederkunft gestorben war, beobachtet habe«.¹⁹

Souverän, daran läßt La Mettrie keinen Zweifel, ist nicht der Mensch, diese eitle, überhebliche aufgerichtete Maschine, sondern allein die Lust, vor der alles andere verschwinden muß. Diese ist das Wesen des Menschen und der Ordnung des Universums »Le plaisir est de l'essence de l'homme, et de l'ordre de l'univers«.²⁰ La Mettries Aufsatz verschafft einem hedonistischen Materialismus Kre-

15. Vgl. zur Materialismus-Idealismus-Differenz Theodor W. Adorno: *Philosophische Terminologie*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 171–194. »Das Aroma des Materialismus [...] ist genau an der Stelle zu suchen, wo dieses Moment der Organlust auf der einen Seite und auf der anderen des Todes wie es auch in der Erfahrung eines jeden Menschen sich findet, in ihm zum Ausdruck kommt« (ebd., S. 179).

16. J.O. de La Mettrie: »Der Mensch eine Maschine« (Anm. 1), S. 101.

17. Ebd., S. 85.

18. T.W. Adorno: *Philosophische Terminologie* (Anm. 15), S. 173.

19. J.O. de La Mettrie: »Der Mensch eine Maschine« (Anm. 1), S. 96.

20. Bernd Weyergraf, »Wozu Maschinen gut sind«, in: H. Glaser/W. Kaempfer (Hg.), *Maschinenmenschen* (Anm. 12), S. 57–67, hier: S. 66.

ditwürdigkeit, indem er ihn mit der avanciertesten (Medien-)Technik seiner Zeit, dem Automatenbau, eingeführt. Diese Engführung ist eine Resonanz des Automatenbaus, aber kein Effekt im kausalnektischen Sinn. Ebenso wenig ist der Automatenbau auf die Denkfigur der Menschmaschine angewiesen. Die Ingenieure bedürfen keiner La Mettrieschen Inspiration.²¹

Androide Automaten tanzen, flöten und trommeln seit den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts durch die europäische Kulturgeschichte. An den Höfen und in den Salons werden diese Produkte höchster Ingenieurskunst bewundert, Literaten verwerten sie als zeitgenössische Figuration des künstlichen Menschen.²² Flankiert werden die Androiden von einer unüberschaubaren Heerschar subhumaner Automaten, zwitschernder Vögel, trabender Pferdchen, turnender Affen etc. Das Publikum will sich an immer neuen mechanischen Attraktionen delectieren. Die Androiden bilden nur einen kleinen, besonders aufwendigen und besonders aufmerksamkeitssträchtigen Bereich der Produktion. Berühmtheit erlangten vor allem die Androiden von Jacques de Vaucanson und Vater und Sohn Jaquet-Droz.

Die Automaten, die Vaucanson Ende der 1730er Jahre dem Publikum vorstellte, wurden als technische Meisterleistungen von der Académie Royal ausgezeichnet. Der Flöten- und der Tambourinspieler standen auf Sockeln von ca. einem Meter Höhe, in denen sich eine starke Triebfeder befand, die, eingeschlossen in einer Walze, sich aufziehen ließ und mittels Ketten Klappen und Hebel in Bewegung setzte. Der Flötenspieler konnte zwölf verschiedene

21. Dagegen schreibt Klaus Völker: »Die These, daß der menschliche Körper einer Uhr entspreche, führte dazu, daß Uhrmacher sich die Herstellung des perfekten Menschen zum Ziel setzten. Die Schrift *Der Mensch eine Maschine* diente als Anregung zur Vervollkommnung der mechanischen Menschenkonstruktion« (Klaus Völker, »Nachwort«, in: K. Völker (Hg.), *Künstliche Menschen* [Anm. 1], S. 473). – Das dürfte die Wirkung La Mettries auf den Automatenbau zu hoch einschätzen. Bei La Mettrie findet sich buchstäblich nichts, was für einen Automatenbauer von Interesse gewesen sein könnte, und ebenso unwahrscheinlich dürfte sein, daß sich ein Uhrmacher auf den Automatenbau warf, nur weil er die These vernommen hatte, der menschliche Körper entspreche einer Uhr. Gerade Uhrmacher dürften die Grenzen dieser Analogie klar gesehen haben.

22. Vgl. zu diesem Komplex Peter Gendolla: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg: Winter 1992, sowie Liselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bonn: Bouvier 1983.

Stücke vortragen, wobei die Töne durch Blasen in das Instrument, Veränderung der Lippen und die Bewegung der Finger erzeugt wurden. Der Tambourinspieler, der in der einen Hand eine Flöte und in der anderen einen Trommelstock hielt, vermochte zwanzig Tänze zu spielen und rhythmisch zu begleiten, wobei er einfache und doppelte Schläge und sogar Wirbel ausführen konnte. Auf ähnliche Weise konstruierte Vaucanson auch eine Ente, die fressen, verdauen und ausscheiden konnte. Neben seinen Automaten erfand er im Rahmen seiner Tätigkeit als Inspektor der staatlichen Seidenmanufakturen automatische Webstühle, was allerdings zum Konflikt mit den Beschäftigten führte.

Goethe hat 1805 die Vaucansonschen Automaten erleben können. Seine Beschreibung vermittelt das triste Bild vergangener Pracht:

»Die Vaucansonischen Automaten fanden wir durchaus paralysiert. In einem alten Gartenhaus saß der Flötenspieler in sehr unscheinbaren Kleidern, aber er flötete nicht mehr [...]. Die Ente, unbefiedert, stand als Gerippe da, fraß den Haber noch ganz munter, verdaute jedoch nicht mehr: an allem dem ward er aber keineswegs irre, sondern sprach von diesen alten halbzerstörten Dingen mit solchem Behagen und so wichtigem Ausdruck, als wenn seit jener Zeit die höhere Mechanik nichts frisches Bedeutenderes hervorgebracht hätte.«²³

Die Automaten, die Pierre Jaquet-Droz, sein Sohn Henri-Louis und Jean-Frédéric Leschot herstellten, markieren den Höhepunkt der Androidenbaukunst. Die Figuren – ein Zeichner, ein Schriftsteller und eine Musikerin – werden 1774 das erste Mal einem Publikum präsentiert und reisen danach durch Europa und die ganze Welt. Komplizierte Nockensysteme erlauben dem Zeichner in Gestalt eines kleinen Jungen (die sitzende Figur ist 73 cm hoch), das Porträt Ludwigs XV., den Hund »Mon Toutou«, Porträts von Ludwig XVI. und Marie Antoinette sowie »Amor, von einem Schmetterling gezogen« zu zeichnen. Dabei wird zuerst das Profil, dann die Binnenzeichnung und die Schattierung ausgeführt. In regelmäßigen Abständen bläst der Junge Staub vom Blatt. Der Schriftsteller, ebenfalls ein sitzender Junge, kann so programmiert werden, daß er beliebige Texte von 40 Zeichen Länge schreiben kann. Der Junge taucht die Feder ins Tintenglas, streift die überschüssige Tinte ab, so daß es

23. Zit. nach Anette Beyer: *Faszinierende Welt der Automaten. Uhren, Puppen, Spielereien*, München: Callwey 1983, S. 56. In diesem Buch finden sich auch Photographien und detaillierte Beschreibungen der berühmtesten Automaten seit der Renaissance.

keine Kleckse gibt. Er schreibt den programmierten Text auf ein Blatt Papier und dabei folgt sein Blick der schreibenden Hand (das programmierte Schreiben stellt den kompliziertesten Mechanismus der Jaquet-Droz'schen Automaten dar). Die Musikerin in Gestalt einer jungen Dame spielt fünf verschiedene Melodien auf einem Cembalo. Dabei bewegt sie ihre Augen und ihren Kopf. Das Gesicht mit den beweglichen Glasaugen, die Hände und die Beine der Androiden bestehen aus naturalistisch modelliertem, bemaltem Holz.

Anders als Vaucansons Geschöpfe sind *Le Dessinateur*, *L'Écrivain* und *La Musicienne* nach wie vor ›lebendig‹.²⁴ Und zweifellos illustrierten die Androiden auf außerordentlich suggestiver Weise ein mechanistisches Weltbild:

»[E]ben das Neue kam hinzu als Schauer der Entblößung, gerade in Mechanik: daß der lebende Mensch ein Uhrwerk sei, das sich selber aufzieht. Dergleichen schien sichtbar zu werden in den damals entstehenden Automaten: in der singenden Nachtigall, dem mechanischen Violinspieler, dem Rechenkünstler, alles aus Wachs und innen nur Uhrwerk, aber alles gleichsam lebend. Charakteristisch war, daß das Uhrwerk nicht verhüllt wurde, es war mit Rokokokleidern oder reicher türkischer Tracht bloß drapiert und so doppelt sichtbar. Geradezu kokett trat bei allen Figuren das Räderwerk vor, der von den Rädern zurückgezogene Rock oder Vorhang zeigte die Mechanik gerade als neuen magischen Abgrund.«²⁵

Aber die anhaltende Faszinationskraft der Androiden der Jaquet-Droz zeigt, daß dies nicht alles ist. Das Feinmechanische als solches scheint ein Medium zu sein, das erhöhte Lebendigkeit zu evozieren in der Lage ist. In dieser Funktion wurde es schon vor der Aufklärung thematisiert. Über Karl V. berichtet der Jesuit Favian Strada, er habe im Kloster San Yuste nach seiner Abdankung seine melancholischen Grillen durch die automatischen Spielereien seines Mechanikers und Uhrmachers Juanelo Tuarrino vertrieben.²⁶ Insbesondere in einer Welt, in der Maschinen, Uhren und Automaten eine Seltenheit waren, mußte das Feinmechanische prägnant als Simulakrum des Lebendigen erscheinen. Auf dieser Konnotation beruht wie gesehen auch die rhetorische Strategie von *La Mettrie's L'Homme machine*. Weiterhin verdanken sich intensive mediale Ef-

24. Seit 1906 befinden sie sich im Musée d'Art et d'Histoire in Neuchâtel. Noch im 20. Jahrhundert begeistern diese Figuren große Zuschauermengen wie z. B. 1961 in Boston und 1964 in Hongkong. Vgl. A. Beyer: *Faszinierende Welt der Automaten* (Anm. 23), S. 60.

25. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 736.

26. Vgl. H. Heckmann: *Die andere Schöpfung* (Anm. 5), S. 120.

fekte ganz allgemein der Inszenierung von Kippfiguren. Schon im Begriff des Zeichens als etwas, das auf etwas anderes verweist, als Anwesenheit von Abwesendem, steckt der Reiz des Paradoxons. Insofern Medien dieses Paradoxon sinnlich prägnant erfahrbar machen (und es nicht durch konventionalisierte Verwendungsroutinen abgeschattet ist), fungieren sie als magischer Abgrund. Und schließlich scheint es geradezu eine anthropologische Konstante zu sein, auf das, was man als dem Selbstbild ähnlich wahrnimmt, reflexhaft mit gesteigerter Aufmerksamkeit zu reagieren.

Beim Androiden kommen daher drei einander steigernde Faszinationsmomente zusammen: das Feinmechanische als Simulakrum der Lebendigkeit, eine mediale Kippfigur (Mensch/Maschine) und das anthropologische Körperschema. Diese Medienkonfiguration scheint so stabil zu sein, daß sie nicht nur im 18. Jahrhundert als faszinierendes Simulakrum des lebendigen menschlichen Subjekts wirksam wird, sondern auch im 20. Jahrhundert, in dem andere ideologische Trends bestimmend sind, Vergnügen bereitet. Mediale Kippfiguren sind formal bistabil. In ihren konkreten Erscheinungen sind sie polyvalent. Ein faszinierendes Medienangebot determiniert nicht nur nicht seinen hermeneutischen Gebrauch, es subvertiert ihn geradezu. So ist erklärbar, daß zwei Autoren mit ähnlichen philosophischen Projekten – zwei hedonistische Naturwissenschaftler –, La Mettrie und Lichtenberg, Androiden in ihren Texten rhetorisch auf diametral entgegengesetzte Weise einsetzen. Während bei La Mettrie der Automat als Chiffre des lebendigen Menschen figuriert, ist für Lichtenberg der Automat Symbol verminderter Lebendigkeit, er steht für den perfekten, d. h. dummen Untertan. Diese diskursive Verwendung des Automaten lag nahe, war doch das höfische Leben durch ein kompliziertes Regelwerk der Subordination bestimmt. Die streng normierten Verhaltenscodes ließen kaum individuellen Spielraum. Schon La Bruyère charakterisiert Ende des 17. Jahrhunderts seine Zeitgenossen als Automaten:

»Der Einfältige ist ein Automat, ein Uhrwerk, ein Getriebe; das Gewicht stößt ihn an, setzt ihn in drehende Bewegung, immerfort, im selben Sinn, mit derselben Regelmäßigkeit; er bleibt stets gleich: wer ihn einmal gesehen hat, der hat ihn in allen Augenblicken und in allen Abschnitten seines Lebens gesehen.«²⁷

Das Wort *Automat* bezeichnete nicht nur die avancierteste Technik

27. Jean de La Bruyère, *Die Charaktere oder die Sitten des Jahrhunderts*, neu übertr. und hg. von Gerhard Hess, Wiesbaden 1947, S. 276f. (zit. nach H. Heckmann: *Die andere Schöpfung* [Anm. 5], S. 209).

der Zeit, sondern war zugleich Schimpfwort für den universal funktionalen Untergebenen, der jede individuelle Regung erfolgreich unterdrückt. Die unterschiedliche diskursive Funktion des Automaten läßt sich aber nicht durch die Unterscheidung Affirmation/Kritik beobachten. La Mettrie predigt keine Subordination, Lichtenberg ist kein Sozialrevolutionär. Der Unterschied zwischen La Mettrie und Lichtenberg scheint auf einer unterschiedlichen Konzeption der Lust zu beruhen. Während La Mettrie Organlust gleichsam pur denkt, unabhängig von technischen und sozialen Sachverhalten, ist Lichtenbergs Hedonismus kulturell raffiniert. Lichtenberg ist sich der anderen Seite der Organlust bewußt, der Notwendigkeit, Natur zu bearbeiten, damit sie zum Lustmittel werden kann. Die Realisierung der Lust ist für Lichtenberg immer schon auf Medien angewiesen: auf Literatur, das Theater, sozioökonomisch voraussetzungsreiche Genußmittel wie Kaffee und Wein. Erst Medientechnik und ihr kluger Einsatz ermöglicht die erhöhte Lebendigkeit, auf die es ankommt.²⁸ Die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine ist für diese Denkfigur konstitutiv, der Mensch kann nicht unter den Maschinenbegriff subsumiert werden. La Mettrie ist für Lichtenberg dementsprechend ein ähnlich verwirrter Kopf wie der Physiognom Lavater. So zitiert er in einer Lavaterkritik den Spruch: »Ein gutes Herz, verwirrte Phantasie, / Das heißt auf deutsch ein Narr wie Lamettrie«.²⁹ Ganz im Sinne La Bruyères sind für Lichtenberg Automaten Sinnbilder der real existierenden Absurdität:

»In Zezu oder sonst wo gibt es eine Art Puppen, die von ihren Vorfahren verfertigt worden sind, wogegen Vaucansons Ente und Flötenspieler bloße Nürnberger Ware ist. Die Kunst selbst sie zu verfertigen verstehen die Einwohner nicht mehr seitdem sie sich sehr stark bemühen historisch genau zu wissen was die Alten gewußt haben, ohne sich um die Erwerbung eben des Geistes der Alten sonderlich zu bekümmern. Ich habe sie öfters auf der Straße gehn sehen, und allemal, ehe ich es noch wußte, und noch oft nachher für wahre Menschen gehalten. Die Verehrung gegen diese Puppen geht so weit daß man einigen von ihnen sogar Ehren-Titel gegeben hat. Eine davon die sehr leserlich schreiben konnte: es lebe der Fürst, hatte den Titel eines geheimen Kabinetts-Sekretärs bekommen. [...] Eine andere die ein Hygrometer, Barometer und Thermometer, und eine kleine Elektrisir-Maschine beständig leierte hatte den Titel Professor Physices und Mitglied der Akademie der Wissenschaften.«³⁰

28. Vgl. K.L. Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre* (Anm. 3), S. 121–134.

29. Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher*, Heft F 741 (*Schriften und Briefe*, Bd. I, hg. von Wolfgang Promies, Sudelbücher I, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1994, S. 565).

30. G.C. Lichtenberg: *Sudelbücher* Heft D 116, I, S. 248f.

Nicht nur der (lebendige, geistvolle) Mensch, auch die Welt ist für Lichtenberg keine Maschine, und ihre maschinelle Versinnlichung daher eine Verirrung der Vernunft:

»Es ist doch besonders, daß es in allen Ländern so viel Menschen gibt, die Weltmaschinen verfertigen. [...] Einen läppischen Gebrauch kann wohl der Mensch von seinen Seelenkräften nicht machen als wenn er die Weltmaschine durch ein Räderwerk darzustellen sucht, das immer zur Familie der Bratenwender gehört, und daran erinnert. [...] Wenn die großen Herren, die doch nur allein dergleichen Possen bezahlen können, so etwas sehen wollen, so können sie ja auf einem freien Platz die Sache durch ihre Hofleute und Hoflakaaien darstellen lassen, und die Rolle der Sonne selbst spielen.«³¹

Die mediale Versinnlichung des Menschen ist eine notwendige Bedingung komplexer Gesellschaftlichkeit. Wenn die unmittelbare Evidenz des Menschen gesellschaftlich in den Hintergrund tritt, also in gesellschaftlichen Strukturen jenseits der Kommunikation unter Anwesenden, wird die Erreichbarkeit der Adressaten zum Problem. Seitdem und insofern Gesellschaften nicht allein im Modus der Anwesenheit von Kommunikationsteilnehmern auf Umwelt reagieren können, muß die transhistorische Bedingung von Gesellschaftlichkeit, nämlich der Mensch und seine für ihn vorfindliche Umwelt, als stabiles Objekt jenseits situativer Kontingenz versinnlicht werden.

Wie dies geschieht, hängt von je historischen Produktionsmitteln und -verhältnissen der Medien ab. Das jeweilige Produkt, der empirische Gehalt der Menschenbilder, hat seine die Gesellschaft stabilisierende und reproduzierende Wirkung jedoch nur virtuell. Sie ist sozusagen eine transzendente Bedingung ihrer Produktion. Die Wirkung dieser Produkte ist gleichwohl kontingent. Nur in der historischen Rückschau, vor dem Hintergrund soziohistorischer Kontinuität, scheinen die Wirkungen der Menschenbilder eindeutig. Es entsteht der Eindruck, als hätten die Menschenbilder die empirischen Menschen so geformt, wie sie sie vor- und eingeschrieben – als seien Menschen lediglich die Servomechanismen der Medien (McLuhan). Gesellschaft wird jedoch nicht ausschließlich durch Medien vermittelt – Medien sind keine Subjekte. Die Ex- und Intensität von Medienwirkungen ist problematisch, und in der aktualhistorischen Beobachtung von Mediensystemen wird diese Problematik in den sekundären Mediendiskursen überdeutlich.

Der Automatendiskurs der Aufklärung kann zeigen, daß Men-

31. G.C. Lichtenberg: *Sudelbücher* Heft J 1228, I, S. 827f.

schenbilder sich nicht in hochplastisch-passive Leiber einschreiben, daß die Leiber nicht naiv sind, sondern sich entsprechend ihres wiederum halb natürlich halb kulturell vermittelten Eigensinns der Automaten als ihre Promotoren zu bemächtigen versuchen. Es ist gleichsam eine Naivität zweiter Ordnung, die den Akteuren des Automatendiskurses zu attestieren ist, eine Naivität, die – aufklärungs-resistent – im Zentrum jedes aktuellen Mediendiskurses steht.

Der Android selbst ist – anthropomorph gesprochen – mit guten Gründen Kulturpessimist, ein trauriges Uhrwerk, das sich nicht selbst aufziehen kann und dessen Zeit abläuft. Die romantischen Inszenierungen der Automaten beginnen diese Logik zu entfalten, nachdem der Automatenbau seinen Zenit überschritten hat, nachdem neue Verwertungsmaschinen den Deutungsmaschinen des Ancien régime den Rang ablaufen. Die Verwertungsmaschinen integrieren die Deutungsmaschinen durch industrielle Produktion. Die aufwendige, viele Jahre in Anspruch nehmende Konstruktion von Androiden rentiert sich nicht mehr. Seither sind mechanische Automaten Medienangebote von begrenzter Faszinationskraft. In den Kinderzimmern der Postmoderne funktioniert die Mechanik sprechender Puppen und Laserkanonen abfeuernder Aliens nur mehr vermittelt elektronischer Prothesen. Die Maschine als Chiffre erhöhter Lebendigkeit hat vor diesem Hintergrund die Chance reaktualisiert zu werden.³²

32. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, insbesondere das Kapitel »Die Wunschmaschinen«, S. 7–63.

Über-Menschen.

Elemente einer Genealogie des Cyborgs

SIMON RUF

»Die Sorglichsten fragen heute: »wie bleibt der Mensch erhalten?« Zarathustra aber fragt als der Einzige und Erste: »wie wird der Mensch überwunden?«

*Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra*¹

Die gegenwärtigen Debatten um die Zukunft des Menschen, die sich nach der Entschlüsselung des menschlichen Genoms und angesichts der unaufhaltsam scheinenden Fortschritte der Biotechnologie dramatisch verschärft haben, sind geprägt von einem Widerstreit zwischen den Positionen der »Sorglichsten« und Zarathustras. Während eine heterogene Koalition von Vertretern aus Politik, Wissenschaft, Philosophie, Theologie und Umweltschutz vor den unabsehbaren Folgen einer zunehmenden Technisierung und Denaturalisierung des Menschen warnt und dabei von deren exponentieller Entwicklung überrollt zu werden droht, okkupieren Bio- und Informatikwissenschaftler und Unternehmer aus dem Bereich der Bio- und Computertechnologie die Position Zarathustras, indem sie die Überwindung des Menschen vorantreiben und zur Realisierung der eigenen Zukunftsvisionen beitragen.² Die Problematik dieser Debatte scheint dabei weniger in der Unvereinbarkeit der Standpunkte oder in Interessenkonflikten zu bestehen, als vielmehr darin, daß sie sich im wesentlichen auf die Chancen und Gefahren der neuartigen technischen Machbarkeiten konzentriert. Diese in gleicher Weise opti-

1. In: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv 1988, Bd. 4, S. 357.

2. Exemplarisch hierfür Ray Kurzweil: *Homo s@piens. Leben im 21. Jahrhundert – Was bleibt vom Menschen?*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.

mistische wie panische Fixierung auf die Zukunft aber macht blind für die zentrale Frage, wie es überhaupt zu dieser sich abzeichnen- den Auflösung des Menschen kommen konnte. Denn Zarathustras Frage, wie der Mensch überwunden wird, läßt sich auch und gerade als epistemologische Fragestellung begreifen: Worin liegen die historischen Möglichkeitsbedingungen für die Bewahrheitung von Foucaults berühmtem Diktum, daß mit einer fundamentalen Veränderung der Dispositionen des Wissens »der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«?³ Wie vollzieht sich diese Auflösung der Form des Menschen, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts konstituiert hat, und welche neue Form tritt an deren Stelle?

Vieles spricht dafür, diese neue Form des Menschen als Cyborg zu beschreiben, also als hybrides Mischwesen aus maschinellen und organischen Komponenten. Die organischen Kräfte des Menschen treten mit anderen neuartigen Kräften in ein Verhältnis, dessen Form man als Cyborg, aber auch in einem spezifischen Sinne als Übermensch bezeichnen könnte. Denn der Übermensch meint eine Befreiung der in der Menschen-Form eingeschlossenen Kräfte, die sich mit ungekannten Kräften verbinden werden.

»Was Wunders auch, dass ihr missriethet und halb geriethet, ihr Halb-Zerbrochenen! Drängt und stößt sich nicht in euch – des Menschen *Zukunft*? Des Menschen Fernstes, Tiefstes, Sternen-Höchstes, seine ungeheure Kraft: schäumt Das nicht alles gegen einander in eurem Topfe? Was Wunders, dass mancher Topf zerbricht! [...] Ihr höheren Menschen, oh wie Vieles ist noch möglich!«⁴

Es soll im folgenden nicht um Prognosen über die Zukunft des Menschen gehen, sondern um die Entfaltung zweier wissenschaftshistorischer Ereignisse, die für das Zerbrechen der alten Gestalt des Menschen und die Konturierung seiner neuen Form als Cyborg von entscheidender Bedeutung waren: 1) die Verbindung der Molekularbiologie mit Kybernetik und Informationstheorie seit den 1940er Jahren, die den Organismus als nachrichtentechnische Maschine modelliert; 2) die amerikanische Raumfahrtforschung der 1960er Jahre, die sich mit dem Problem konfrontiert sah, wie man den menschlichen Organismus manipulieren und aufrüsten muß, damit er den extremen Anforderungen von Langzeitflügen im Weltraum gewachsen ist, und die in diesem Kontext den Begriff des Cyborgs erfindet.

Was sich hier abzeichnet, ist nicht nur eine Reorganisation

3. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 462.

4. F. Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (Anm. 1), S. 364.

der biologischen Diskurse über den Menschen, sondern auch eine fundamentale Transformation des Begriffs des Lebens. Um diesen epistemischen Bruch zu analysieren, ist es notwendig, die Genese der Menschen-Form in den Biowissenschaften des 19. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Konzept des Lebens zu rekonstruieren.

I.

Foucault hat in *Die Ordnung der Dinge* gezeigt, wie der Mensch um 1800 in Biologie, Ökonomie und Philologie als Subjekt und Objekt des Wissens entsteht, indem er in ein für sich und die Erkenntnis konstitutives Verhältnis zur Endlichkeit tritt. Wenn die Biologie somit eine entscheidende Funktion hinsichtlich der Herausbildung einer historisch spezifischen Menschen-Form hat, so läßt sich diese als organische Form beschreiben, die sich über einen Mechanismus der Faltung bildet.⁵ Und der Begriff der Falte ist hier nicht metaphorisch zu verstehen, sondern eine für die Biologie grundlegende Kategorie, wie sich an Karl Ernst von Baers *Über Entwicklungsgeschichte der Thiere*, einem der Gründungstexte der modernen Embryologie, zeigen läßt. Von Baers exakte Beobachtung und minutiöse Beschreibung der Entwicklung des Hühnchens im Ei machte der klassischen Präformationstheorie, nach der die Embryogenese nur eine Ent-faltung bereits bestehender Strukturen ist, endgültig den Garaus. Denn von Baer wies nicht nur nach, daß die Organe zu Beginn der Entwicklung nicht existieren, sondern auch, daß diese nicht unmittelbar gebildet werden. Im Keim sondern sich erst vier Schichten oder Blätter (Schleimhaut, Fleisch-, Haut- und Nervenschicht) ab, die sich dann zu Röhren falten. Diese Röhren sind die »Fundamentalorgane«, die sich in die einzelnen Organe und Teile ausdifferenzieren. So faltet sich die Nervenschicht zur Nervenröhre, aus der schließlich Sinnesorgane, Hirn und Rückenmark entstehen.⁶

Die andere Front, an der von Baer kämpfte, war die Rekapitulationstheorie, die in der embryonalen Entwicklung eine Wiederholung aller Stufen der Phylogenese zu erblicken glaubte. Gegen die

5. Zum Begriff der Falte bei Foucault vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 182f.

6. Karl Ernst von Baer: *Über Entwicklungsgeschichte der Thiere. Beobachtung und Reflexion*, 2 Bde., Königsberg: Gebr. Bornträger 1828/1837, Bd. 1, Scho- lion III.

darin implizierte klassische »Ansicht von der einreihigen Stufenfolge der verschiedenen Thierformen«⁷ zog von Baer mit einer Vielzahl von Argumenten zu Felde, so daß er schließlich beweisen konnte, daß der Wirbeltierembryo von Beginn seiner Entwicklung an Wirbeltier ist und niemals die Form eines Weichtieres oder Insekts hat. Entgegen der für die Naturgeschichte charakteristischen Annahme einer kontinuierlichen Serie aller Lebewesen stellte er daher vier Haupttypen der Organisation auf, die wesentlich voneinander unterschieden sind und zwischen denen keine Übergangsformen existieren.

Folgende Aspekte sind hier von entscheidender Bedeutung: Während sich die Klassik durch eine »Operation der Entwicklung zum Unendlichen, der Formation eines Kontinuums, der Entfaltung von Tableaus«⁸ definiert, für die das naturgeschichtliche Konzept der großen Kette der Wesen exemplarisch ist, schreibt die Biologie den Lebewesen eine radikale Diskontinuität und Endlichkeit ein. Dabei wird der Begriff der Organisation, wie man auch bei von Baer sehen konnte, zur zentralen Kategorie.

Der Organisation kommt in der Biologie des 19. Jahrhunderts eine dreifache Funktion zu. Sie bezeichnet erstens den in der Tiefe des Körpers verborgenen Bauplan, der die Integrierung der Organe und ihrer Funktionen im Dienste des Gesamtorganismus bestimmt und damit den Lebewesen ihr inneres Gesetz verleiht. Sie ist zweitens die Existenzbedingung des Lebenden selbst, denn der Tod ist nichts anderes als die Zerstörung der Organisation. Letztlich ist das Leben ein bloßer Effekt der Organisation. Und drittens ermöglicht die Organisation die Intelligibilität der Lebewesen, da sich über ihre Erforschung sowohl die Funktionsweisen des einzelnen Organismus als auch die Gesamtordnung der Lebewesen enthüllen werden. Wenn dem Wissen vom Leben also das Konzept der Organisation zugrunde liegt, dann bedeutet dies auch, daß sich die Form des Menschen als Lebewesen in der Biologie als eine organische oder vielleicht eher organismische Form konstituiert.

Doch diese organische Form des Menschen ist höchst instabil und trägt den Keim ihrer Zersetzung bereits in sich. Auch wenn das Leben als Organisation bestimmt wird, so ist es gerade das Leben selbst, das diese Organisation immer wieder zunichte macht. Denn der Tod kommt nicht von außen; er ist kein katastrophales Ereignis, das plötzlich und gewaltsam in das Leben hereinbricht und es zerstört. Der Tod scheint vielmehr dem Leben koextensiv zu sein und

7. Ebd., Bd. 1, S. 200.

8. G. Deleuze: *Foucault* (Anm. 5), S. 179.

ständig an ihm zu nagen; die Ausübung der vitalen Funktionen selbst höhlt den Organismus allmählich und unaufhaltsam aus. Mit den Worten Lamarcks ist es »la jouissance même de la vie qui tend sans cesse à la ruine de toute organisation.«⁹ Man könnte von einer tödlichen Vitalität sprechen, die die Essenz des Lebens ausmacht und eine Ontologie begründet, die in ein und derselben Bewegung den Wesen ihre Existenz verleiht und sie vernichtet.

»[D]iese Ontologie enthüllt weniger das, was die Wesen begründet, als das, was sie einen Augenblick lang zu einer prekären Form führt und insgeheim bereits von innen auszehrt, um sie zu zerstören. In Beziehung zum Leben sind die Wesen nur transitorische Gestalten, und das Sein, das sie während der Periode ihrer Existenz aufrechterhalten, ist nichts mehr als ihre Vermessenheit und ihr Wunsch, zu bestehen.«¹⁰

Dem Leben kommt daher aufgrund der Bestimmung als Organisation, der ihre eigene Desorganisation immer schon innewohnt, ein paradoxer transzendentaler Status zu, der für die Ordnung des biologischen Wissens wie für die organische Form des Menschen zentral ist: Es ist die Möglichkeitsbedingung jeglicher Existenz, die diese Existenz notwendig wieder auslöscht, und die Möglichkeitsbedingung jeglicher Erkenntnis, die diese Erkenntnis ungewiß werden läßt, da sich die Biologie über die Definition des Lebens als Organisation konstituiert und dabei unaufhörlich auf ein die Organisation übersteigendes Potential des Lebens stößt. Das Leben scheint sich permanent zu verstreuen und aus den organischen Formen ausubrechen. Dies impliziert nicht nur die radikale Endlichkeit der Menschen-Form, der das Leben äußerlich ist und die bereits den Tod des Menschen in sich trägt, sondern auch eine unaufhebbare Grenze des biomedizinischen Wissens.

Claude Bernard hat aus dieser Problematik eine radikale Konsequenz gezogen. Um den Status einer Naturwissenschaft zu erlangen, darf sich die Physiologie nicht mehr mit der nutzlosen und spekulativen Frage nach Ursprung und Wesen des Lebens befassen, da der Begriff des Lebens »keine objektive Wirklichkeit«¹¹ enthält. Der Physiologe muß vielmehr versuchen, die Gesetze der Lebensprozesse zu erforschen, indem er durch experimentelle Verfahren deren Bedingungen variiert und manipuliert. »Wir wissen nichts

9. Jean-Baptiste Lamarck: *Recherches sur l'organisation des corps vivans*, Paris: Maillard 1802, S. 114.

10. M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (Anm. 3), S. 340.

11. Claude Bernard: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* (Paris 1865), Leipzig: Barth 1961, S. 101.

über das Wesen des Lebens, aber wir können doch die Lebensvorgänge lenken, sobald wir die Bedingungen ihres Ablaufs genügend kennen.«¹² Was sich hier andeutet, ist eine Reorganisation der Wissenschaften vom Leben, die für die Konstitution der Molekularbiologie unter dem Einfluß der Kybernetik von entscheidender Bedeutung sein wird: Es geht nicht mehr primär um eine Erkenntnis des Lebens, sondern um die Steuerung der Lebensprozesse. An die Stelle einer unkontrollierbaren Vitalität, die die Form des Organismus überschreitet, tritt das Experiment, das die Lebenserscheinungen unter exakt bestimmten Bedingungen manipuliert. In dem Maße, mit dem sich die experimentelle Methode in der Physiologie durchsetzt, beschränkt sie sich nicht mehr auf die Beobachtung vitaler Phänomene, sondern greift in die Lebensprozesse ein, um Vorgänge hervorzubringen, die zwar den Naturgesetzen folgen, aber unter Bedingungen, die in der Natur nicht vorkommen.

»Mit Hilfe dieser *aktiven Experimentalwissenschaften* wird der Mensch zum Erzeuger von Vorgängen, zu einem wahren Gegen-Machthaber der Schöpfung; in dieser Hinsicht kann man die Grenzen seiner Macht über die Natur dank des künftigen Fortschritts der Experimentalwissenschaften nicht abschätzen.«¹³

Diese »Experimentalisierung des Lebens«¹⁴ generiert Phänomene, die im natürlichen Organismus nicht vorgesehen sind und gewissermaßen an dessen äußersten Rändern stattfinden. Mit unabsehbarer Macht übertrifft die Experimentalwissenschaft selbst die göttliche Schöpfung, erweitert die Grenzen und Fähigkeiten des Organismus und modifiziert dessen Funktionsweisen unter widernatürlichen Bedingungen. Und es ist exakt dieses Projekt, das fast 100 Jahre nach Bernard zum zentralen Gegenstand der Molekularbiologie und Raumfahrtphysiologie wird und die Figur des Cyborgs hervorbringt.

II.

Mit der Entstehung der modernen Genetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere der Molekulargenetik in den 40er Jahren

12. Ebd., S. 121.

13. Ebd., S. 37.

14. Grundlegend hierzu: Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin: Akademie 1993.

vollzieht sich eine fundamentale Neubestimmung des Lebens. Während Biologie und Physiologie das Leben in der Organisation und dem Zusammenspiel ihrer Elemente zu verorten suchten und dann seit 1838 die Zelle zum Sitz des Lebens erklärten, wird von nun an das Leben in den Genen lokalisiert. Dies impliziert, daß das wesentliche Merkmal des Lebens nicht mehr in komplexen Phänomenen wie Entwicklung, Stoffwechsel oder Reproduktion besteht, sondern in einer in den Genen codierten Botschaft, die die Instruktionen zum Bau des Organismus enthält.¹⁵ Mit Deleuze könnte man sagen, daß »das verstreute Leben sich im genetischen Code zusammenfaßt.«¹⁶ In dieser Neubestimmung des Lebens wird ein Mechanismus wirksam, der nicht mehr der einer Faltung ist, sondern eher als »Überfaltung«¹⁷ funktioniert und in sich verschlungene Strukturen wie die Doppelhelix der DNA oder die Polypeptidketten der Proteine hervorbringt. Dieser epistemische Bruch generiert eine Form des Menschen, die nur noch entfernt an die organische Form des 19. Jahrhunderts erinnert und in einem spezifischen Sinne als Cyborg beschrieben werden kann. Wie sich diese neue Form über ein verändertes Kräfteverhältnis konstituiert, möchte ich in zwei der berühmtesten Texte der Molekularbiologie verfolgen.

Am 25. April 1953 veröffentlichen Francis Crick und James Watson einen kurzen Artikel in *Nature*, der mit den bescheidenen Sätzen beginnt: »We wish to suggest a structure for the salt of deoxyribose nucleic acid (D.N.A.). This structure has novel features which are of considerable biological interest.«¹⁸ Die Relevanz dieser Entdeckung für die Biologie lag in nichts geringerem als der Verheißung, das Geheimnis des Lebens enthüllt zu haben.¹⁹ Doch wie muß der Begriff des Lebens gefaßt werden, damit dieser implizite Anspruch legitim erscheint? Das Modell von Watson und Crick ist bekannt: Die DNA wird aus zwei Molekülketten gebildet, die aus

15. Vgl. Evelyn Fox Keller: »Physics and the Emergence of Molecular Biology: A History of Cognitive and Political Synergy«, in: *Journal of the History of Biology* 23 (1990), S. 389–409, hier S. 391f.

16. G. Deleuze: *Foucault* (Anm. 5), S. 187.

17. Ebd., S. 188.

18. James D. Watson/Francis H.C. Crick: »A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid«, in: *Nature* 171 (1953), S. 737.

19. Watson berichtet, daß Crick nach der Entdeckung der DNA-Struktur »zum Mittagessen in den »Eagle« hinüberflatterte und allen, die in Hörweite waren, verkündete, wir hätten das Geheimnis des Lebens entdeckt« (James D. Watson: *Die Doppel-Helix. Ein persönlicher Bericht über die Entdeckung der DNS-Struktur*, Reinbek: Rowohlt 1971, S. 244).

einem regelmäßigen Rückgrat von alternierenden Phosphat- und Zuckergruppen bestehen; an jeder Zuckergruppe befindet sich eine der vier Basentypen Adenin (A), Cytosin (C), Guanin (G) und Thymin (T). Die beiden Molekülketten sind um eine gemeinsame Achse miteinander verschlungen, so daß sich die berühmte Doppelhelix-Struktur bildet. Die DNA, die seit 1944 die Proteine als genetisches Material abgelöst hat und somit gewissermaßen als Sitz des Lebens betrachtet werden kann, folgt also nicht mehr dem klassischen Mechanismus einer einfachen Faltung (wie z. B. in von Baers Keimblatttheorie), sondern dem einer Überfaltung im Sinne einer Verflechtung und vielfachen Faltung zweier Stränge.²⁰ Doch das eigentlich sensationelle Merkmal dieses Modells liegt darin, wie die beiden Ketten durch Wasserstoffbindungen zwischen den Basen zusammengehalten werden. Denn die Paarungsmöglichkeiten der Basen sind beschränkt: es verbinden sich aus sterischen Gründen immer nur A und T bzw. C und G. Und hieraus ergibt sich die entscheidende Folgerung:

»The sequence of bases on a single chain does not appear to be restricted in any way. However, if only specific pairs of bases can be formed, it follows, that if the sequence of bases on one chain is given, then the sequence on the other chain is automatically determined.«²¹

Die grandiose Einfachheit dieses Modells ist zum einen hinsichtlich seiner genetischen Implikationen, auf die ich später eingehen werde, äußerst bedeutsam. Zum anderen zeichnet sich hier auf molekularer Ebene eine neue Form des Menschen ab, die von der organi-

20. Cricks Bemerkung, wie schwierig es war, »standhaft das schwierige Problem einer »Entschraubung« der Doppelhelix beiseite zu schieben und eine Struktur Seite an Seite abzulehnen«, kann vielleicht als Indiz dafür gelten, daß die die Doppelhelix bildende Überfaltung einen für die Molekularbiologie charakteristischen Mechanismus darstellt (Francis Crick: *Ein irres Unternehmen. Die Doppelhelix und das Abenteuer Molekularbiologie*, München: Piper 1990, S. 103). Der in der Molekularbiologie gängige Ausdruck lautet *supercoiling* und bezeichnet die durch Verdrillung (*twisting*) entstehenden Verknäuelungsstrukturen doppelsträngiger DNA. Es taucht aber auch der Begriff der Überfaltung auf, so zum Beispiel in Cricks Beschreibung der Proteine, deren Polypeptidkette »is not fully extended but is thrown into folds and super-folds« (Francis H.C. Crick: »On Protein Synthesis«, in: *Symposia of the Society for Experimental Biology* 12 [1958], S. 138–163, hier S. 140f.).

21. J.D. Watson/F.H.C. Crick: »A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid« (Anm. 18), S. 737.

schen Form der klassischen Biologie grundsätzlich verschieden ist und aus einem veränderten Kräfteverhältnis resultiert.

»Es handelt sich nicht mehr um die Erhebung ins Unendliche noch um die Endlichkeit, sondern um ein Unbegrenzt-Endliches, wenn wir so jede Kräftesituation benennen wollen, in der eine endliche Anzahl von Komponenten eine praktisch unbegrenzte Vielfalt von Kombinationen ergibt.«²²

Während die Biologie den Lebewesen aufgrund der getrennten Organisationspläne eine radikale Endlichkeit und Diskontinuität einschrieb, entdeckt die Molekularbiologie ein Unbegrenzt-Endliches: Die endliche Anzahl (nämlich vier) von Basentypen eines DNA-Stranges »wiederholen sich millionenfach entlang der Kette in einer unendlichen Vielzahl von Kombinationen und Permutationen«²³; aufgrund der komplementären Struktur der Doppelhelix und der spezifischen Paarungen zwischen den Basen ist der Aufbau des Moleküls exakt bestimmt.

Aus diesem Modell der DNA einen neuen Begriff des Lebens und gar eine veränderte Form des Menschen ableiten zu wollen, mag bestenfalls gewagt erscheinen. Doch einen Monat nach Veröffentlichung ihres Artikels erscheint ein weiterer Text von Watson und Crick, der sich den genetischen Implikationen ihres Modells widmet und meine These plausibel werden läßt.²⁴ Sie schreiben:

»The phosphate-sugar backbone of our model is completely regular, but any sequence of the pairs of bases can fit into the structure. It follows that in a long molecule many different permutations are possible, and it therefore seems likely that the precise sequence of the bases is the code which carries the genetical information.«²⁵

22. G. Deleuze: *Foucault* (Anm. 5), S. 187.

23. François Jacob: *Die Logik des Lebenden. Von der Urzeugung zum genetischen Code*, Frankfurt/Main: Fischer 1972, S. 292.

24. James D. Watson/Francis H.C. Crick: »Genetical Implications of the Structure of Deoxyribonucleic Acid«, in: *Nature* 171 (1953), S. 964–967. Watson und Crick zeigen hier, daß die DNA-Struktur einen Mechanismus für die Replikation des Moleküls nahelegt und somit das zentrale Problem der Vererbung zu lösen verspricht: Die beiden DNA-Stränge trennen sich und jeder Strang verbindet sich mit freien Nukleotiden (Monomeren aus Zucker, Phosphat und einer Base). Aufgrund der restringierten Bindungsmöglichkeiten der Basen verbinden sich die Nukleotide mit der einzelnen Kette so, daß sie einen Strang bilden, der mit dem vorherigen identisch ist.

25. Ebd., S. 965.

Damit sind erstens die Geschichte des Individuums, d. h. die hereditäre Vorgeschichte seiner Abstammung und die zukünftige Geschichte seiner Entwicklung, sowie die räumliche Ordnung und Struktur des Organismus in codierter Form in der Basensequenz der DNA enthalten. Das Geheimnis des Leben ist nicht mehr in einem in der Tiefe des Körpers verborgenen Organisationsplan situiert, sondern in der linearen ›Buchstabenfolge‹ der DNA. Anstelle eines organischen Raumes eröffnet sich der postvitale Raum der Molekularbiologie,²⁶ in dem das Leben in den Genen verdichtet ist und mit seiner eigenen Beschreibung zusammenfällt, ein Raum, in dem das Organische, Technische und Textuelle implodieren und die Figur des Cyborgs entsteht.²⁷

Da nun zweitens die wichtigsten Bausteine des Organismus die Proteine sind und die Hauptaufgabe der DNA in der Steuerung der Proteinsynthese zu bestehen scheint, wird die Frage nach Vererbung und Ontogenese zu einem kryptoanalytischen und nachrichtentechnischen Problem: Wie wird der DNA-›Text‹, der in einem aus den vier ›Buchstaben‹ der Basen A, C, G und T bestehenden ›Alphabet‹ verfaßt ist, in den Protein-›Text‹ übersetzt, dessen ›Alphabet‹ aus den zwanzig ›Buchstaben‹ der Aminosäuren besteht? Und diese Frage, wie die Basensequenz die Aminosäuresequenz codiert und determiniert, ist – wie Crick an anderer Stelle betont – unabhängig von biochemischen Überlegungen zu behandeln und betrifft nur die Informationsübertragung.²⁸

Zur Bestimmung dieser Informationsübertragung stellte Crick das sogenannte Zentrale Dogma auf, das zu einem der grundlegenden Prinzipien der Molekularbiologie werden sollte.

26. Zum Begriff des Postvitalen vgl. Richard Doyle: *On Beyond Living. Rhetorical Transformations of the Life Sciences*, Stanford: Stanford UP 1997, S. 38.

27. Nach Donna Haraway ist die raumzeitliche Modalität des Cyborgs die von Verdichtung, Fusion und Implosion. »Perhaps cyborgs inhabit less the domains of ›life,‹ with its developmental and organic temporalities, than of ›life itself,‹ with its temporalities embedded in communications enhancement and system redesign« (Donna J. Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_Onco_Mouse_. Feminism and Technoscience*, New York, London: Routledge 1997, S. 12).

28. H.C. Crick: »On Protein Synthesis« (Anm. 20), S. 158. Dieser Glaube an eine kryptoanalytische Dechiffrierbarkeit des genetischen Codes zeugt von der Wirkungsmacht der im Zweiten Weltkrieg auf diesem Gebiet entwickelten Techniken, sollte sich aber freilich als irreführend erweisen. Erfolgreich war schließlich der biochemische Ansatz von Marshall Nirenberg und Heinrich Matthaei, die 1961 den genetischen Code ›knackten‹, dabei aber den begrifflichen Rahmen der Informationstheorie beibehielten.

»This states that once ›information‹ has passed into protein *it cannot get out again*. In more detail, the transfer of information from nucleic acid to nucleic acid, or from nucleic acid to protein may be possible, but transfer from protein to protein, or from protein to nucleic acid is impossible. Information means here the *precise* determination of sequence, either of bases in the nucleic acid or of amino acid residues in the protein.«²⁹

Damit ist die DNA Ursprung und Agent allen Lebens (nämlich der Proteine) oder – wie Erwin Schrödinger noch im Rahmen eines anderen Paradigmas sagte – »Gesetzbuch und ausübende Gewalt, Plan des Architekten und Handwerker des Baumeisters«.³⁰ Das Leben manifestiert sich nicht primär in materiellen Phänomenen wie Stoffwechsel oder Embryogenese, sondern besteht in einem immateriellen und einseitig gerichteten Informationsfluß,³¹ dessen Sender die DNA, eine Art Kommandozentrale von *communication and control*, ist. In dieser Repräsentation implodieren die Dichotomien Organismus – Maschine, belebt – unbelebt und es entsteht das Modell eines Körpers, dessen vitale Prozesse im Senden, Empfangen und Verarbeiten von Nachrichten bestehen und den man daher buchstäblich als kybernetischen Organismus, also als Cyborg bezeichnen kann.

Trotz der für sein Modell der Proteinsynthese grundlegenden Anleihen bei der Kybernetik und Informationstheorie entfernt sich Crick in zweierlei Hinsicht von deren zentralen Prämissen. Zum einen schließt die einseitig gerichtete Informationsübertragung von der DNA zu den Proteinen Rückkopplungen (z. B. in Form von Einflüssen aus der äußeren oder intra- und extrazellulären Umgebung auf die DNA) aus, die aber zu den wesentlichen Regelungsmechanismen kybernetischer Maschinen zählen.³² Zum anderen verwen-

29. Ebd., S. 153.

30. Erwin Schrödinger: *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*, München: Piper 1989, S. 57.

31. Wenn Crick hinsichtlich der Untersuchung der Proteinsynthese die drei Aspekte »the flow of energy, the flow of matter, and the flow of information« (»On Protein Synthesis« [Anm. 20], S. 144) unterscheidet und sich vor allem mit letzterem befaßt, so erinnert dies deutlich an Norbert Wiensers Ansatz, daß Automaten ebenso wie Organismen sich nicht nur durch Energiefluß und Stoffwechsel auszeichnen, sondern insbesondere durch Informationsfluß, nämlich das Senden und Empfangen von Nachrichten (vgl. Norbert Wiener: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtentechnik im Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf, Wien: Econ 1963, S. 67).

32. Vgl. Evelyn Fox Keller: *Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert*, München: Kunstmann 1998, S. 120. Dieser Ausschluß von Rück-

det er den Informationsbegriff gerade nicht im Sinne einer rein statistischen, von der Bedeutung unabhängigen Größe, wie dies die Informationstheorie forderte.

»From being a purely stochastic process independent of both material and semantic contexts, information was now re-represented as a medium that carried its own meaning, conveying messages across cellular spaces and the cycles of life.«³³

Diese Verwendung informationstheoretischer Begriffe ist – wie Lily Kay gezeigt hat – für die Molekularbiologie und ihre Konzeption des Lebens charakteristisch und hat eine in gleicher Weise organisierende wie desorganisierende Funktion innerhalb des biologischen Diskurses inne. Denn die skripturalen Repräsentationen vom Genom als Buch des Lebens, vom genetischen Code oder von der DNA als Sprache verheißen nicht nur Transparenz und eindeutige Lesbarkeit des Lebens, sondern eine neuartige Form der Kontrolle des Lebens. Sie sind die diskursiven Grundlagen und machtvollen rhetorischen Werkzeuge einer Biowissenschaft, der es nicht mehr primär um »das ›Verstehen‹ des Lebens«, sondern um »das ›Umschreiben‹ des Lebens« geht und deren Eingriffe in den Organismus auf eine »Reprogrammierung metabolischer Vorgänge«³⁴ abzielen werden. Dieser Macht-Wissen-Komplex entsteht unter dem gewaltigen Einfluß von Kybernetik und Informationstheorie nach dem Zweiten Weltkrieg und entfaltet seine wissenschaftliche, institutionelle und politische Wirksamkeit lange vor der Entwicklung rekombinanter DNA-Techniken in den 1970er Jahren, die solche Um-Schreibungen technisch realisierbar werden lassen. Damit transformiert sich nicht nur der Begriff des Lebens, sondern auch die Funktionsweise der Bio-Macht, die eine neue Form des Menschen generiert und zur Zielscheibe ihrer Machttechniken werden läßt. Wenn sich die Bio-Macht des 19. Jahrhunderts um die »Disziplinen des Körpers und

kopplungen wird aber bereits zur gleichen Zeit in den Arbeiten von François Jacob und Jacques Monod zum Regulatorgen und zur enzymatischen Induktion zurückgenommen, in denen Konzepte wie Regelkreis oder negative Rückkopplung eine zentrale Bedeutung einnehmen.

33. Lily E. Kay: *Who Wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code*, Stanford: Stanford UP 2000, S. 175.

34. Hans-Jörg Rheinberger: »Jenseits von Natur und Kultur. Anmerkungen zur Medizin im Zeitalter der Molekularbiologie«, in: Cornelius Borck (Hg.), *Anatomien medizinischen Wissens. Medizin, Macht, Moleküle*, Frankfurt/Main: Fischer 1996, S. 287–306, hier S. 291.

die Regulierung der Bevölkerung«³⁵ organisierte, dann war die Experimentalphysiologie eine der wesentlichen Agenten dieser Machtformation, da sie – wie die Äußerungen Claude Bernards deutlich machten – nicht mehr auf eine Erkenntnis des Lebens, sondern auf eine Kontrolle, Disziplinierung und Optimierung der Lebensfunktionen abzielte, dabei aber nur innerhalb der Grenzen des Organismus operieren konnte. Mit dem Übergang von der Biologie zur Molekularbiologie, mit der Zusammenfassung des Lebens im genetischen Code, mit der Reduktion der komplexen Interaktion vitaler Prozesse auf Informationsübertragung und -verarbeitung, mit der Transformation der organischen Form des Menschen in die des Cyborgs taucht eine neue Machtformation auf, die man mit Donna Haraway als Technobiomacht beschreiben kann und deren Zugriff auf das Leben und den Körper sich über die von Kybernetik und Informationstheorie bereitgestellten Rhetoriken und Praktiken vollzieht.

»Layered above the viscous materiality of organic substance, information – the memory of its [the individual; S.R.] form and its logos – has since promised other levels of controlling bodies and populations. The molecular vision of life was supplemented by the information gaze and empowered by the technologies of the DNA word.«³⁶

Die Herrschaft über das Wort und der Zugriff auf die Information stellen eine Form von Kontrolle und Intervention in Aussicht, die auf eine Um-Schreibung des Buches des Lebens selbst abzielt und daher nicht mehr an die ›natürlichen‹ Grenzen von Organismus oder Art gebunden ist. Das hier skizzierte Macht-Wissen-Regime aus Molekularbiologie, Nachrichtentechnik und Informationstheorie bildet somit die diskursive Möglichkeitsbedingung der gegenwärtigen Debatten um Bio- und Gentechnologie, die immer wieder um die Frage nach solchen ›widernatürlichen‹ Eingriffen kreisen: Transplantationen von Organen und genetischem Material über die Artgrenze hinweg, Eingriffe in die Keimbahn, Verlängerung des Lebens über den (partiellen) Tod hinaus.

Wenn es also der Begriff der Information ist, über den die Molekularbiologie das Leben bestimmt und zugleich ihre eigene Wissensproduktion organisiert und der somit die Funktion des Begriffs der Organisation in der klassischen Biologie übernimmt, so

35. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 166.

36. L.E. Kay: *Who Wrote the Book of Life?* (Anm. 33), S. 297.

impliziert die molekularbiologische Verwendung dieses Begriffs eine inhärente Desorganisation dieses Wissens, die die Instabilität der Technobiomacht sichtbar werden läßt. Denn wie bei Crick deutlich wurde und sich bei einer Vielzahl von Autoren zeigen läßt, greifen die Molekularbiologen zwar den Begriff der Information auf, verwenden ihn aber gerade nicht in dem rein technischen und von jeder Semantik losgelösten Sinn, wie es die Informationstheorie fordert. Erstens erwiesen sich die wenigen Versuche, den Informationsgehalt eines Organismus zu berechnen, als wenig fruchtbar, da sie keine experimentellen Forschungsprogramme hervorbrachten. Zweitens kann der rein quantitative Informationsbegriff nicht erklären, wie die genetische Information für Phänomene wie der hereditären Stabilität oder dem Aufbau des Organismus verantwortlich sein soll.

»Wenn ›genetische Information‹ irgend etwas mit Leben zu tun haben soll, muß sie eine Bedeutung haben. Eine punktuelle Mutation im genetischen Code, die Veränderung eines einzigen Basenpaars der DNA, würde bei Shannons Bemessung von Information keine Rolle spielen; für einen Organismus hingegen würde sie fast mit Sicherheit genau den entscheidenden Unterschied machen – den zwischen Leben und Tod.«³⁷

Drittens schließlich fällt der Begriff der Information weitgehend mit dem der Anweisung zusammen, da die in der DNA enthaltene Information in der Instruktion zur Herstellung eines Proteins besteht.

Die Molekularbiologie kann den Informationsbegriff aufgrund seiner technisch-mathematischen Einschränkungen und semantischen Leere somit nur als Metapher einsetzen, gebraucht diese Metapher aber zunehmend buchstäblich. Die Metapher der Information unterliegt im molekularbiologischen Diskurs daher einer ›Abnutzung‹, die Derrida in Hinblick auf die Funktion der Metapher im philosophischen Text beschrieben hat und die einen doppelten Bedeutungsspielraum einnimmt:

»Sicherlich Auslöschung durch Reibung, Abbau, Verwitterung, aber auch zusätzliches Produkt eines Kapitals, ein Handel, der – weit davon entfernt, den Einsatz zu verlieren – daraus den ursprünglichen (*primitive*) Reichtum vermehren, daraus die Wiederkehr in Form von Gewinn, von Zuwachs an Interesse/Zusatzzins, von sprachlichem Wert steigern würde; wobei diese zwei Geschichten der Bedeutung voneinander nicht getrennt werden können.«³⁸

37. E.F. Keller: *Das Leben neu denken* (Anm. 32), S. 121.

38. Jacques Derrida: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophi-

Der Gewinn aus dieser Abnutzung liegt im enormen Potential der Informationsmetapher, das sich in Forschungsprogrammen, Experimentalsystemen und Kontrollmöglichkeiten manifestiert. Doch die Auslöschung der Metaphorizität, die der Geschichte der Informationsmetapher das Aussehen von »einer progressiven Erosion, einem regelmäßigen semantischen Verlust, einem ununterbrochenen Ausschöpfen der ursprünglichen Bedeutung«³⁹ verleiht, ermöglicht und destabilisiert zugleich das gesamte Fundament der Vorstellung, die Vererbung sei ein Prozeß der Informationsübertragung mit Hilfe eines genetischen Codes, der somit den Schlüssel zum Buch des Lebens darstelle.⁴⁰ Die auf der Kybernetik und deren Terminologie basierende Verheißung einer Lesbarkeit, Steuerung und Um-Schreibung des Lebens ist nicht von einer ihr innewohnenden Dekonstruktion zu trennen, aufgrund derer die Elemente des molekularbiologischen Diskurses wie Information oder Code, die das Wissen vom Leben organisieren, dieses zugleich desorganisieren und zerstreuen.

Diese Überlegungen haben entscheidende Konsequenzen für die Frage nach der Form des Menschen. Wenn die Arbeit an der Entschlüsselung des genetischen Codes, wie sie hier exemplarisch am Beispiel von Watson und Crick skizziert wurde, zunächst jedenfalls den Diskurs der Genaktivität⁴¹ verstärkte, der das Gen als eine stabile Entität setzt, die den Aufbau des Organismus steuert, und somit im Gen die Ursache für das Wesen eines Individuums sucht, dann liegt genau dieser Diskurs den Vorstellungen eines genetischen Essentialismus zugrunde, die den Menschen in seiner Gesamtheit als Resultat seines genetischen Materials betrachten und die sowohl in den Debatten um das *Human Genome Project* als auch in der Populärkultur äußerst wirkungsmächtig sind.⁴² Doch diese Vorstellungen, die man mit Donna Haraway auf die Formel »Genes R Us« bringen kann, beruhen nicht nur wegen ihrer Genealogie auf einem sie selbst aushöhlenden Fundament, sondern werden dar-

schen Text«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen ²1999, S. 229–290, hier S. 230.

39. Ebd., S. 236.

40. Vgl. L.E. Kay: *Who Wrote the Book of Life?* (Anm. 33), S. 100.

41. Vgl. E.F. Keller: *Das Leben neu denken* (Anm. 32), Kap. 1.

42. Zum genetischen Essentialismus in der Populärkultur vgl. Dorothy Nelkin/M. Susan Lindee: *The DNA Mystique. The Gene as a Cultural Icon*, New York: Freeman 1995.

über hinaus durch die biowissenschaftlichen Entwicklungen seit den siebziger Jahren grundsätzlich in Frage gestellt. Denn wie Evelyn Fox Keller gezeigt hat, haben die Fortschritte der Molekularbiologie, Biochemie, Zytologie und Embryologie die Annahme, das Gen sei eine stabile und funktional genau bestimmte Einheit, grundlegend erschüttert. Letztlich ist es in vielerlei Hinsicht unklar, was ein Gen eigentlich ist und was es genau ›tut‹, worin also sein Beitrag zur Entwicklung des Individuums besteht.⁴³

Hierbei handelt es sich nicht um ein rein biologisches Problem; was zur Disposition steht, ist vielmehr die Form des Menschen selbst. Entgegen zweier Tendenzen der gegenwärtigen Debatte um Biologie und Gentechnik – nämlich einer verschärften, sich auf angeblich biologische ›Fakten‹ gründenden Wiedereinsetzung der Dichotomien von Natur und Kultur, genetischem Determinismus und sozialem Konstruktivismus auf der einen Seite und den Auseinandersetzungen um die Biotechnologie auf der anderen Seite, in denen der Mensch als Zielscheibe einer grenzenlos Technobiomacht erscheint – gilt es, an der Unbestimmtheit der sich vage abzeichnenden Form des Menschen festzuhalten. Oder in Rückgriff auf die Äußerung Nietzsches: Die Menschen-Form ist zerbrochen; welche Möglichkeiten dadurch frei gesetzt werden und mit welchen Kräften der Mensch in Beziehung treten wird, läßt sich nur erahnen. Warum es dennoch sinnvoll ist, diese unscharfe, gestaltlose Form des Menschen als Cyborg zu bezeichnen, gerade um auf ihrer Unbestimmtheit zu insistieren, soll nun abschließend dargestellt werden.

III.

Cyborgs als Hybridwesen sind notwendig monströser Abstammung. Wenn Cyborgs noch Eltern hätten, dann wären es das Raumfahrtprogramm der NASA und das medizinische Forschungslabor am Rockland State Hospital in Orangeburg, New York. 1960 veröffentlichten Manfred E. Clynes, Forscher am Dynamic Simulation Laboratory von Rockland State und Entwickler zahlreicher physiologischer Apparate, und Nathan S. Kline, klinischer Psychiater mit besonderem Interesse für Psychopharmaka an Rockland State, in der Zeitschrift *Astronautics* einen Aufsatz, der sich mit den aus der Raumfahrt resultierenden Anforderungen an den menschlichen Organis-

43. Vgl. Evelyn Fox Keller: *Das Jahrhundert des Gens*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2001.

mus befaßt und in dem der Begriff des Cyborgs zum ersten Mal eingeführt wird.⁴⁴

Wenn mit der Entstehung der Biologie um 1800 und insbesondere der Evolutionstheorie dem Milieu eine produktive Bedeutung für die Struktur und Funktionsweise der Organismen beigegeben wurde, so stellte sich mit der Raumfahrt das Problem, inwieweit der menschliche Organismus durch physiologische, technische und pharmakologische Eingriffe und Manipulationen einem extraterrestrischen Milieu angepaßt werden kann. Würde dies gelingen, dann wäre der Mensch der Evolution nicht mehr unterworfen, sondern könnte diese aktiv gestalten. »Space travel challenges mankind not only technologically but also spiritually, in that it invites man to take an active part in his own biological evolution.«⁴⁵ Eine solche Anpassung des Menschen an eine ihm fremde Umwelt setzt voraus, daß die homöostatischen Mechanismen, die sein organisches Gleichgewicht innerhalb eines bestimmten Milieus aufrecht erhalten, durch die Inkorporierung äußerlicher Geräte und Substanzen so modifiziert werden, daß der Weltraum zu einer natürlichen Umwelt werden kann. Dadurch wird der menschliche Organismus zu einem selbstregulierenden Mensch-Maschine-System, zum Cyborg.

»For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term ›Cyborg.‹ The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments.«⁴⁶

44. Manfred E. Clynes/Nathan S. Kline: »Cyborgs and Space«, in: *Astronautics*, September 1960, S. 26–27, 74–76. Wiederabdruck in: Chris Hables Gray (Hg.), *The Cyborg Handbook*, London, New York: Routledge 1995, S. 29–33. Alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

45. Ebd., S. 29. Dieser Gedanke einer aktiven Steuerung der Evolution durch den Menschen verbindet den Diskurs der Raumfahrtphysiologie mit dem der Molekularbiologie. Während Clynes und Kline die Anpassung des Menschen an den Weltraum mit biochemischen und physiologischen Mitteln ohne Veränderung des Erbguts zu realisieren versuchen, spekuliert beispielsweise der Genetiker J.B.S. Haldane über kontrollierte Mutationen, um aseptische Menschen oder beinlose Astronauten zu züchten, deren Gewicht und Bedarf an Nahrung und Sauerstoff reduziert ist. Vgl. David M. Rorvik: *As Man Becomes Machine. The Evolution of the Cyborg*, New York: Doubleday 1971, S. 109f.

46. M.E. Clynes/N.S. Kline: »Cyborgs and Space« (Anm. 44), S. 30f.

Diese Steuerung homöostatischer Prozesse, durch die der zum Cyborg gewordene Organismus den Extrembedingungen eines Langzeitfluges im Weltall angepaßt werden soll, richtet sich auf eine Vielzahl physiologischer und psychologischer Prozesse: die Senkung der Körpertemperatur, um den Stoffwechsel zu reduzieren; die Ersetzung der Lungenatmung durch eine Solar- oder Kernenergiezelle, die das Kohlendioxid in seine Bestandteile zersetzt, den Kohlenstoff beseitigt und den Sauerstoff wieder einspeist; Minimierung und Wiederverwertung der Ausscheidungen; Vermeidung von Muskelatrophie; Verhinderung psychotischer Zustände durch Psychopharmaka; absichtliche Herbeiführung bewußtloser Zustände im Falle extremer Schmerzen.

Die Optimierung des Organismus besteht somit zumindest teilweise in einer Reduzierung physiologischer Prozesse, die unter irdischen Bedingungen einen pathologischen Zustand hervorrufen würde. Das Überleben im Weltraum scheint nur an der Schwelle zum Tod möglich zu sein. Das Weltall wird zum postvitalen Raum, der zum ›natürlichen‹ Milieu des Cyborg-Astronauten werden kann, wenn dieser seine organischen Funktionen dem Nullpunkt annähert. Diese Aufrüstung des Organismus gleicht einer chemisch-technisch generierten Mimikry des Lebens, das sich mit dem Tod maskiert, um in einer tödlichen Umwelt existieren zu können.

Damit aber wird die klassische Bindung des Lebens an den Organismus und sein Milieu aufgehoben und der buchstäblich kosmische Raum eines nicht-organischen Lebens geöffnet. Was sich hier abzeichnet, ist eine neue Form des Menschen, die Clynès und Kline als Cyborg bezeichnen und die ich mit Nietzsche und Deleuze als *Übermenschen* beschreiben möchte. Denn der Übermensch meint nicht zuletzt eine Herauslösung der im Organismus und den Formen und Strukturen des Organischen eingeschlossenen Kräfte des Menschen, die sich nun mit bisher ungekannten oder negierten Kräften verbinden können, mit – wie Nietzsche sagte – des Menschen »Sternen-Höchstes«. Und so äußert Clynès in einem Interview:

»The main idea was to liberate man from constraints as he flies into space – that's a kind of freedom – but it seemed necessary to give him the bodily freedom to exist in another part of the universe without the constraints that having evolved on earth made him subject to. [...] Not to change that [his human nature; S.R.] but to simply allow him to make use of his faculties, without having to waste his energies on adjusting the living functions necessary for the maintenance of life.«⁴⁷

47. Chris Hables Gray: »An Interview with Manfred Clynès«, in: ders. (Hg.), *The Cyborg Handbook*, S. 43–53, hier S. 47.

Es geht hier um die Freisetzung von vitalen Fähigkeiten, die die Ordnung des Organismus als menschenunmöglich ausschließen mußte. Doch man sollte Clynes' Befreiungsrhetorik gegenüber skeptisch sein und die irreduzible Ambivalenz betonen, die mit dieser Auflösung der organischen Menschen-Form verbunden und der Figur des Cyborgs eingeschrieben ist. Denn auf der einen Seite droht der Cyborg hier zu einer Art »Superman« oder trivialisierten »Terminator«-Version des Übermenschen zu werden – flexibler als der menschliche Organismus, in jeder Umgebung überlebensfähig, unverletzbar, eine Kampfmaschine in einem grenzenlosen Krieg der Sterne. Die Figur des Cyborgs ist Abkömmling der Kriegswissenschaften, Geschöpf eines globalen Systems von *communication and control*, und Clynes' und Klines Astronautencyborg erhebt sich genau vor dem Hintergrund dieser Welt des Kalten Krieges. Auf der anderen Seite aber konstituiert sich der Mensch als Cyborg durch ein verändertes Kräfteverhältnis, aufgrund dessen mit anderen Wesen Verbindungen möglich werden, die durch keine organisch-natürlichen Identitätszuweisungen restringiert sind. Es können Netzwerke entstehen, die menschliche und nicht-menschliche Akteure, organische Körper und technische Apparate zu monströsen, machtvollen Koalitionen verschmelzen und die Technobiomacht, die sie selber ermöglicht hat, mit deren eigenen Mitteln bekämpfen.

Die Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen von Cyborg-Politik sind nicht mehr Gegenstand dieses Textes. Der Hinweis auf die der Figur des Cyborgs inhärenten Ambivalenz, die von Donna Haraway⁴⁸ so brillant beschrieben wurde, sollte vielmehr der radikalen Unbestimmtheit der entstehenden Menschen-Form Rechnung tragen, an der es festzuhalten gilt.⁴⁹ Die organische Gestalt des Menschen hatte sich im 19. Jahrhundert in den Wissenschaften vom Leben als Gegenstand der Bio-Macht und über den Ausschluß und die Verwerfung dessen konstituiert, dem die Zugehörigkeit zum Humanen verweigert wurde – Frauen, Perverse, Wahnsinnige, Schwarze, Juden ... Mit der Auflösung dieser Gestalt, die ich hier am Beispiel der Molekularbiologie und der Raumfahrtphysiologie skizziert habe, steht der Mensch zur Disposition und tritt in eine Mannigfaltigkeit von Kräfteverhältnissen ein, über deren Lebbarkeit im buchstäblichen Sinne noch nicht entschieden ist. Welche Form

48. Noch immer grundlegend und unübertroffen: Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1995, S. 33–72.

49. Vgl. Joseph Vogl: »Ein Provisorium«, in: *Die Zeit* vom 28.12.2000, S. 43.

auch immer dieses Kräfteverhältnis annehmen mag, sie wird nicht mehr die Gestalt *des* Menschen haben und jede legitimierende Anrufung *der* Natur obsolet machen. Dementsprechend bedürfen die gegenwärtigen Debatten um Bio- und Gentechnologie auch einer veränderten Redeweise *über* den Menschen, die nicht die Bruchstücke der zerfallenen organischen Menschen-Gestalt zu einem anachronistischen und monströsen Zerrbild zusammenzufügen versucht, sondern die Partialität möglicher Leben anerkennt. Sollte die Figur des Cyborgs sowohl aus ihrer Genealogie heraus als auch aufgrund der Illoyalität gegenüber dieser Abstammung ein subversives Potential besitzen, dann bestünde dieses nicht zuletzt darin, jeder Reontologisierung des Menschen zu widerstehen und auf der Unabsehbarkeit der Zukunft des Menschen zu beharren.

FIGURATIONEN, CODIERUNGEN

Werbung und / oder Leibhaftigkeit.

Zwei Ansichten zur Reklametechnik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

GREGOR SCHWERING

Relativ zu Beginn unseres modernen Medienzeitalters entsteht zugleich mit der sich immer weiter ausdifferenzierenden Medienlandschaft ein Problembewußtsein für deren zweischneidige Wirkmächtigkeit. Der Faszination durch die Möglichkeit neuartig-medialer Einsichten tritt die Klage über eine diesbezügliche Profanisierung der Lebenswelt sowie der Hinweis auf das manipulative Potential der neuen Medien im Sinne einer dort beförderten, rein interessegeleiteten Informationsverteilung zur Seite. Jene Kritik betrifft in besonderer Weise die zu dieser Zeit so bezeichnete Reklame, in der einer der Hauptagenten der ›Entzauberung‹ von Welt durch ihre wohl kalkulierte, ökonomisch gesteuerte und darin verstärkt effektive Verzauberung gesichtet wurde. Dabei ragt, wie zu zeigen sein wird, die Paradoxalität des Gegenstandsbereiches – Verzauberung der Entzauberung – schon damals in seine Analysen hinein. Die Reklame erweist sich also nicht erst heute, d.h. im Zeitalter der *Benetton*-Kampagnen, als ambigues Phänomen, sie war bereits in ihren Anfängen in der Lage, ihr Gegenteil in sich aufzunehmen.¹ Diese Doppelbödigkeit als auch eine bestimmte Leibhaftigkeit der Werbung – welche einerseits darauf setzt, dem Verbraucher so nahe, wie möglich zu kommen, ihm ›auf den Leib zu rücken‹, andererseits nicht in der Lage ist, eine irreduzible Distanz in ihrer Ansprache zu tilgen – sollen nun an Hand zweier Wortmeldungen zu dieser Problematik zur Sprache kommen.

1. Zu letzterem vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag ²1996, S. 87f.

Kulturindustrie

In dem von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno gemeinsam publizierten Buch zur *Dialektik der Aufklärung* gibt es ein Kapitel über die *Kulturindustrie*, dessen zentrale These berühmt geworden ist: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit.«² Dabei kann diese These auch als Anspielung auf Walter Benjamins Diagnose des Auvverlustes innerhalb der Konditionen einer technischen Reproduzierbarkeit von Welt und Kunst gelesen werden.³ Im Unterschied zu Benjamin jedoch, soviel sei bereits vorweg gesagt, wenden Horkheimer und Adorno ihren Ansatz unter dem Eindruck des kriegführenden europäischen Faschismus einerseits, der Erfahrung des amerikanischen Kapitalismus andererseits in Richtung seines größten anzunehmenden Unfalls: Der Kult des Ähnlichen, wie er in der Kulturindustrie aufscheint, gipfelt in einer »rücksichtslose[n] Einheit« und einer »Reproduktion des Immergleichen«⁴, welche jede differenzierte und differente Artikulation unmöglich machen, indem sie jene in einem hegemonialen Wirbel ersticken. Die Dominanz des Ähnlichen entbehrt jeder echten Differenz, sie etabliert eine Systematik der Selbstorganisation, die sich bruchlos im Kreise dreht, wenn sie noch ihre Negation produktiv zu integrieren weiß.⁵ Kultur in dieser Hinsicht – und also nicht als Brechung in und mit den Prozessen der Konvention,⁶ sondern in ihrer totalen Maschinisie-

2. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Fischer ⁴²1996, S. 128. Dabei wird in der Forschung des öfteren betont, daß das *Kulturindustrie*-Kapitel vor allem ein Werk Adornos ist (vgl. zuletzt Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 193). Da Horkheimer und Adorno in der *Vorrede* zur *Dialektik* das Buch aber als Gemeinschaftsarbeit bewerten, seien die Thesen zur Kulturindustrie hier auch unter beider Namen eingeführt.

3. Für einen Vergleich beider Texte vgl. zuletzt Johannes Windrich: »Dialektik des Opfers. Das ›Kulturindustrie‹-Kapitel aus der *Dialektik der Aufklärung* als Replik auf Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*«, in: *Dljs* 73 (1999), Sonderheft, S. 92–114, hier S. 92–111.

4. Vgl. M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 131 und 142.

5. »Alle Verstöße gegen die Usancen des Metiers, die Orson Welles begeht, werden ihm verziehen, weil sie als berechnete Unarten die Geltung des Systems um so eifriger bekräftigen« (ebd., S. 137; vgl. auch S. 138 und 140).

6. »Das ist das Geheimnis der ästhetischen Sublimierung: Erfüllung als

rung oder Mobilmachung – wird zu einer »Psychotechnik, zum Verfahren der Menschenbehandlung«⁷, die/das einer Massenblindheit gleichkommt. Entscheidend dabei ist jedoch nicht der Transport einer bestimmten Ideologie oder eines bestimmten (ökonomischen oder sonstigen) Wissens, da diese selbst in den Mechanismen der Kulturindustrie gefangen bleiben, d.h. *nachträglich* aus diesen erwachsen. Erst die schrankenlose Wiederholung des Zirkels aus »Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis«⁸ schafft die Illusionen, welche versprechen, das Dilemma radikaler Kontingenz sinnhaft zu überbrücken, also über die reine Erlebniserregung und -qualität der Sensationsmaschinerie hinauszuverweisen.

Damit verfährt der Text zunächst weniger im Sinne einer spezifischen Kultur- oder Ideologiekritik, sondern vor allem allgemein diagnostisch. Er stellt die Strukturen fest, auf deren Basis sich die angepeilten Phänomene als kritisierbare erweisen. Indem, so der Befund, jene Struktur eines Medienverbundsystems (Film, Radio, Magazine) jederzeit reibungslos ineinandergreift – »Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge«⁹ –, läßt sich ihre Grundoperation im Sinne einer Exklusion begreifen, deren dominante Logik doppelt codiert ist: »[W]as sie [die Kulturindustrie; G.S.] als Wahrheit draußen auslöscht, kann sie drinnen als Lüge beliebig reproduzieren.«¹⁰ So stehen sich hier Innen und Außen nicht einfach unversöhnlich gegenüber. Das Charakteristikum der Kulturindustrie besteht vielmehr darin, daß sie ihr Äußeres vollkommen nivelliert, d.h. Wahrnehmung als und mittels einer Psychotechnik so integriert, daß sie jeglichen Fremdbezug verliert. Dieser ›Mangel des Mangels‹ gestattet nun den Sieg einer *technologischen Vernunft* als Ausprägung von Ideologien ökonomischer oder weltanschaulicher Art, welche ihr sinnstiftendes Potential in strenger Form strategisch entfalten. Insofern sie nämlich der omnipräsenten Standardisierung einen scheinbaren Sinn verleihen, simulieren sie eine Fremdreferenz (z.B. der objektiven Gesetze der Technik, des Marktes oder der ›Rassenlehre‹) und sichern darin den Fortbestand des Eigenen auf zweifach aggressive Weise. Der Auslö-

gebrochene darzustellen. Kulturindustrie sublimiert nicht, sondern unterdrückt« (ebd., S. 148).

7. Ebd., S. 173. Vgl. zur medienhistorischen Relevanz der Psychotechnik den Beitrag von Nicolas Pethes in diesem Band.

8. Ebd., S. 129.

9. Ebd., S. 134.

10. Ebd., S. 143.

schung des Äußeren entspricht ein *Zwangscharakter* des Inneren: »Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst.«¹¹ Dabei liegt jene Rationalität exakt in der Propagierung der imaginären Lebenswelt vor, die sich selbst beherrscht bzw. sich auf anderes nur im Rahmen dieser Selbstbeherrschung und ihrer Erhaltung – gewaltsam – einlassen kann. So aber ist die in der Kulturindustrie buchstäblich automatisierte Macht als psychotechnische Menschenbehandlung eine *Verwerfung* des Anderen bis in die letzte Konsequenz. Nicht nur darf eine differente oder differenzierte Meinung nicht aufkommen, sie wird bereits voranfänglich aus dem Verbund entfernt.¹² So ist der Filter der Kulturindustrie total, insofern er ein radikal Imaginäres zur Folge hat, das in seiner praktischen Struktur alles – Raum und Zeit – umspannt.¹³

Diese Eklipse des Anderen ist damit nicht Aufklärung, vielmehr imitiert sie eine solche als *Wahn* der technologischen Machbarkeit und Rationalisierung. Statt ihre Verhältnisse zu problematisieren und darin zum »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« (Kant) beizutragen, wendet die Kulturindustrie dies massenbetrügerisch gegen ihr Publikum, indem sie die Angleichung der Menschen an die Technik des Marktes zur einzig vernünftigen – aufgeklärten – Sache erhebt.¹⁴ Um diese Performanz als Wirkmacht radikaler Imagination nun maßgeblich auf Dauer zu stellen, bedarf es im Zentrum der Kulturindustrie eines Trägers, welcher sowohl Sperre (primordiale Ausgrenzung) als auch »Erträglichkeit« dieser Sperre ist, da er den zwanghaften Schein als schönen maskiert und aufrechterhält (viabel macht). Dieses Prinzip finden Horkheimer/Adorno in der Reklame: »Der herrschende Geschmack bezieht sein Ideal von der Reklame, der Gebrauchsschön-

11. Ebd., S. 129.

12. Oder anders gesagt: Die Verwerfung des Unterschieds braucht die Unterschiede nicht mehr, da sie sich selbst für die anfangs- und letztgültige Unterscheidung hält: »Die vollendete Ähnlichkeit ist der absolute Unterschied. Die Identität der Gattung verbietet die der Fälle« (ebd., S. 154). Vgl. auch J. Windrich: *Dialektik des Opfers* (Anm. 3), S. 107.

13. »Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet« (M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* [Anm. 2], S. 134). »Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen« (ebd., S. 142).

14. Vgl. den Untertitel des *Kulturindustrie*-Kapitels: »Aufklärung als Massenbetrug« (ebd., S. 128) sowie die *Vorrede* zur *Dialektik* (ebd., S. 6). Siehe dazu auch Friedrich Balke: »Kulturindustrie«, in: Ralf Schnell (Hg.), *Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 270–272.

heit« und »Reklame ist heute ein negatives Prinzip, eine Sperrvorrichtung«; gleichzeitig ist alles, »was nicht ihren Stempel« trägt, »anrühlich«. ¹⁵ Die Reklame wird zum grundlegenden Faktor kulturindustrieller Durchdringung des Sozialen, weil sie zweifaches erlaubt. Einerseits vermittelt sie den Tauschwert oder Warencharakter der Dinge und bewahrt darin die strukturelle Kraft systematischer Selektion aus dem Geiste der Ökonomie; was nicht Ware ist oder werden kann, findet nicht statt. Andererseits übernimmt die Reklame die in der ursächlichen Verwerfung der Nicht-Identität vakant gewordene Stelle der kulturellen Funktion, indem sie selbst als Kunstwerk erscheint bzw. das Kunstwerk in seinem gesellschaftlich-subversiven Gehalt, seiner experimentellen Denkart und ideellen Unverkäuflichkeit neutralisiert. ¹⁶ In letzterem aber zeigt sich die Reklame in ihrer perfidesten Seinsweise, da sie von dieser Stelle aus, d. h. als Liquidation der Spur des Unverfügbaren, auf die Politik übergreift. Die reklametechnischen Ästhetisierung des Alltags koinzidiert mit einer *Ästhetisierung der Politik*, die der *Kulturindustrie*-Text, wie zuvor auch Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz, mit faschistischer Ideologie engführt: »Reklame wird zur Kunst schlechthin, mit der Goebbels ahnungsvoll sie in eins setzte, l'art pour l'art, Reklame für sich selber, reine Darstellung der gesellschaftlichen Macht«. ¹⁷ Indem Reklame nicht nur eine totale Selbstreflexivität in Szene setzt, sondern diese auch praktisch herstellt und perpetuiert, wiederholt sie das Moment der Verwerfung am Grunde der Kulturindustrie in reinster Form und stellt es zudem prominent aus: Reklame wird zum Indiz – »Lebenselixier« ¹⁸ – kulturindustrieller Praxis *par excellence*.

So steht für die Autoren des *Kulturindustrie*-Kapitels am Ausgang der Verschmelzung eines technischen und eines sozialen Dispositivs die »Führerrede«. ¹⁹ Sie ist es, auf die alles hinausläuft

15. Beide Zitate M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 165 und S. 171.

16. Vgl. ebd., S. 166ff. Vgl. dazu auch Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 27ff.

17. M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 172. Zu Walter Benjamins These faschistischer »Ästhetisierung der Politik« vgl. ders., »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste Fassung)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I (GS), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 431–469, hier S. 468f.

18. Ebd., S. 171.

19. Vgl. ebd., S. 168f.

und sie ist weiterhin das, was in diesem Prozeß immer schon drohte und droht. Dabei hängt diese Insistenz oder Inkubationszeit mit der Struktur der Verwerfung selbst zusammen, insofern diese zunächst, d. h. vor ihrer offen totalitären Manifestation, Emphase ist. Im Falle der Kulturindustrie zeigt sich dies in der dortigen Anpreisung des Technischen, welches in seiner besonderen Dynamik das Verfahren der Vereinheitlichung geradezu herbeizitiert:

»Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, daß an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden.«²⁰

Ist somit der erste Schritt einmal getan, erfolgt der zweite mechanisch. Die anfänglich noch scheinbar harmlos auftretende Reklame, welche vorgibt, lediglich den fortgeschrittenen Ansprüchen und Bedürfnissen in einer massenmedial organisierten Gesellschaft Genüge zu tun, befördert strukturell bereits den Kern der *Propaganda* als zum gegebenen Zeitpunkt deutlich hervortretendes Kennzeichen rigoroser Ausschaltung von Differenz. Was aber in dieser inneren Verhärtung der Kulturindustrie auf dem Spiel steht und folglich im Zentrum der Verwerfung wiederkehrt, erläutern die beiden Verfasser der *Dialektik* in einer der fragmentarischen Aufzeichnungen am Ende ihres Buches:

»Die Lobpreisung der Vitalphänomene [...] mündet unausweichlich in den Sarongfilm, die Vitamin- und Hautcremeplakate ein, die nur Platzhalter des immanenten Ziels der Reklame sind: des neuen, großen, schönen, edlen Menschentypus: der Führer und ihrer Truppen.«²¹

Davon ausgehend läßt sich der Brennpunkt oder die Essenz der Kulturindustrie auch folgendermaßen fassen: Eingeschnürt in das Korsett der Kulturindustrie ist »[d]er Körper« nicht »wieder zurückzuverwandeln in den Leib. Er bleibt die Leiche, auch wenn er noch so sehr ertüchtigt wird.«

Die hier von Horkheimer/Adorno getroffene, nicht allein begriffliche, sondern auch analytische Unterscheidung zwischen ›Körper‹ und ›Leib‹ markiert damit genau die Differenz, welche die Autoren in ihrer Beschreibung der Kulturindustrie als verworfene ausmachen. Denn insofern der Körper dort *unisono* als – lebende –

20. Ebd., S. 129.

21. Dieses und folgendes Zitat ebd., S. 248.

Leiche in Erscheinung tritt, ist er zugleich jeglicher Eigendynamik beraubt. Er verdinglicht sich zur Statue, zum Reklameabziehbildchen, zum propagandistischen Menschenbild und wird darin in seiner leiblichen, d.h. problematischen Vitalität unmöglich. Zwar hofieren die Spektakel der Kulturindustrie den Körper pausenlos, indem sie ihn positiv (als leuchtendes Vorbild) und negativ (als abschreckendes Beispiel) zur Schau stellen sowie ihn im Starkult verklären. Doch liegt über der massenhaften Inszenierung eine klinische Friedhofsruhe, wenn es in dieser letztlich andauernd um »blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen« geht.²² So aber dreht sich das Karussell der Kulturindustrie jedenfalls um das Eine, indem sie es in seiner dauernden Beschwörung ausschließt: »Gerade weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus.«²³

In dieser paradoxalen Zuspitzung wäre der Akt der Verwerfung in der Kulturindustrie jetzt nochmals zu präzisieren. Indem dieser Akt nämlich den Leib in seiner ambigen oder »fungierenden« Seinsweise,²⁴ seiner problematischen Geschlechtlichkeit, seiner körperlichen Unberechenbarkeit und psychischen Ineffizienz vom Körper abtrennt, bringt er jenen erneut und darin wahnhaft zum Ausdruck. Der kulturindustrielle Entzug des Leibes verknüpft sich mit einer monströsen Renovierung des Körpers, d.h. mit einem diesbezüglichen Zwang zur Perfektion, dessen Ziel »seit je« das »Töten« ist.²⁵ Hier setzt der propagandistisch durchformte Körper

22. Ebd., S. 176.

23. Ebd., S. 149, sowie: »Die Serienproduktion des Sexuellen leistet automatisch seine Verdrängung« (ebd., S. 148). Mit dieser Bestimmung eines prekären Verhältnisses von Sexualität und Macht nähern sich Horkheimer/Adorno den späteren Thesen von Michel Foucault: »Der Sex ist das spekulativste, das idealste, das innerlichste Element in einem Sexualitätsdispositiv, das die Macht in ihren Zugriffen auf die Körper, ihre Materialität, ihre Kräfte, ihre Energien, ihre Empfindungen, ihre Lüste organisiert. [...] Glauben wir nicht, daß man zur Macht nein sagt, indem man zum Sex ja sagt; man folgt damit vielmehr dem Lauf des allgemeinen Sexualitätsdispositivs« (Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 185ff.).

24. Den Begriff des *fungierenden Leibes* entnehme ich der Phänomenologie Edmund Husserls. Er wird im weiteren Verlauf des vorliegenden Textes noch ausführlicher zu bestimmen sein.

25. M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 249, sowie: »Sie [die Faschisten; G.S.] gehen mit dem Körper um, hantieren mit seinen Gliedern, als wären sie schon abgetrennt« (ebd., S. 250).

als Auslöschung leiblicher Kontingenz zur Schindung der anderen Körper an, da er sie als leibhaftige Andere weder respektieren kann noch will. Wer sich der – im doppelten Sinne – reproduktionstechnischen *Zucht* des Körpers nicht fügt, weil er ein anderes Begehren verfolgt, fällt der Ächtung, dem Konzentrationslager, dem Todesurteil anheim.²⁶

Massenpsychose

Somit ist der Gipfel massenkultureller Entleiblichung für Horkheimer/Adorno in einer Form der Reklame erreicht, die als Propaganda das Programm der Kulturindustrie (entdifferenzierte Ähnlichkeit) auf brutale Weise vollstreckt. Darin schreitet der Wahn omnipotenter (Selbst-)Ermächtigung zu einer *Vermessung des Körpers als Austreibung des Leibes* in seiner widerständigen Insistenz bzw. genauer: diese Austreibung ist immer schon erfolgt und das gewaltsame Ritual der Perfektion ist nun der Versuch, dieser ersten Verwerfung im Kontext einer Ideologie nachträglich gerecht zu werden. Damit entspricht die ›Beziehung‹ des Leibes zum Körper in der Kulturindustrie exakt der dortigen »falsche[n] Identität von Allgemeinem und Besonderem«. ²⁷ Der Leib als individueller aber auch prekärer Ort des Körpers muß voranfänglich aus dieser Identität verschwinden, um einem allgegenwärtigen, abstrakten Körperideal und -kult Platz zu machen.

Wie aber wäre jene Körper/Leib-Differenz im Rahmen einer *Psychotechnik als Menschenbehandlung* zu verstehen, wenn dies nicht schlicht als ›Gehirnwäsche‹ und damit, den Einsatz des Textes einseitig verkürzend, allein verschwörungstheoretisch ausgelegt werden soll?²⁸ Zur Debatte stehen somit die konkreten leib-seeleischen Bedingungen dieser Formation bzw. die Frage, warum diesen Konditionen ein systematischer Status, d. h. eine »falsche Identität« als halluzinative Überzeichnung des Körpers (Leitbild der Propaganda) zugeschrieben werden kann.

In *Also sprach Zarathustra* hält Friedrich Nietzsche den »Ver-

26. Vgl. ebd.

27. Ebd., S. 128.

28. Denn obwohl das Kapital oder der Führer und seine Technokraten die Rolle der Macht in der Kulturindustrie verkörpern, sind sie darin nicht souverän. Vielmehr ist es so: »Unbeirrbar bestehen sie [die Massen; G.S.] auf der Ideologie, durch die man sie versklavt. Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus« (ebd., S. 142).

ächtern des Leibes« den Leib als die »grosse Vernunft« entgegen mit der die Seele oder der Geist zu einem »Wort für ein Etwas am Leibe« zusammenschumpft.²⁹ Dabei bleibt Nietzsches Rede hinsichtlich des oben eingeführten Kontextes wesentlich doppeldeutig. Indem sie den Leib als »grosse Vernunft« auszeichnet bzw. in ihm auch einen »mächtige[n] Gebieter« erkennt, scheint sie sich zum einen der von Horkheimer/Adorno attestierten Tendenz kulturindustrieller Monumentalisierung und Instrumentalisierung des Körpers zu affirmieren. Zum anderen widerspricht sie jedoch dieser Auffassung, insofern sie den Leib gerade nicht als aller Intentionalität beraubte Leiche, d. h. als Standard und stillgestelltes Körperding in den Blick nimmt. In dieser Lektüre verweist die *grosse Vernunft* des Leibes nicht auf einen größenwahnsinnigen Körperkult, sondern fokussiert eine *leibhaftige Vernunft* als Möglichkeit des Leibes, in den Bereichen des Geistes Spuren zu hinterlassen.³⁰ Und nicht nur das: Es ist für Nietzsche sogar der Leib, welcher der »kleinen Vernunft« des Geistes oder der Seele vorausgeht, d. h. allererst den Ort oder Zeitpunkt vorgibt, von dem aus jene sich artikulieren. So aber schreibt sich der Leib aller Beobachtung (auch der seiner selbst) ein, er ist nicht zu trennen von dem, was sich mit ihm konstituiert. Darin bewahrt er als *grosse Vernunft* auch eine Eigeninitiative, die durch die Anstrengungen der *kleinen Vernunft* nicht kompensiert werden kann. Der Leib im Sinne einer *grossen Vernunft* bezeichnet somit zunächst ein konstruktiv widerständiges Prinzip gegen alle Versuche seiner rationalistischen Ausgrenzung oder Einengung. Wenn Nietzsche herausstellt, daß »ich« Leib »bin [...] ganz und gar«, dann insistiert er vor allem darauf, daß ich mich nicht von meiner Leiblichkeit lösen kann bzw. jeglicher Versuch, dies dennoch zu tun, einen Akt der Willkür in Szene setzt.

Leiblichkeit gedacht auch als Eigeninitiative derselben, ist demnach nicht allein Feststellung einer stillen Masse oder Massivität, sondern bezeichnet auch eine Funktion. Diese Funktion läßt sich nun wiederum zweifach ausweisen: Auf der einen Seite ist der Leib ein In-Funktion-Treten des Körpers, d. h. er umfaßt diverse physiologische (organische) Zu- und Umstände. Dort erweist sich der Leib als Objekt der – z. B. medizinischen – Beobachtung. Auf der anderen

29. Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4 (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: dtv/de Gruyter 1988, S. 39–41 (folgende Zitate ebd.).

30. Für dies und im folgenden vgl. Bernard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 22 und 246.

Seite fällt dem Leib ebenso eine beobachtende Rolle zu, d.h. er überschreitet seine Körpergrenzen. Hier ist er nicht länger Ding unter anderen Dingen, er bewegt sich auf jene zu, ist Hinwendung auf anderes. Da der Leib darin an der Sinn- und Selbstkonstitution teilhat, wird er zum Medium, zum Mittel der Wahrnehmungsstruktur. Aufgrund dieser Doppelung (nicht: reinen Trennung) spricht Husserl, den Zwiespalt des Leibes berücksichtigend, von einem *fungierenden Leib* und einem *Körperding*.³¹

Doch erübrigt sich der Leib als fungierender, als »Umschlagspunkt«³² der Wahrnehmung nicht in jener. Er bleibt in ihren Prozessen auch Irritation, wenn er sich bereits bei der Selbstwahrnehmung im Wege steht.³³ Damit kann jedoch von einer kohärenten Selbstgegenwart oder (Selbst-)Identität des Leibes keine Rede sein und es wäre statt dessen eine leibliche Intentionalität anzunehmen, welche in ihrer Offenheit vor allem Vermittlung einer irreduziblen Andersheit des anderen und eigenen ist. Maurice Merleau-Ponty formuliert es in seinem Anschluß an Husserl so: Indem sich der Leib niemals selbst genügt, fungiert er primär als »Zwischenleiblichkeit« (*intercorporéité*), als »präsumptiver Bereich des Sichtbaren und des Berührbaren, der sich weiter ausdehnt, als die Dinge, die ich gegenwärtig berühre und sehe.«³⁴ Jede Wahrnehmung ist also immer schon mehr, als sie wirklich zu erfassen meint, und die darin sich aufspannende Zwischenleiblichkeit der Impuls dieses Mehr, ohne auch schon dessen expliziter Garant zu sein.

Mit diesen Anmerkungen zu einer Theorie des Leibes und der Leiblichkeit kann nun nochmals deutlicher werden, warum Adornos und Horkheimers Unterscheidung zwischen Körper und Leib in der Analyse der Kulturindustrie keine Marginalie darstellt, sondern vielmehr deren Einsatzpunkt anzeigt.³⁵ Insofern der Leib in seiner Zwiespältigkeit für ein Prinzip oder ein Gesetz des Ande-

31. Vgl. ebd., S. 15, S. 248f., und Edmund Husserl: *Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Bernhard Waldenfels, Frankfurt/Main: Fischer 1993, S. 149–160, sowie den Kommentar von Waldenfels ebd., S. 241–243.

32. E. Husserl: *Arbeit an den Phänomenen* (Anm. 31), S. 160.

33. Vgl. ebd., S. 159.

34. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München: Fink 1986, S. 185 und 187.

35. Dabei kann und soll hier nicht diskutiert werden, ob und inwiefern Horkheimer und Adorno in ihren Thesen direkt an Nietzsche oder Husserl anknüpfen. Vielmehr ging es in dem Exkurs darum, die Brisanz der Horkheimer/Adornoschen Unterscheidung über die im Text der *Dialektik* ausgeführten Andeutungen hinaus, d. h. im Kontext anderer, ungefähr zeitgenössischer Denkweisen zu unterstreichen.

ren einsteht, welches sowohl die Wahrnehmung des eigenen als auch die des anderen eröffnet und offen hält, unterläuft er die Kontrollmechanismen in der Kulturindustrie bzw. muß in jener ursächlich verworfen werden, damit der Zirkel des unendlich Immergleichen sich körperlich-konkret inauguriert. Wieso aber verkoppeln Horkheimer/Adorno dies mit einer *Psychotechnik*? Welche *psychologischen* oder psychodynamischen Implikationen sehen die Verfasser des *Kulturindustrie*-Textes hier am Werk?

Ich habe in meinen Ausführungen bereits angedeutet, daß die Beschreibung der Kulturindustrie keine reine Verschwörungstheorie artikuliert. Die Autoren gehen nicht von einem anfänglichen Plan zur Errichtung ihrer Systematik aus und benennen auch keine Person oder Personen, die hinter den Mechanismen des Diktats als ursprünglich verantwortliche auffindbar wären. Hauptproblem und Hauptsünde der Kulturindustrie ist für Horkheimer/Adorno vielmehr ihr wesentlich *anonymes* Verfahren, welches es allererst erlaubt, daß Ideologien sich dieses Verfahrens im nachhinein bemächtigen, um dort ihr totalitäres Konzept durchzusetzen: »Bekämpft wird der Feind, der bereits geschlagen ist, das denkende Subjekt.«³⁶

Greift man auch hier die Horkheimer/Adornosche Leitdiffferenz auf, so stellt sich zunächst die Frage nach dem Ort des Leibes in diesem Zusammenhang. Wie verknüpft er sich mit dem (denkenden) Subjekt? Nietzsche besteht darauf, daß dem Leib eine *große Vernunft* zukommt, die den Geist nur noch als Anhängsel derselben erscheinen läßt. Nicht ganz so drastisch konstatiert dies auch Husserl, wobei sich sein Ansatz in Richtung einer *Zwischenleiblichkeit* weiterdenken läßt. Letztere aber impliziert eine Intentionalität des Leibes, die, wie gesagt, Anderes *sein* läßt. In diesem Sinne ist sie (Ge-)Denken dieses Anderen noch ohne Technik des Gedachten: »Die ursprüngliche Verleiblichung des Denkens«, schreibt dazu Emmanuel Levinas, »die sich nicht in objektivierenden Begriffen ausdrücken läßt – und die Husserl mit dem Ausdruck ›Apperzeption‹ in den *Ideen I* nahegelegt hat –, würde jeder theoretischen und praktischen Stellungnahme vorausgehen.«³⁷ Nicht ist es danach ein vernünftiger Entschluß oder eine geistige Tätigkeit, durch die sich ein *Ich denke* als Subjekt identifiziert, sondern vor aller Identifizierung des Subjekts mit einem *Cogito* liegt dessen Leiblichkeit als Ort einer

36. M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 158.

37. Emmanuel Levinas: »Über die Intersubjektivität. Anmerkungen zu Merleau-Ponty«, übers. von Wolfgang Krewani, in: Alexandre Métraux/Bernard Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München: Fink 1986, S. 48–55, hier S. 49.

Identifizierung des Subjekts vom Anderen her. Aus diesem Blickwinkel erweist sich die Zwischenleiblichkeit als Medialität (Kommunikation) noch vor jeder Körpersprache. So aber verschränkt sich der Leib mit dem denkenden Subjekt gemäß einer Asymmetrie. Der Ort jenes Subjekts ist gleichzeitig ein Seinsverfehlen und sein Denken deshalb einer beständigen Verunsicherung durch den Leib ausgesetzt. In diesem Sinne ist das *denkende Subjekt* bereits *geschlagen*, bevor es überhaupt in den Mühlen der Kulturindustrie *bekämpft* wird.

In diesem Sinne ›beginnt‹ der Kampf mit einer Verwerfung des Anderen und dieses Mißlingen einer Identifizierung in den Strukturen der (Zwischen-)Leiblichkeit verunmöglicht jeglichen individuellen (differentiellen) Ort. Indiz ist hier die grenzenlose Anonymität des Systems und seiner Systematik: »Allen wird etwas aufgewartet.«³⁸ Psychologisch geht es dabei um einen Konsumdruck, der sich zuletzt im Rahmen seiner Automatisierung dermaßen verschärft, daß er durchsichtig erscheint, ohne dadurch schwächer zu werden.³⁹ Diese Erfahrung technologischer Entfremdung als Ausgeliefertsein der Subjekte an »die zugleich durchschauten Kulturwaren«⁴⁰ löst einen Schock der Ohnmacht und Langeweile aus,⁴¹ der nun konstitutiv nicht für einen Widerstand der Verbraucher, sondern für die Stärkung des Betriebs ist. Denn auch wenn dort vielleicht eine Art Restsensibilität für die entstellten Verhältnisse aufblitzt, so ist die Angst der im Getriebe Eingeschlossenen vor dem Verworfenen doch so stark, daß sie sich vorauseilend in ihr Gewohntes schicken, eine Zurückverwandlung der Konditionen also unmöglich ist. Daher mündet die *Mimesis* der Konsumenten in ein Geschäft der Angleichung, einen »Triumph der Reklame« ein, in dem am Ende »totalitäre Reklamechefs« (Goebbels) die Macht übernehmen. Damit ist das Universum des Wahns perfekt. Entscheidend ist dabei, daß er von den Betroffenen nicht als ein solcher bemerkt wird, da er eine umfassende Normalität produziert, die in allen ihren Belangen real wirkt. Das System (und seine Nutznießer) »er-

38. M. Horkheimer/Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 165. Wobei nochmals zu betonen wäre, daß hier der Ausschluß der Differenz aus den Mechanismen der Maschinisierung zwar schon erfolgt, aber noch nicht in seiner propagandistischen Akzentuierung zum Ausdruck gekommen ist.

39. Vgl. ebd., S. 156.

40. Dieses und folgende Zitate im Text ebd., S. 175f.

41. Mit dem »müden Auge« des Zuschauers ist es freilich »fraglich geworden«, ob »die Kulturindustrie selbst die Funktion der Ablenkung noch erfüllt, deren sie laut sich rühmt« (ebd., S. 147).

weckt den Anschein, das Gewebe von Transaktionen und Maßnahmen, in die das Leben verwandelt wurde, lasse für spontane unmittelbare Beziehungen zwischen den Menschen Raum. «⁴² Jene *Simulation* des Verworfenen, d. h. der Zwischenleiblichkeit, welche sich in ihrem ideologischen Gehalt nichtsdestotrotz vollkommen realitätsgerecht glaubt, wird jetzt zum eigentlichen Movens einer Psychotechnik als Menschenbehandlung. Dabei ist jene Indoktrination nur insoweit, als sie sich systematisch auf das stützt, was im System ursächlich fehlt, als *Anrufung* (Althusser) der Subjekte verewigt und motiviert nachträglich, was zuvor simulativ fixiert wurde.⁴³ Insofern die Kulturindustrie darin nicht, wie eine demokratische Gesellschaft, in der Lage ist, ihr Imaginäres als Gebrochenes im Rahmen »ästhetische[r] Sublimierung« darzustellen, muß eine Psychotechnik der Kulturindustrie die Narbe ihrer Gründung propagandistisch ins Monströse verschieben. Der Leib mutiert zum sterilen aber makellos-kolossalen Körperding, der Andere zum ›Untermenschen‹, welcher zwecks ›Rassereinheit‹ unerbittlich zu verfolgen ist. Hierbei gehört es zur Komplexität der psychotechnischen Veranstaltung, daß sich der Verfolger zunächst als Verfolgter wähnt, daß ihm der Blick des Anderen so leibhaftig vorkommt, daß er körperlich direkt – gewaltsam – beantwortet werden muß.

»Kulturindustrie [...] setzt die Imitation absolut«, und sie tut dies nicht, so ließen sich Horkheimers und Adornos Thesen jetzt reformulieren, um zu verheimlichen, daß die »Spaltung selbst die Wahrheit ist«, sondern um diese solange psychotechnisch zu verrücken (zu imitieren), bis sie sich als rigorose Abspaltung des Anderen folgenreich, d. h. real einlöst.⁴⁴ Damit läßt sich der kulturindustrielle Größenwahn in seiner psycho-technischen Struktur auch als Massenpsychose beschreiben, in der sich im System ein differenziertes Wir- in ein überpersonales Ich-Gefühl übersetzt. Dies geschieht, so beobachtet es Sigmund Freud für die »halluzinatorische Verworrenheit« der Psychose, indem das Ich eine »unerträgliche Vorstellung mitsamt ihrem Affekt verwirft« und sich in der Folge »so benimmt«, als ob »die Vorstellung« niemals an es »herangetreten« sei.⁴⁵ Der zunächst anonym reproduzierte sowie über die propagan-

42. Ebd., S. 155.

43. So ist der Begriff der Psychotechnik auch von dem der Ideologie zu scheiden, da er als Psycho-Technik die Gesamtheit eines Prozesses vor Augen führt, von dem die ideologische Anrufung ein Teilstück ist.

44. M. Horkheimer/Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 2), S. 139 und 143.

45. Sigmund Freud: »Die Abwehr-Neuropsychose. Versuch einer psycho-

distische Reklametechnik gedrillte und subjektivierte Volkskörper der Kulturindustrie realisiert sich in der falschen Identität bzw. der doppelten (inneren wie äußeren) Gewaltbarkeit scheinbar unmittelbarer Zwischenmenschlichkeit. Hierin bleibt der Volkskörper gefangen, weil er die Zwischenleiblichkeit als unerträgliche Vorstellung nicht-standardisierbarer Andersheit fundamental ausgesperrt hat.

Die List der Reklame

Daß die Verfahren der technischen Reproduzierbarkeit auf Grund ihrer verstörenden sowie kompensierenden Wirkung massenpsychotische Reaktionen provozieren können, beschäftigt nicht allein die Autoren der *Dialektik*, sondern, auf der anderen Seite des Ozeans, auch Walter Benjamin. Seine Bewertung des gleichen Komplexes fällt allerdings anders aus, obwohl Benjamin ähnlich einsetzt. Dabei handelt es sich für ihn in seinen Analysen zur Technisierung des Sozialen ebenfalls darum, sich »Rechenschaft« davon abzulegen, welche »gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat – Spannungen, die in kritischen Stadien einen psychotischen Charakter annehmen [...]«⁴⁶ Doch führt diese Feststellung nicht zu einer scharfen Verurteilung der alltäglichen Medienpräsenz und ihrer Effekte, sondern betont ebenso deren emanzipatorischen Gehalt. Benjamin entkoppelt dazu zum einen das Medium (z. B. den Film) von seiner »reaktionäre[n]« Inanspruchnahme durch die Interessen der Filmkritik, des Kapitals oder der Industrie,⁴⁷ und insistiert zum anderen auf einer Ambiguität des Medialen, das in seinen Rezeptionseffekten somit keineswegs festgelegt ist. Insofern etwa die Filmkamera in ihrer, das *normale Spektrum* der Sinneswahrnehmungen überschreitenden Bildproduktion an die der Träume heranreicht, transportiert sie auch deren Uneindeutigkeit. In dieser Offenheit kann die soziale Inanspruchnahme der Apparatur auch als »psychische Impfung« gegen »solche Massenpsychosen« interpretiert werden.⁴⁸ Allerdings gilt

logischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. I (*GW*), Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 59–74, hier S. 72. Zur *Verwerfung* im psychoanalytischen Sinne vgl. weiterhin Jacques Lacan: *Das Seminar Buch III: Die Psychosen*, übers. von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin: Quadriga 1997, S. 178ff.

46. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 462.

47. Ebd., S. 448 und 451f.

48. Ebd., S. 462.

das Merkmal des Traums nicht allein für bestimmte Filme, sondern auch, wie Benjamin in seinem *Passagen-Werk* bemerkt, für die Reklame: »Die Reklame ist die List, mit der der Traum sich der Industrie aufdrängt.«⁴⁹ Anhand eines *Bulrich-Salz*-Plakats hebt Benjamin dann eine Surrealität der Werbung hervor, in der jene zum *Gleichnis* für eine Alltäglichkeit des Anderen wird.⁵⁰ Diese Bestimmung der Reklame als Traumbild oder als Beispiel eines profanen Surrealismus steht nun der Horkheimer/Adornoschen diametral entgegen. Denn für Benjamin entspricht Reklame mithin nicht nur nicht einer »Sperrvorrichtung«, sondern befördert bereits in sich jene Öffnung, die Horkheimer und Adorno in ihrem Verweis auf eine Totalität der Kulturindustrie so vehement vermissen. Wieso?

Im letzten Abschnitt seines Aufsatzes zum Surrealismus schreibt Benjamin, daß die »Erfahrung der Sürrealisten« es nahelegt, das Verhältnis von »Leib und Bildraum« neu zu überdenken.⁵¹ Indem er u. a. an Nietzsche erinnert, notiert Benjamin: »Es bleibt ein Rest. Auch das Kollektivum ist leibhaft.« Der Leib ist demnach kein nur für sich bleibendes, individuelles Ding, er ist ebenso durch einen ›Mehrwert‹ markiert. Als Insistenz eines *Rests* wächst er über seine objektive Körperlichkeit hinaus und findet sich hierin in ein Kollektiv eingebettet. In diesem Sinne siedelt Leiblichkeit in einem Zwischenraum, d. h. auf der Grenze des Leibes zu anderem. Allerdings ist jene Grenzziehung zugleich das Dementieren dieser Grenze, wenn dort ein Rest, ein Nicht-Integrierbares des Austauschs, ein Anderes übrigbleibt. Auf diese Weise sind Kollektiv und Individuum asymmetrisch miteinander verflochten: Obwohl sie sich unterscheiden, gehören sie doch auch zusammen; das eine korreliert dem an-

49. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. V, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 232.

50. Das Werbeflatkat, das sich Benjamin, wie er betont, plötzlich aus der Erinnerung einstellt, bildet folgendes ab (vgl. ebd., S. 236): Ein Salztransport ist auf dem Weg durch die Wüste. Aus einem der Säcke auf dem Wagen rieselt Salz und formt als (Salz-)Spur die Worte des Markenartikels. Dabei trocknet die überraschende Bildkonstellation (Wüste/Salz) die Werbebotschaft buchstäblich aus, indem sie jene zudem auf eine Spur verweist, die, obwohl sie das Bild scheinbar – als Reklame – entschlüsselt, doch auch »messerscharf eingespielte Prädestination in der Wüste« ist. Innerhalb der surrealen Spannung der Bildfindung verschwimmt die Spur nicht einfach mit dem durch sie benannten Produkt, sondern ebenso mit dem offenen Nichts (der Wüstenei), aus dem (der) sie hervorgeht.

51. Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: GS, Bd. II, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 295–310, hier S. 309f. Folgendes Zitat ebd.

deren gemäß des Rests, der beide als verbindende Zäsur begleitet. So aber sind nicht eine Einheit der »abstrakte[n] Materie« oder des »Kosmos«, dem »Materialismus zugrunde zu legen«, sondern »das leibliche Kollektivum«⁵² als ein unabgeschlossenes bzw. – mit Merleau-Ponty – als Raum der *Zwischenleiblichkeit*.⁵³ Erst dieser leibhaftige Materialismus – der impliziert, daß auf das Postulat der unumschränkten Greifbarkeit des Materials verzichtet wird – kann zur Voraussetzung eines Bildraums werden, welcher der Ambiguität des Leibraums gerecht wird. Dabei kommt es darauf an, daß sich »Leib und Bildraum so tief durchdringen«⁵⁴, daß sie ein massenhaftes (Auf-)Begehren gestatten, ohne schon eine mechanische Sicht der Dinge zu implizieren, d. h. ausdrückliche Zurückweisung jedweder Andersheit zu sein. *Profane Erleuchtung* ist dieses chiasmatische Übergreifen des einen ins andere immer dann, wenn sich in ihm eine unwillkürliche, distanzwahrende Auf- und Annahme der Lebenswelt ins Werk setzt, die als Andrängen einer surrealen Qualität, eines Rests an Zwischenleiblichkeit den Wendepunkt zum Anderen nicht flieht, sondern im Zuge einer »therapeutischen Sprengung«⁵⁵ des Massenunbewußten annimmt.

In den Traumgesichten surrealistischer Erfahrung kommt es zu einer profanen Erleuchtung als einer prekärer Vermittlung von Leib- und Bildraum. Gleiches gilt nun auch für die Reklame, wenn sie für Benjamin einem »Träumen, man sei erwacht« gleichkommt.⁵⁶ Die Werbung entfaltet darin einen Projektionsraum, in dem sich Leib und Bild zwar hinsichtlich einer Wunscherfüllung begegnen, jene aber niemals tatsächlich eintreten darf,⁵⁷ soll sich Reklame

52. Die Zitate entstammen Benjamins Notizen aus dem Umfeld des *Sürrealismus*-Textes (GS, Bd. II, S. 1021–1041, hier S. 1041).

53. Allerdings ist es mir im Rahmen des vorliegenden Textes nicht möglich, Benjamins Auffassung des Leibes und der Leiblichkeit umfassend zu rekonstruieren. Für diesbezüglich weitergehende Hinweise vgl. aber Sigrid Weigel: »Passagen und Spuren des ›Leib- und Bildraums‹ in Benjamins Schriften« in: dies. (Hg.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1992, S. 49–64.

54. W. Benjamin: *Der Sürrealismus* (Anm. 51), S. 310.

55. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 462. Zur »profane[n] Erleuchtung« in diesem Sinne vgl. den *Sürrealismus*-Aufsatz (Anm. 51), S. 310. Eine partiell andere Lektüre dieser Konstellation bietet S. Weigel: »Passagen und Spuren« (Anm. 53), S. 49–52.

56. W. Benjamin: *Passagen-Werk* (Anm. 49), S. 496. Dabei ist für Benjamin »zum ersten Mal« im Jugendstil »die Einbeziehung des menschlichen Leibes in die Reklame verwirklicht« (ebd., S. 250).

57. Bereits Freud konstatiert für den Traum, daß dieser »uns« einen

nicht selbst überflüssig machen. Diese Figur eines permanenten Aufschubs drängt sich nun als *List* den Verfahren der industriellen Maschinerie auf. Und zwar auf doppelte Weise: Einerseits ermöglicht und potenziert sie den Fetischcharakter der Ware – »Die Vergnügungsindustrie verfeinert und vervielfacht die Spielarten des reaktiven Verhaltens der Massen. Sie rüstet sie damit für die Bearbeitung durch die Reklame zu« –, andererseits fügt sie dort aber auch die Spur (das Gleichnis) eines vielfältig Anderen hinzu, von »Dinge[n], die in diesem Erdenleben noch keiner erfahren hat.«⁵⁸ Während ersteres nun die Versuche der »Vergnügungsindustrie« beschreibt, die leibliche Intentionalität im Bildraum der Reklame stillzustellen, d. h. sie zu bearbeiten, um sie zu verrechnen, erweist sich letzteres als Verunsicherung dieser Konstellation. Denn hier macht sich ein unfaßbarer Rest, eine Spur des Übergangs als chiasmatische Verschränkung bemerkbar, die, insofern sie ihre Komponenten (Leib/Bild) durchquert, sich jedweder Kalkulation entzieht. Indem die beiden Effekte aber praktisch nicht voneinander zu scheiden sind, stellt sich die Reklame als zwiespältig heraus: Genauso wie die von der Werbetechnikern zum Zwecke der Umsatzsteigerung entworfenen Traumlandschaften in der Lage sind, den Verbraucher zu faszinieren, genauso können diese Verfahren beim Aufnehmenden einen »Chock« surrealer Abgründigkeit provozieren, der den »Boden des Bewußtseins« durchschlägt.⁵⁹ Davon ausgehend bildet sich in der Werbung auch nicht die vollkommene Einschließung des Leibes in den Bildraum (und umgekehrt) ab, sondern es tritt vielmehr das Gegenteil ein. In ihrem Innersten bleibt Reklame sich selbst äußerlich, sie vermittelt Leib- und Bildraum, ohne beide darin zur Deckung zu bringen; es bleibt eine Öffnung, welche den Einspruch eines Anderen nicht sperrt, sondern repräsentiert. In jener Hinsicht aber schließt Reklame den Ort des Kollektivs als einen der Zwischenleiblichkeit nicht einfach ab oder kolonialisiert ihn, wenn sie ihn produktiv und wiederholt eröffnet. Als *Medium* gilt für sie, was Benjamin dem Film bescheinigt: »In die alte heraklitische

»Wunsch als erfüllt *vorstellt*« und betont damit sowohl die verdichtende als auch verschiebende Qualität der Traumarbeit (Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, *GW*, Bd. II/III, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 626 [Hervorhebung von mir; G.S.]). Die Relevanz psychoanalytischer Einsichten für Benjamins Konzept von Traum und Erwachen hat zuletzt Heiner Weidmann (»Erwachen/Traum«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla [Hg.], *Benjamins Begriffe*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 341–362, hier S. 357f.) hervorgehoben.

58. W. Benjamin: *Passagen-Werk* (Anm. 49), S. 267 und 236.

59. Ebd., S. 235.

Wahrheit – die Wachenden haben ihre Welt gemeinsam, die Schlafenden jeder eine für sich – hat der Film eine Bresche geschlagen.«⁶⁰

Genau diese Bresche aber ist es, in der die Massen zu ihrem Begehren kommen, ohne sich darin auch schon notwendig zu uniformieren. Das *leibliche Kollektivum* kann nicht zu einem Volkskörper zusammenwachsen, weil es sich exakt in seinem scheinbar wirkmächtigsten Bildraum, im Versuch reklametechnischer Überredung, im Wege steht. Daher verlängert sich in diesem Moment *profaner Erleuchtung* die Reklame keineswegs sofort zu einem Instrument der Versklavung des Körpers, sondern zeigt an, inwiefern die Absicht, jene Praxis der Auslöschung des Anderen durchzusetzen, Bedingungen des Zwischenleiblichen mißachtet. Damit aber sind zugleich auch die Faktoren vorgegeben, die zu einem Erwachen aus dem Traumerleben der Reklame führen können, vorausgesetzt, dieses Erwachen respektiert die List oder das Gesetz des Traums. Laut Benjamin »drängt« jede Epoche »träumend [...] auf das Erwachen hin«, wobei gleichzeitig zu beachten ist, daß der Traum nur träumend zu einem Ende kommen kann.⁶¹ Erst also, wenn die Merkmale eines traumhaften Zusammenspiels von Bild- und Leibraum in der Sekunde des Erwachens nicht vergessen oder bagatellisiert, sondern in ihrer merkwürdigen Surrealität erinnert und gegenwärtig werden, erweist sich der Traum als Struktur leibhaftigen Erwachens, eines Erwachens, welches nicht bloße Wiederholung einer Träumerei ist.⁶²

Die Lehre des Traums und somit auch der Reklame ist demnach, daß sie den Blick für eine *tiefe Durchdringung* von Leib- und Bildraum als eine im Grunde allgemein unabschließbare Verleiblichung des Bildes sowie Verbildlichung des Leibes schärft, die der Erwachende nicht hinter sich läßt, weil sie ihn ebenso im Wachzustand betrifft. Das in der Aufnahme stehende Bild ist damit jederzeit leiblich unterwandert sowie der Leib immer schon mehr als eine unmittelbare Körperlichkeit ist. Auf dem Spiel steht dabei eine Selbstvergessenheit der Wahrnehmung, die den Erwachenden *sensibilisiert*.⁶³ Sie tangiert ihn bezüglich eines Anderen seiner Sinne,

60. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 462.

61. W. Benjamin: *Passagen-Werk* (Anm. 49), S. 59; vgl. auch H. Weidmann: »Erwachen/Traum« (Anm. 57), S. 350.

62. »Dann wäre«, akzentuiert Benjamin, »der Moment des Erwachens identisch mit dem »Jetzt der Erkennbarkeit, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen« (ebd., S. 579).

63. Vgl. dazu auch M. Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Anm. 34), S. 20f.

das als Zwiespalt des Leibes jeglicher Wahrnehmung innewohnt. Dieser (zwischen-)leibliche Sinn für eine Veränderung des Alltäglichen ist für Benjamin deshalb von so hervorragender Bedeutung, weil er sich nicht einem Kult des Elitären ergibt, da er im Herzen des Populären oder Profanen auf einen Bruch verweist: »Die Phantasieschöpfung bereitet sich vor, als Werbegraphik praktisch zu werden. [...] Aber sie zöger[t] noch auf der Schwelle.«⁶⁴ Jene Schwellenerfahrung als träumender Aufbruch des *leiblichen Kollektivums* aus einer Ohnmächtigkeit des Traums ist danach nicht nur ein Privileg des Besonderen bzw. Außerordentlichen, sondern wirkmächtig genau in den Mechanismen des massenhaft Banalen. Damit ist sie dazu geeignet, die »Monumente der Bourgeoisie«, welche in sich ja gerade, wie Benjamin im *Kunstwerk*-Text ausführt, den *Kultwert* einzigartiger Schöpfung bergen und aufrechterhalten, als von Beginn an im Zerfall begriffene zu erkennen.⁶⁵

Während Adorno und Horkheimer in der Reklametechnik die Basisoperation bzw. das *Lebenselixier* einer Verwerfung des Leibes in der Kulturindustrie dingfest machen, und dies weiterhin auf eine monströse, hemmungslose Verkörperung der Macht zurechnen, geht Benjamin einen anderen Weg. Er verortet Werbung nicht an der Stelle einer nur wahnhaften Verblendung der Massen, sondern macht darin auch das Potential einer psychischen Impfung gegen jene Massenpsychose stark. Hier ist der Leib in der Welt medial erzeugter und gesteuerter Wahrnehmung nicht grundsätzlich als Fremdkörper exkludiert. Vielmehr hat er an der dortigen *Schwellenerfahrung* maßgeblichen Anteil und d. h. auch, daß die Schwelle zu einer totalen Medialisierung des Sozialen niemals ganz überschritten werden kann.⁶⁶ Die »Massierung« des *leiblichen Kollektivums* in den Mechanismen der technischen Reproduzierbarkeit ist auf diese Weise eine »unmittelbar *bevorstehende*«, die sich im dynamischen Merkmal ihrer Zwischenleiblichkeit selbst Grenzen setzt.⁶⁷ Doch impliziert diese diskrete Grenzziehung gerade als solche die Versuchung, ein problematisch Zwischenleibliches verkörpernd zu objek-

64. Das Zitat stammt aus den Notizen Benjamins zu den *Exposés* des *Pas-sagen-Werks* (GS, Bd. V.2, S. 1206–1254, hier S. 1236).

65. Ebd., S. 1237. Zum »Kultwert« vgl. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 443ff.

66. Vgl. dazu weiterhin (und ebenfalls im Hinweis auf Benjamin) Bernard Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 203f.

67. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 459 (Hervorhebung von mir; G.S.).

tivieren. Dies in seinen bis zum Wahn reichenden Auswüchsen in nicht nur stilistisch brillanter Form analysiert zu haben, ist das Verdienst von Horkheimer/Adornos *Dialektik*. Das Problem dieser Analyse aber ist, und darauf ließe sich mit Benjamin hinweisen, daß sie, sozusagen als eine ›Kritik der technologischen Vernunft‹, doch wieder in das einsteigt, was sie verabschieden möchte. Wenn Benjamin darum bemüht ist, die Reklame als *profane Erleuchtung* zu entziffern,⁶⁸ deren traumhafter Charakter mehr Rätsel als Rätsels Lösung ist und die darin dennoch einen Weckreiz erbringt, tendieren die Verfasser der *Dialektik* dazu, diese Öffnung in ihrem Reklameverdikt als einer direkten Inbezugsetzung von Reklame und Propaganda zu kassieren. Oder anders gesagt: Indem Horkheimer/Adorno für die Kulturindustrie insgesamt von einer Ausstreichung des Leibes sprechen und dies nun durch ein Reklameverdikt zu kontern suchen,⁶⁹ beginnt die Spur des Leibes auch aus ihrem Text zu schwinden. Denn das apodiktische »Wehret den Anfängen«, das die Autoren ihrer Schrift letztendlich einschreiben, verkennt, daß dieses *Wehret* zu spät kommt, da es ein erst sekundäres Problem angeht. So aber käme es, mit Benjamin, für die »Gesellschaft« zuvorderst darauf an, einem »Sklavenaufstand der Technik« dadurch entgegenzuwirken, daß eben diese Gesellschaft es nicht versäumt, sich »die Technik zu ihrem Organ zu machen.«⁷⁰ Zur Diskussion steht dabei nicht eine affirmative Technisierung des Körpers, da diese auch für Benjamin in den »Krieg« führt,⁷¹ sondern die Wahrnehmung einer alltäglichen Medialität des Zwischenleiblichen, die sich als Schwelle den Phantasmen der *Technologie* inskribiert und entzieht. Indem Benjamin den Leib so gemäß einer Differenz in das Mediale einzeichnet, die den Differenzen vorausgeht und diese in die Schwebel bringt, gewinnt er der Technisierung des Sozialen nicht

68. Dabei ließe sich mit gleichem Recht für diese Auffassung der Reklame auch Benjamins späterer Begriff des *dialektischen Bildes* (vgl. *Passagen-Werk* [Anm. 49], S. 55) aktivieren. Doch erscheint mir im Kontext eines alltäglich-surrealen Zusammenspiels von Leib- und Bildraum in der Werbung der Gedanke einer *profanen Erleuchtung* geeigneter.

69. Zwar sprechen Horkheimer/Adorno dieses Verdikt in ihrem Text nicht aus. Doch liegt, streng betrachtet, die Konsequenz ihrer Analyse als Schutz der Massenkultur vor ihrer psychotischen (Selbst-)Aufschaukelung in der Kulturindustrie einzig in einem solchen Verdikt, um darin die Kulturindustrie in ihrem Zentrum zu treffen, d. h. der gefährlich *automatischen* Allianz von Reklame und Propaganda zuvorzukommen.

70. W. Benjamin: *Kunstwerk* (Anm. 17), S. 468f.

71. Ebd.

nur bösartige Aspekte ab. Statt dessen liegt das Hauptaugenmerk seiner Argumentation auf der Idee einer leibhaften Anverwandlung der Technik durch das *leibliche Kollektivum*, d. h. zu den Bedingungen des Kollektivums. Dagegen beabsichtigen Horkheimer und Adorno dies nachträglich, durch eine Untersagung, zu erreichen. Jenes Merkmal offensiver Nachträglichkeit aber strukturiert auch, so zeigen es die Autoren der *Dialektik*, die Praxis der Kulturindustrie, die Exklusion des Leibes zu rechtfertigen. Obwohl also Horkheimer/Adornos Schrift in Opposition zu ihrem Gegenstandsbereich antritt, bleibt sie seiner spezifischen Dynamik dennoch unfreiwillig verhaftet. Ihr Kurzschluß zwischen Werbetechnik und Propaganda als normativ begründete Verdammung kulturindustrieller Automatik betrifft das Zwischenleibliche in ähnlicher – nicht: derselben – Form, wie die in der Analyse zuvor dargestellten Mechanismen. So wird der Text dem durch ihn eingeführten Beispiel vergleichbar,⁷² nach dem die schauspielerische Leistung von Orson Welles in ihren Verstößen und Andersartigkeiten den Rastern des Systems zwar widerspricht, im selben Augenblick aber durch es absorbiert werden kann: Indem die Kritik der Kulturindustrie selbst Elemente eines Diskurses des Herrn implementiert,⁷³ erschöpft sie sich vor dem Kritisierten in einem (vorhersehbaren) Gegensatz.

Wo Horkheimer und Adorno der Massenkultur eindeutig skeptisch gegenüberstehen, d. h. deren gefährliches Genießen aufklären und es darin beseitigt wissen möchten, rechnet Benjamin mit dem phantasmatischen Bildraum des *leiblichen Kollektivums*;⁷⁴ wo diese den Leib zum Zwecke der Differenz verordnen wollen, sieht jener ihn immer schon differenziert am Werk. Darin besteht Benja-

72. Vgl. Anm. 5 des vorliegenden Beitrags.

73. Gleichzeitig berührt dieser Zusammenhang einen Dissens zwischen Adorno und Benjamin, der einen Höhepunkt in dem Brief von Adorno an Benjamin vom 18.3.1936 (vgl. W. Benjamin: *GS*, Bd. I.3, S. 1000–1006) findet. Anlässlich der Querelen um die Veröffentlichung des *Kunstwerk*-Textes in der *Zeitschrift für Sozialforschung* wirft Adorno Benjamin dort u. a. vor, daß jener in seinem Text ein schon »blinde[s] Vertrauen« in die »Selbstmächtigkeit des Proletariats« hege. So traue er, schreibt Adorno, der Masse »unvermittelt eine Leistung« zu, die sie ohne die »Theorie der Intellektuellen« gar nicht »zustande bringen kann« (alle Zitate ebd., S. 1003). Vgl. dazu auch bezüglich der oben entfalteten Problemlage Michael Plauen: »Der Protest ist Schweigen. Zur Benjamin-Rezeption Th.W. Adornos«, in: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.), *Global Benjamin*, Bd. 3, München: Fink 1999, S. 1428–1452, hier S. 1444ff.

74. Vgl. Slavoj Žižek: »Walter Benjamin: Dialektik im Stillstand«, in: *Fragmente* 29/30 (1989), S. 149–160, hier S. 151.

min auf der – doppelten – Grenze des Aufschubs, die das Zwischenleibliche des Kollektivs einerseits an eine andauernde Innovation in eigener Sache, andererseits an eine ebenso unaufhörliche Insistenz des Anderen bindet. Mit dieser Positionierung des Leibes als Schnittstelle und Umschlagpunkt zum/im Anderen kehrt der Leib als ambiguer sowie exzentrischer Rest seiner (massen-)medialen Codierung in jene zurück. So kann er, folgt man Benjamin, als Emergenz einer leibhaften Vernunft aus den technischen Verflechtungen der Lebenswelt, die Massen davor schützen, zu einem anonymen Körper-Automaten in der Maschinerie der Gewalt zusammenzuwachsen: »Gebiete«, auf denen »bisher nur der Wahnsinn wuchert«, weichen hier einer »unendlichen Varietät von Bewußtseinszuständen«, die »jede durch den Grad von Wachheit aller geistigen und leiblichen Zentren bestimmt werden. Diesen durchaus fluktuierenden Zustand eines zwischen Wachen und Schlaf jederzeit vielspältig zerteilten Bewußtseins, hat man vom Individuum aus aufs Kollektiv zu übertragen.«⁷⁵

75. W. Benjamin: *Passagen-Werk* (Anm. 49), S. 571 und S. 1012.

Persönlichkeit und Konsument.
Zur Formation von Menschenbildern in
Mediendiskursen der frühen 1950er Jahre¹

IRMELA SCHNEIDER

Mediendiskurs als Technikdiskurs

Als Ende der 1940er und in den Anfängen der 1950er Jahre absehbar war, daß bald auch in der neu gegründeten Bundesrepublik Deutschland, wie vorher bereits in den USA und anderen westeuropäischen Ländern, Fernsehen eingeführt werden soll, nehmen kulturelle Diskurse davon kaum Notiz. In Zeitschriften wie dem *Merkur*, der seit 1948 erschien, oder den *Frankfurter Heften*, die seit 1946 von Eugen Kogon und Walter Dirks herausgegeben wurden, gibt es in jenen Jahren kaum Essays oder Berichte, die sich explizit mit Kommunikationstechnologien, mit den Massenmedien auseinandersetzen.

Eine wichtige Ausnahme findet sich im *Merkur* des Jahres 1955, wo unter der Überschrift »Die Welt als Phantom und Matrize« Günther Anders' »Philosophische Gedanken zum Rundfunk und TV« gedruckt werden.² Es handelt sich um das gleichnamige Kapitel aus dem ersten Band von Anders' Studie *Die Antiquiertheit des Menschen*, das sich mit Hörfunk und Fernsehen beschäftigt. Anders hat mit seinen Reflexionen viele Aspekte des Mediendiskurses angesprochen, die erst sehr viel später aufgegriffen und differenziert worden sind.

1. Die folgenden Ausführungen bilden ein Teilergebnis des Forschungsprojekts, das ich innerhalb des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Kölner zu Universität leite. Einige Passagen des Textes wurden in der Zeitschrift *Medien & Kommunikationswissenschaft* 48/2 (2000) veröffentlicht.

2. Vgl. *Merkur* 8 (1955), Nr. 5, 6 und 7.

Wenn die erste Bilanz heißt, daß das neue Massenmedium Fernsehen in den kulturellen Diskursen so gut wie keine Rolle spielt, dann stellt sich die Frage, ob und inwieweit Medien sich in den 1950er Jahren in der Maske anderer Themen in kulturelle Diskurse einschreiben. Fragt man danach, dann ergibt sich: was wir heute als *Mediendiskurs* lesen, wurde in den 1950er Jahren in erster Linie als *Technikdiskurs* geführt. Über die Einschätzung der audiovisuellen Medien erfährt man etwas, wenn man Essays und Abhandlungen über die Technikentwicklung, über das – wie es damals hieß – »technische Zeitalter« liest. Über die audiovisuellen Medien wird in jenem Zusammenhang verhandelt, in dem man über die zunehmende Technisierung des Alltags nachdenkt. Sie werden als Teil der Technikentwicklung betrachtet, die ihrerseits im Zusammenhang mit der Frage betrachtet werden, wie sich die Moderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert hat und verändern wird.

Die audiovisuellen Medien wurden nicht als Faktor gesellschaftlicher Kommunikation betrachtet. Daß sich mit diesen Medien ein sozialer Raum konstituierte, in dem die Themen ausgehandelt wurden, über die sich die Gesellschaft verständigte, daß hier ein Kommunikationspotential entstanden war, mit dem die Gesellschaft sich selbst beobachten konnte, blieb fürs erste außerhalb des Blickfeldes, gehört zu einer späteren Phase des Mediendiskurses.

Es ist ein geläufiges Argumentationsmuster, diese weitgehende Ignoranz gegenüber neuen Medien als elitäre Attitüde zu verbuchen. Ich möchte, statt solche Zuordnungen zu reproduzieren, nach dem Medienbegriff fragen, der ein solches Verhalten ermöglicht. Wenn technische Kommunikationsmedien wie Radio und Fernsehen als Techniken konzipiert und dem Technikdiskurs zugeordnet werden, dann geht man von einem rein instrumentellen Verständnis von Medien aus. Mit diesem instrumentellen Medienbegriff schaffte man sich die Möglichkeit – und darin liegt die diskursökonomische Leistung eines solchen Medienbegriffs –, einige Themen und Probleme unbeachtet zu lassen, die erst in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren immer stärker in den Vordergrund rücken, als eine heftige Auseinandersetzung um die Macht dieser Medien entstand. Jetzt wurden zunehmend auch in Kulturzeitschriften die Medien als Massenmedien problematisiert, als Medien, die die Sicht auf die Wirklichkeit prägen und Prozesse der Wahrnehmung in neue Bahnen lenken. Dieser Diskurs wurde, so darf man vermuten, angestoßen und angetrieben, als wiederum ein neues Medium deutliche Konturen gewann, als der Personal Computer das Fernsehen zum alten Medium machte.

Gemischtwarenladen: Medien

In den 1950er Jahren gibt es zum Technikdiskurs der Kulturzeitschriften einen Paralleldiskurs, in dem dem Fernsehen aus normativer Sicht Funktionen zugeordnet werden. Wie solche Funktionszuschreibungen formuliert werden, möchte ich am Beispiel der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* diskutieren.³ In den ersten Jahren – vom Beginn ihres Erscheinens bis zu ihrer Unterbrechung⁴ – bildet die Zeitschrift eine Art Pressespiegel des sich allmählich entwickelnden Mediendiskurses. Artikel und Ausschnitte von Artikeln aus in- und ausländischen Zeitschriften und Tageszeitungen werden abgedruckt. Anekdoten stehen neben technischen Hinweisen, Verbrauchertips neben juristischen Anmerkungen. Die Zeitschrift verstand sich, wie es im Editorial des ersten Heftes hieß, als ein »Archiv«, in dem Vergangenes ins Gedächtnis zurückgerufen und bereits Veröffentlichtes nochmals gedruckt wird, um es vor dem schnellen Vergessen zu bewahren.

In den 1940er Jahren stehen Berichte über den Wiederaufbau des Hörfunks quantitativ an erster Stelle. Fernsehen wird in den 1940er Jahren, wenn überhaupt, als ein Zukunftsprojekt diskutiert. Als die Zeitschrift ab 1953 wieder regelmäßig erscheint, gibt es auch bereits ein regelmäßiges Fernsehprogramm. Auch in diesem Jahr dominieren jene Artikel, die sich mit dem Hörfunk beschäftigen,

3. *Rundfunk und Fernsehen* – seit Beginn 2000 heißt die Zeitschrift *Medien & Kommunikationswissenschaft* – ist mittlerweile die älteste medienwissenschaftliche Fachzeitschrift im deutschsprachigen Raum. Sie wurde 1948 gegründet; bis 1950 erschienen insgesamt neun Hefte, die die Rundfunk-Arbeitsgemeinschaft an der Universität Hamburg herausgegeben hat. Die Aufgaben dieser Rundfunk-Arbeitsgemeinschaft wurden 1950 vom neu gegründeten Hans-Bredow-Institut übernommen. Es kam zu Kompetenzstreitigkeiten, die dazu führten, daß die Zeitschrift erst einmal nicht mehr erschien. Eine Ausnahme bildete das Sonderheft von 1951, in dem Hans Bredows »Vergleichende Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen« erschienen. Seit 1953 wird *Rundfunk und Fernsehen* als Vierteljahresschrift vom Hans-Bredow-Institut herausgegeben. Die Jahrgangszählung wurde mit der Änderung der Herausgeberschaft neu begonnen. Vgl. Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg (Hg.), *Rundfunk und Fernsehen 1948–1989. Ausgewählte Beiträge der Medien- und Kommunikationswissenschaft aus 40 Jahrgängen der Zeitschrift »Rundfunk und Fernsehen«*, bearb. von Uwe Hasenbrink, Joachim Jütte und Hermann-Dieter Schröder, Baden-Baden: Nomos 1990; vgl. auch: Will Teichert: »Rundfunk und Fernsehen«, in: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.), *Fachzeitschriften zu Publizistik und Kommunikation*, Remagen: Verlag Rommerskirchen 1986, S. 41ff.

4. Zum Hintergrund der Unterbrechung vgl. ebd., S. 45f.

aber es kommen jetzt zunehmend solche Artikel hinzu, die Hörfunk und Fernsehen in ihren Aufgaben und Leistungen vergleichen, und es entstehen ganz allmählich Berichte, die ihr Augenmerk auf amerikanische Publikationen über *mass communication* richten. Ab 1956 beschäftigen sich dann immer mehr Artikel mit dem Fernsehen, der Hörfunk rückt in der Aufmerksamkeitsskala an die zweite Stelle.

Konnte man bis zu diesem Zeitpunkt die Hefte mit einem »Gemischtwarenladen: Medien« vergleichen, in dem neben technischen Tips kulturkritische Artikel, neben rechtlichen Themen Erinnerungen und Anekdoten aus der sogenannten Pionierzeit des Hörfunks und Fernsehens standen, so profiliert sich die Zeitschrift ab Mitte der 1950er Jahre zunehmend mit Aufsätzen und dem Abdruck von Vorträgen, die sich zwei Themenkomplexen zuordnen lassen: Es geht zum einen um eine Kulturkritik der audiovisuellen Medien, und es geht auf der anderen Seite um das, was als »Psychologie der Massenkommunikation« verhandelt wird. Wenn es um Kulturkritik geht, dann steht im Zentrum die Frage, wie sich in der durch Massenmedien bestimmten (Massen-)Gesellschaft das Subjekt als etwas Unverwechselbares retten lasse. Die neuen Medien werden zum Anlaß, um ein altes Thema, die Frage nach der Stellung des Subjekts, neu zu stellen. Fragen nach der Psychologie der Massenkommunikation figurieren hingegen den Mediennutzer als einen Konsumenten, dessen Gewohnheiten, Bedürfnisse und Wünsche durch empirische Begragungen ermittelbar sind. Kulturkampf und Statistik bilden die beiden Pole des Mediendiskurses in den 1950er Jahren.

Für den Komplex, in dem es um die Empirie der Mediennutzung, um die Vermessung des Konsumenten geht, gibt es eine Phase der Einübung: ab ca. 1953 werden regelmäßig amerikanische Untersuchungen zur Massenkommunikation (*mass communication*) vorgestellt und zur Lektüre empfohlen. Seit Mitte der 1950er Jahre ist der von *Rundfunk und Fernsehen* initiierte und getragene Fachdiskurs zunehmend durch die amerikanische Massenkommunikationsforschung und ihre Ergebnisse geprägt. Diese Position mußte sich gegen Widerstände, die aus dem Lager der Kulturkämpfer kamen, durchsetzen.⁵

Neben der Aufmerksamkeit, die die amerikanische Massenkommunikationsforschung schon früh findet und die für die diskursive Praxis der nächsten Jahrzehnte nicht nur in dieser Zeitschrift, sondern auch im universitären Diskurs über Massenkommunikation ganz entscheidend werden wird, zeichnet sich eine breite Themenpalette ab. Man kann nicht einfach eine Verengung des Themen-

5. Vgl. ebd., S. 46.

spektrums oder eine Polarisierung des Diskurses annehmen, sondern muß nach wie vor davon ausgehen, daß unterschiedliche Themenfelder ausgehandelt werden, die sich im Laufe der nächsten Jahre dann zu einem Expertenwissen ausdifferenzieren. Es geht um institutionelle Fragen ebenso wie um Fragen der Programmgestaltung. Es gibt Artikel, die sich mit rechtlichen, finanziellen und organisatorischen Aspekten beschäftigen.

Neben kulturkritischen Fragen und der Rezeption amerikanischer Massenkommunikationsforschung nehmen *medienpädagogische* Fragen einen relativ breiten Raum ein. Neil Postmans späte These vom »Verschwinden der Kindheit«, die das Fernsehen zur Folge habe, wurde in Ansätzen bereits in den 1950er Jahren erfunden. Einen vergleichsweise geringen Raum nehmen Fragen nach der Technik des Fernsehgerätes ein. Im Unterschied zur Weimarer Republik, als die technische Frage noch eine große Rolle spielte und das Radiobasteln ein beliebtes Hobby war, spielt – nachdem mit der Kopenhagener Wellenkonferenz die Frage der Frequenzen erst einmal geklärt war – das Thema so gut wie keine Rolle mehr. Verschwindend gering sind die technischen Fragen im Kontext von Fernsehen. Einen jeweils aktuellen Anlaß, um sich mit der Fernsichttechnik und ihren Entwicklungspotentialen zu beschäftigen, bilden die turnusmäßig stattfindenden Funkausstellungen, über die breit berichtet wird. Die Aufmerksamkeit, die sie finden, machen sie zu Medienereignissen der 1950er Jahre.

Während also im allgemeinen Kulturdiskurs die Entwicklung der audiovisuellen Medien einen Effekt der Technikentwicklung bilden, spielt der technische Aspekt in der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* so gut wie keine Rolle. Dies verweist auf die Mitarbeiter und die Zielsetzung der Zeitschrift. Neben Autoren wie z.B. Hans Maletzke, die zu den wissenschaftlichen Mitarbeitern des Hans-Bredow-Instituts gehörten, kamen Schriftsteller, Philosophen, Juristen zu Wort, die zum Teil in den Medien – im Hörfunk, der Zeitung oder auch im Fernsehen – arbeiteten. Es gehörte, wie Teichert betont, zu den Absichten von *Rundfunk und Fernsehen*, eine Mittlerstelle zwischen Theorie und Praxis zu bilden.⁶

Massenmedien und das Problem des Subjekts

Es wäre ein leichtes, die Artikel, Vorträge und Essays der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* entweder als ›kulturoptimistisch‹ oder als

6. Ebd., S. 48.

›kulturpessimistisch‹ zu rubrizieren. Eine solche Einteilung hat den zweifelhaften Vorzug, daß die Positionen klar umrissen sind, ohne daß man sich im einzelnen mit ihnen beschäftigen muß. Die Einteilung in Kulturpessimismus vs. Kulturoptimismus ist ein so erprobtes Muster innerhalb von Mediendiskursen, das den Blick eher verbaut als schärft. Die folgenden Überlegungen sind der Versuch, eine solche Zuordnung aufzulösen, was natürlich nicht ausschließt, daß manche Leser doch wieder nur die Zweiwertigkeit von Pessimismus versus Optimismus entdecken.

Für die Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* lassen sich zwei zentrale Konzepte des Mediendiskurses ermitteln. Es geht zum einen um Essays, die in der Tradition einer Kulturkritik stehen, die angesichts von Entwicklungen der Moderne um die Position des Subjekts besorgt sind. In den 1950er Jahren lautet die konkrete Sorge: Wie läßt sich die Vorstellung von Subjekt in einer Massengesellschaft retten, die durch Massenmedien konturiert wird? Die Frage nach der Position des Subjekts in einer Massengesellschaft bildet ein Grundthema des 20. Jahrhunderts.⁷ In den 1950er Jahren findet dieses Thema eine besonders intensive Aufmerksamkeit. Auf die Fülle der Publikationen, die in diesen Jahren dazu erscheinen, kann ich hier nicht eingehen. Ich konzentriere mich auf einige Überlegungen angesichts von Artikeln aus der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen*, die das generelle Problem von Masse und Subjekt vor allem unter dem Aspekt der Massenmedien diskutieren. Es ist in diesem Zusammenhang nicht so wichtig, ob es sich bei den Positionen, die vorgetragen werden, um ein semantisches *survival*, um ein Recycling von Ideen, um ein im Grunde angestaubtes und überholtes Konzept handelt. Interessanter ist die Frage, was dieses Konzept in den 1950er Jahren leisten soll, welche Defizite es ausfüllt, welche Funktionen es erfüllt.

In seinen *Pensées* – vor allem im Fragment über die Zerstreuung – diskutiert Blaise Pascal, zum Teil in kritischer Auseinandersetzung mit Michel de Montaigne, die These, daß »Zerstreuung« das »Einzig« ist, »was uns in unserm Elend tröstet [...], aber gerade das ist unser größtes Unglück.«⁸ Im Unterschied zu Montaigne, der mit seinem Konzept der »Ablenkung« dem Menschen ein Recht auf Zerstreuung zusprach – »Jede Veränderung tut wohl und erleichtert,

7. Vgl. Peter Sloterdijk: *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

8. Blaise Pascal: *Gedanken*, nach der endgültigen Übertragung von Wolfgang Rüttenauer, Köln: Parkland 1997, S. 83.

löst und zerstreut«⁹ –, sieht Pascal allein die Gefahren der Zerstreuung. In seinem Überblick zur »Standortbestimmung der Massenkultur« hat Leo Löwenthal die These aufgestellt, daß Montaigne und Pascal zwei Argumentationslinien formuliert haben, die wie ein roter Faden die Einschätzung der Massenkultur in der Neuzeit durchziehen. Montaigne reflektiert nach dem Zusammenbruch der mittelalterlichen Kultur die neuen Lebensbedingungen der nachfeudalen Gesellschaft und fragt danach, wie der Mensch mit den dadurch entstandenen gewaltigen Spannungen umgehen könne und solle. Um der Zerstörung durch diese Spannungen zu entgehen, entwickelt Montaigne sein Konzept von Zerstreuung als einen Ausweg.¹⁰ Grundkategorien wie Flucht vor der Wirklichkeit, Zerstreuung und geborgte Gefühle, die bis heute die massenmedialen Diskurse prägen, entwickeln sich in der angespannten Situation der frühen Neuzeit.

Ein Jahrhundert später, als sich bereits eine bürgerliche Kultur entfaltet hat, warnt Pascal in seinen *Pensées* genau vor einer solchen Zerstreuung. Was bei Montaigne das Weiterleben garantierte, bedeutet für Pascal einen Akt der Selbstzerstörung. Pascal thematisiert damit als einer der ersten die Gefährdungen, vor denen das Subjekt in der Moderne steht, und er formuliert seine Position als eine Kritik an der Moderne. Montaignes Frage lautete, wie der Mensch sich den wachsenden Zumutungen der Moderne anpassen könne. Pascal hingegen stellt die Frage, »wie der Mensch angesichts der Versuchungen, denen er in Epochen tiefgreifender Veränderungen ausgesetzt ist, *seine Seele retten* könne.«¹¹ Während für Montaigne das Ich »Inbegriff einer reichen Erfahrung« ist, macht es nach Pascal »einzig die Erfahrung seiner eigenen Leere«.¹² Zerstreuung (*divertissement*) ist nach Pascal der einzige Ausweg, um dem Lebensüberdruß, dem *ennui*, zu entkommen.

Im Unterschied zu Peter Bürger, der Beziehungen zwischen Pascals Zerstreuungs-Theorem und Fragen der Massenkultur bestreitet,¹³ lassen sich für Löwenthal sowohl die Position von Montaigne wie die von Pascal bis heute in den Diskursen über Massenkultur erkennen. In den 1950er Jahre finden sich, wenn man Kon-

9. Michel de Montaigne: *Essais*, erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stielett, Frankfurt/Main: Eichborn 1998, S. 416.

10. Vgl. Leo Löwenthal: *Schriften 1: Literatur und Massenkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 11.

11. Ebd., S. 27.

12. Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp²1998, S. 45

13. Vgl. ebd.

textverschiebungen und entsprechende Transformationen einkalkuliert, Spuren der Psacalschen Position. Pascal hatte am Beginn der Moderne die Möglichkeit des Scheiterns reflektiert und in der Zerstreuung einen Ausweg für das Subjekt entdeckt, um der Last, die ihm durch die Moderne aufgebürdet worden ist, zu entkommen. In den Diskursen über Massengesellschaft und Massenmedien, die in den 1950er Jahren so große Aufmerksamkeit finden, herrscht nicht, wie bei Pascal, die Sorge vor der Erfahrung der Leere, die das Ich nicht erträgt und vor der es in rastlose Aktivität flieht, sondern zum Problem geworden ist, wie sich Unterschiede formulieren lassen, die ein Subjekt unverwechselbar machen. Die Frage lautet jetzt: Wie läßt sich das Subjekt angesichts des »Massenindividualismus« retten?¹⁴ In den Kontext dieser Fragestellung ordnen sich zwei Essays von Theodor W. Adorno ein, die 1953 in der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* abgedruckt wurden. Sie blieben damals ohne große Resonanz und wurden erst seit den späten 1960er Jahren zu vielzitierten Texten im Mediendiskurs.¹⁵

Eine zweite Spur, die auf Pascals Zerstreuungs-Theorem anspielt, dieses allerdings partikularisiert, also nicht auf menschliches Tun überhaupt, sondern auf bestimmte Aktivitäten zielt, weisen zahlreiche Texte aus den 1950er Jahren auf, die mit kulturkritischen Vorbehalten dem neuen Medium Fernsehen begegnen und davor warnen, daß dieses Medium unkonzentriert, unaufmerksam, eben zerstreut wahrgenommen wird. Das Bedürfnis nach Zerstreuung und nach der Flucht aus der Wirklichkeit ist, so läßt sich die Argumentation zusammenfassen, nicht ausrottbar, aber die edleren Kräfte des Menschen können und müssen sich dagegen auflehnen. Allerdings ist es nicht unbedingt die Pascalsche Einsamkeit, die den Weg zur Erlösung öffnet, sondern hier haben sich weitere Wege erschlossen. Wachgehalten wird allerdings in all jenen Essays und Vorträgen, die kulturelle Gefahren und Chancen der audiovisuellen Medien abwägen, das Konzept, wonach das Subjekt in seiner Unverwechselbarkeit gefährdet und entsprechend schutzbedürftig sei.

Wie verläuft die Argumentation in jenen Essays, die sich mit um eine Rettung des Subjekts bemühen? Zum argumentativen

14. Den Ausdruck »Massenindividualismus« hat Werner Sombart bereits 1924 verwendet; er wird zitiert bei P. Sloterdijk: *Die Verachtung der Massen* (Anm. 7), S. 17.

15. Vgl. Theodor W. Adorno: »Prolog zum Fernsehen«, auf dt. erstmals in: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (1953), Nr. 2; ders., »Fernsehen als Ideologie«, auf dt. erstmals in: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (1953), Nr. 4, Abdruck in: Theodor W. Adorno: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 69–80 u. S. 81–98.

Grundbestand gehört in den 1950er Jahren die ontologisierende Frage nach dem ›Wesen‹ – der Sprache, der Literatur, der Kunst, des Seins. Als ›Wesen‹ des Fernsehens wird bestimmt, daß es eine »persönliche Beteiligung des Zuschauers« verlangt und daraus wird gefolgert, daß es notwendig ist, die Sendezeit zu begrenzen, weil die Beteiligung des Zuschauers nicht von großer Dauer sein kann, da er nur über ein begrenztes Konzentrationsvermögen verfügt.¹⁶ Diese Voraussetzung soll das Konzept von Programm prägen:

»Das Leuchtfeuer, das die Richtlinien für den Heimempfang gibt, ist ein schlagkräftiges, wahres, von Persönlichkeiten gestaltetes Programm mit einer verhältnismäßig kurzen Sendezeit, d. h. ein intensives Programm.«¹⁷

Erfunden wird eine mediale Hierarchie zwischen Hörfunk und Fernsehen: die immer stärker ausgedehnte Sendezeit des Hörfunks betrachtet man als den Sündenfall, der es ermöglicht hat, daß das Radio auch nebenher genutzt wird. Eine solche passagere Nutzung wird für das Fernsehen in den 1950er Jahren ausgeschlossen. Fernsehen verlangt Konzentration, ist die Weihe- und Feierstunde in den eigenen vier Wänden. »Der Fernseh Rundfunk ist noch ein Kind und er wird zu dem, was wir aus ihm machen. Mag er nie nur ein Vergnügungsmöbel für den sein, der nicht ausgehen will.«¹⁸

Während einer Tagung der Evangelischen Akademie in Tutzing, die zum Thema *Kultur im Schaufenster* veranstaltet wurde, sprachen Erwin Wickert, Günther Sawatzki und Heinz Schwitzke über das neue Medium Fernsehen. Alle drei Autoren knüpfen an die Tradition des Technikdiskurses an, wie er sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt hat. Sie verorten das neue Medium in diesem Diskurs und grenzen es zugleich auch davon ab. Alle drei Vorträge stehen exemplarisch für die Beobachtung, wonach sich der Medien diskurs aus dem allgemeinen Technikdiskurs entwickelt und allmählich professionalisiert. Wickerts Rhetorik ist von einem doppelten Bemühen geprägt. Es geht ihm zum einen darum, die als innovativ empfundene Medienentwicklung in einen langfristigen Traditionsbezug zu stellen. Der Effekt heißt: Das Fernsehen setzt fort, was bereits mit den *ludi et circenses* der römischen Kaiserzeit be-

16. Vgl. zu diesem Komplex auch meinen Beitrag »Konzepte vom Zuschauer und vom Zuschauer«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre*, Opladen: Westdeutscher Verlag 2001 (im Druck).

17. Erik Mattson: »Fernsehen ist anspruchsvoll«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 5 (1952), Nr. 1, S. 69 (Übersetzung und Abdruck aus: *Röster im Radio* 47 [1952]).

18. Ebd.

gonnen hat.¹⁹ Die Entscheidung darüber, ob das Fernsehen mehr eine Gefahr als eine Chance sei, also mehr zerstöre als errette, liegt für Wickert darin, »in wessen Hand das Fernsehen bleibt«. ²⁰ Die 1950er Jahre haben auf der einen Seite den »passiven Zuschauer« erfunden, der dem Medium ausgeliefert ist. Sie haben auf der anderen Seite und als Pendant zu diesem passiven Zuschauer denjenigen erfunden, der über Wohl und Wehe der Medien entscheidet, nämlich den »Programmverantwortlichen«. Entsprechend heißt der Schlußsatz von Wickerts Vortrag:

»Mit dem Fernsehen ist uns eine Aufgabe gestellt, der wir weder mit Optimismus noch mit Pessimismus ausweichen können und dürfen. Es wird von uns abhängen, ob wir dieses Werkzeug unter Beachtung der ihm innewohnenden Gefahren richtig benutzen. Die größte Gefahr aber ist, daß wir gebannt auf seine Gefahren starren, ohne die Möglichkeiten zu sehen, die uns damit in die Hand gegeben sind.«²¹

Wickert will die Alternative zwischen Optimismus und Pessimismus, zwischen Zerstörung und Errettung umschiffen, indem er den Pessimismus als eine Falle markiert, in die viele angesichts neuer Medien bzw. angesichts neuer Techniken gerne fallen. Der Ausweg Wickerts ist die Erfindung der starken Persönlichkeit, die das Programm veranstaltet. Die Kategorie der Persönlichkeit wird hier aus der historischen Entwicklung des Bürgertums herausgelöst und als quasi zeitlose anthropologische Größe gefaßt. Eine solche Argumentation verweist auf den Paternalismus der Zeit und stellt ein Muster vor, das ebenso unbefriedigend wie langlebig ist.

Günter Sawatzki repräsentiert mit seinem Vortrag jene Argumentationslinie, die das Subjekt vor dem Massenindividualismus schützen möchte, indem sie das Augenmerk auf den neuen Wert legt, den zwischenmenschliche Beziehungen angesichts der Medienentwicklung erhalten. Für ihn besteht die Gefahr, die durch die Medienentwicklung ausgelöst wird, darin, »daß die Beziehungen zwischen den Menschen sich zunehmend entleeren, wenn sie bei der unaufhaltsamen Ausbreitung des Fernsehens, in etwa zwanzig Jahren nach dem Maße der Beziehungen zwischen Zuschauer und Fernsehstar« modelliert werden.²²

19. Erwin Wickert: »Wie gefährlich ist das Fernsehen«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (1953), Nr. 2, S. 28–34, hier S. 30.

20. Ebd., S. 34.

21. Ebd.

22. Günther Sawatzki: »Bild ist nicht Mensch. Ein Beitrag zur Grundlagenkritik des Fernsehens«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (1953), Nr. 4, S. 21.

Medienkommunikation rückt die *face-to-face*-Kommunikation, die Interaktion, in ein neues Licht: Das Gespräch unter Menschen erhält jetzt das Gewicht, dem Leben Sinn zu verleihen. Diese neuartige Betrachtung zwischenmenschlicher Kommunikation vor dem Hintergrund der Medienkommunikation erinnert in manchem an den Wechsel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit. Erst angesichts der Schriftlichkeit wurden die kommunikativen Leistungen der Mündlichkeit so richtig entdeckt. Erst jetzt bilden sich Ansätze zu einer Theorie der Mündlichkeit heraus. Jetzt werden Konzepte entwickelt, die die mündliche Rede gewissermaßen professionalisieren. Eine ähnliche Bedeutungsverschiebung erfährt die *face-to-face*-Kommunikation angesichts der zunehmenden Medialisierung von Kommunikationssituationen. Jetzt entwickelt sich mit dem Interaktionismus, der Sprechakttheorie und der linguistischen Pragmatik eine ›Rhetorik der Interaktion‹. Vor diesem Hintergrund muß man den Siegeslauf der Psychoanalyse sehen, die ja gerade durch das therapeutische Gespräch definiert wird. In diesen Zusammenhang gehören auch all jene Reflexionen und Programme zu gruppendynamischen Prozessen. Es geht um eine Nobilitierung der mündlichen Kommunikation.

Diese neue Einschätzung der Interaktion prägt dann auch noch die Diskurse der 1980er und 1990er Jahre, wenn Fragen nach vernetzten Kommunikationsstrukturen und ihren Zukunftsmöglichkeiten im Zentrum stehen. So ist z.B. Vilém Flussers Unterscheidung zwischen diskursiven und dialogischen Medien vor dem Hintergrund der in den 1950er Jahre ausgehandelten Hierarchie zwischen mündlicher und medienvermittelter Kommunikation zu sehen.²³

Es gehört in den Zusammenhang, in dem Interaktion als ›wahre‹ Kommunikation attribuiert wird, daß es zu einer Wiederauflage von Konstruktionen des Echten und des Authentischen kommt. So hat für Sawatzki »das Unechte niemals eine größere Chance gehabt, mit dem Echten verwechselt zu werden, als durch das Fernsehen.«²⁴ Das Gütesiegel der Authentizität, das im Laufe des 20. Jahrhunderts ein immer stärkeres Gewicht erhält, und Strategien der Authentifizierung, die entwickelt werden, sind nicht abzulösen von Prozessen der zunehmenden Medialisierung.

Zum bereits erwähnten Leitthema der 1950er Jahre, das keineswegs an den Kontext der Medien gebunden ist, sondern auch in

23. Vgl. Vilém Flusser: *Kommunikologie*, hg. von Stefan Bollmann u. Edith Flusser, Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 270ff.

24. G. Sawatzki: »Bild ist nicht Mensch« (Anm. 22), S. 22.

ganz anderen Zusammenhängen verhandelt wird, gehören die »Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft«, in denen Kategorien wie Masse, Massengesellschaft und Massenmedien einen zentralen Stellenwert einnehmen.²⁵ Ortega Y Gasset's Essay *Der Aufstand der Massen*, der 1930 erschien, wird auf breiter Basis erst in den 1950er Jahren wahrgenommen. Deutliche Spuren dieses Essays zeigen sich in Studien wie *Mengen, Massen, Kollektive*, die der spätere Programmdirektor des Bayerischen Rundfunks, Clemens Münster, verfaßt hat.²⁶ Münster sieht die »Persönlichkeit des Menschen« durch die Massen und das Kollektiv bedroht. Münster reiht sich damit in die lange Reihe jener Intellektuellen der 1950er Jahre ein, die das Konzept der Persönlichkeit, wie es im 19. Jahrhundert entwickelt worden ist, noch einmal wiederaufleben lassen wollen.²⁷ Der Diskurs des Bürgertums, der im 19. Jahrhundert veranstaltet wurde, soll wiederbelebt werden und ein Bollwerk gegen den Beginn des Kalten Krieges bilden.

Kategorien wie Masse und Vermassung spielen im 20. Jahrhundert regelmäßig eine prominente Rolle, wenn es um die Ein- und Wertschätzung neuer Medien geht. So wird von den in den 1980er Jahren als neu gehandelten Medien, die die Möglichkeit der Netzkommunikation bieten, eine »Entmassung« erwartet. Programatisch heißt es in der »Magna Charta für das Zeitalter des Wissens«: »Die beschleunigte ›Entmassung‹ birgt ein Potential für eine beträchtliche Erweiterung der menschlichen Freiheit.«²⁸ An späterer Stelle wird die Entwicklung von der zweiten zur »dritten Welle« als »Übergang von einer Zivilisation der Massenproduktion, der Massenmedien, der Massenkultur« zu einer ›entmasseten‹ Zivilisation. Mit anderen Worten: Der große Wandel betrifft die Entmassung von abrufbarem Wissen.

»Die vorherrschende Form des neuen Wissens in der ›dritten Welle‹ ist das vergängliche, transitorische, ›benutzerorientierte‹ Wissen: die richtige Information in Verbindung mit der richtigen Software und der richtigen Präsentation zur richtigen Zeit. Im

25. Vgl. P. Sloterdijk: *Die Verachtung der Massen* (Anm. 7).

26. Vgl. Clemens Münster: *Mengen, Massen, Kollektive*, München: Kösel 1952; vgl. auch Henrik de Man: *Vermassung und Kulturverfall*, Bern: Francke ²1952.

27. Zum Konzept der Persönlichkeit im 19. Jahrhundert vgl. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/Main: Fischer 1981, S. 281.

28. George Gilder u. a.: »Eine Magna Charta für das Zeitalter des Wissens«, in: Stefan Bollmann/Christiane Heibach (Hg.), *Kursbuch Internet*, Mannheim: Bollmann 1996, S. 98–109, S. 102.

Unterschied zum Massenwissen der ›zweiten Welle‹ – das als ›öffentliches Gut‹ für jeden nützlich war, weil die Informationsbedürfnisse der meisten Menschen standardisiert waren – ist das benutzerorientierte Wissen der ›dritten Welle‹ seinem Wesen nach ein privates Gut.«²⁹

Auch in den 1980er und 1990er Jahren dient also das Konzept der Masse als Differenz zum Konzept von Individualität oder – wie es in den 1950er Jahren hieß – Persönlichkeit. Und am Beginn des neuen Jahrtausends hat Peter Sloterdijk sein Plädoyer für die *Verachtung der Massen* publiziert, die als »postmoderne Masse« eine »Masse ohne Potential« ist:

»Die durchmediatisierte Gesellschaft vibriert in einem Zustand, in dem die Millionen nicht mehr als aktuell versammelte Totalität, nicht mehr als konspiratives, zusammenströmendes und losbrechendes Kollektivlebewesen schwarz, dicht, heftig in Erscheinung treten können. Vielmehr erlebt sich heute die Masse selbst nur noch in ihren Partikeln, den Individuen, die sich als Elementarteilchen einer unsichtbaren Gemeinheit genau den Programmen hingeben, in denen ihre Massenhaftigkeit und Gemeinheit vorausgesetzt wird.«³⁰

Die Kritik an der Massengesellschaft und an den Massenmedien gehört zum Repertoire der Mediendiskurse des 20. Jahrhunderts. Vorbehalte gegenüber dieser Entwicklung erklären aber noch nicht befriedigend die letztlich diffus bleibende Angst, die bei vielen Intellektuellen mit der Ausbreitung des Mediums Fernsehen verbunden war. In dieser Angst artikuliert sich nicht nur die Sorge vor der zunehmenden Medialisierung, sondern dahinter steht auch eine grundlegende Befürchtung, was das Konzept von Wirklichkeit betrifft. Denn die Kommunikation, die sich in der medialen Teilhabe beim Fernsehen vollzieht, präsentiert sich dem Zuschauer mit derselben Evidenz und in denselben Wahrnehmungsformen der nicht-kommunikativen Realität. Fernsehen erlaubt die Verwechslung von Kommunikation und Wahrnehmung, denn: »Man weiß nur, daß es sich um Kommunikation handelt, aber man sieht es nicht.«³¹ Diese Fähigkeit der audiovisuellen Kommunikationstechnologie Fernsehen, den Status als Kommunikation und damit die eigene Medialität unsichtbar zu machen, greift der Werbeslogan auf, mit dem in den 1950er Jahren für den Kauf eines Fernsehgeräts geworben wurde.

29. Ebd., S. 105.

30. P. Sloterdijk: *Die Verachtung der Massen* (Anm. 7), S. 18f.

31. Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 307.

Das Versprechen lautete: das Fernsehen ist »ein Fenster zu Welt«. Der Zuschauer weiß zwar, daß der Bildschirm kein Fenster ist, aber er kann ihn dafür halten; er muß nicht ständig daran denken, sondern darf es getrost vergessen, daß er auf ein mediales Dispositiv, den Bildschirm, schaut, und nicht auf ein Stück Welt. Er kann das Bild von der Wirklichkeit, das Konstrukt von Wirklichkeit, als Wirklichkeit nehmen. Diesen Sachverhalt prägen, ohne daß dies in der Zuspitzung formuliert wird, unterschwellig viele Beiträge der 1950er Jahre. So besteht für Günther Sawatzki der »Grundirrtum« vieler Zuschauer darin zu meinen, »daß uns auf dem Schirm der Mensch und nicht sein Bild gegenüberrete«. ³² Die Rhetorik seines Vortrags konzentriert sich voll darauf, seinen Zuhörern plausibel zu machen, daß sie diesen Unterschied zwischen dem Menschen und seinem Bild nie vergessen dürfen, wenn sie fernsehen. Und hinter diesem Bemühen lauert der Verdacht, daß dieser Unterschied doch dauernd unbeachtet bleibt, wenn es um die Wahrnehmung der Fernsehangebote geht. Nur vor diesem Hintergrund ist die in den 1950er Jahren immer wieder fixierte Hierarchie zwischen Bild und Wirklichkeit verständlich: »Das Bild ist wichtiger als die Wirklichkeit.« ³³ Wenn das Bild zu funktionieren vermag wie die Wirklichkeit, so wird mit dieser Feststellung nicht die Unterscheidung zwischen Bild und Wirklichkeit vernichtet, sie wird vielmehr stillgestellt, um auf der Seite des Bildes eine neue Unterscheidung treffen zu können. Jetzt wird nämlich auf der Seite des Bildes selbst die Unterscheidung zwischen ›Bild‹ und ›Wirklichkeit‹ als ein *re-entry* eingeführt. Die kommunikative Leistung des Mediums besteht also darin, basale Unterscheidungen wie zwischen ›Bild‹ und ›Wirklichkeit‹ nicht zu vernichten, sondern zu verlagern und auf einer anderen Ebene zu verankern.

Die Vermessung des Konsumenten

Fragen danach, wie sich die empirischen Zuschauer in ihren Gewohnheiten, Wünschen und Bedürfnissen erfassen ließen, hat in der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* vor allem Gerhard Maletzke vorgetragen, der von 1952 bis 1964 Mitarbeiter im Hans-Bredow-Institut war und in dieser Zeit mehrere Lehr- und Forschungsaufenthalte in den USA verbracht hat. Maletzke hat einen entscheidenden

32. G. Sawatzki: »Bild ist nicht Mensch« (Anm. 22), S. 21.

33. Hans Joachim Lange: »Probleme des Bildlichen«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 4 (1956), Nr. 2, S. 117.

Beitrag zur »Fundierung einer sozialwissenschaftlichen Perspektive« geleistet.³⁴ Er hat das »Feld der Massenkommunikation«, wie es innerhalb der amerikanischen Massenkommunikationsforschung entwickelt worden ist, studiert und die Leser der Zeitschrift *Rundfunk und Fernsehen* regelmäßig davon überzeugen wollen, daß es genau dieses Feld ist, das in Zukunft zu bearbeiten sei.

Er hat die amerikanischen Kategorien *mass communication* und *mass media* für die deutsche Fachdiskussion vorbereitet. Historisch sind beide Kategorien ein Produkt des frühen 20. Jahrhunderts; sie sind an die Entwicklung des Radios in den 1920er Jahren geknüpft. Erst seit es dieses Medium gibt, spricht man von Massenmedien. Zu Beginn der 1950er Jahre waren beide Kategorien eher ein Fremdkörper im deutschen Mediendiskurs, ein Import aus den USA, Fachtermini der dort bereits weitgehend etablierten Massenkommunikationsforschung. Terminologisch ungeklärt war ebenso, welchen Namen man demjenigen, der fernsieht, eigentlich geben soll. Als Carl Haensel, der sich vor allem die Fernsehlandschaft in den USA angeschaut hatte, in seiner Studie *Fernsehen – nah gesehen* für denjenigen, der fernsieht, die Kategorie des Zuschauers (abgeleitet vermutlich von dem englischen *viewer*) durchsetzen wollte, war sich der Rezensent sicher, daß dieser Terminus wohl »kaum allgemein Anklang finden« wird.³⁵ Bis in die zweite Hälfte der 1950er Jahre hieß jemand, der fernsieht, »Konsument«. Damit war der Mediendiskurs maßgeblich strukturiert durch den ökonomischen Diskurs.

Exemplarisch für die Konzeption vom Mediennutzer als einem Konsumenten, der »vermeßbar« ist, sind Maletzkes Überlegungen zur »Sozialpsychologie der Massenkommunikation«.³⁶ Maletzke sieht als Hauptbeteiligte am massenmedialen Prozeß den »Produzenten« und den »Konsumenten« und begründet diese terminologische Festlegung mit der hochgradigen Technisierung und Rationalisierung der Massenkommunikation. Das Hauptaugenmerk muß, so Maletzke, auf die Frage gelegt werden, wie der Produzent den Konsumenten erreicht und was er mit ihm macht. Hier wird der passive Zuschauer geboren, der in der Medienforschung bis in die Anfänge der 1970er Jahre unangefochten bleibt.

Wenn wir den Blick zurücklenken auf jene Diskurslinie, in

34. W. Teichert: »Rundfunk und Fernsehen« (Anm. 3), S. 46.

35. Carl Haensel: »Fernsehen – nah gesehen«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (1953), Nr. 3, S. 67.

36. Vgl. den gleichnamigen Aufsatz in: *Rundfunk und Fernsehen* 2 (1954), Nr. 3–4, S. 305–317.

der es um die Renaissance der Persönlichkeit ging, so ergibt sich als Argumentationsfigur: Der passive Zuschauer soll, so der paternalistische Duktus, durch die »starke Persönlichkeit« des »Programmverantwortlichen«, also wieder einmal von oben, geschützt werden – nur so läßt sich die Spannung auflösen, die zwischen der Erfindung des »passiven Zuschauers« und der Renaissance der Persönlichkeit besteht. Noch einmal: Man mag diese Argumentationen als brüchig, als angestaubt und krude bezeichnen. Für eine Diskursanalyse wichtiger ist die Tatsache, daß solche Positionen als Problemlösungsstrategien angeführt werden und – betrachtet man die Haltbarkeit – offensichtlich auch funktionieren.

Erst rund zwei Jahrzehnte nach der Erfindung des »passiven Zuschauers« entsteht eine gewisse Skepsis gegenüber der Prämisse, daß es allein die Medien sind, die etwas mit den Zuschauern machen. Jetzt entsteht die Frage, was denn die Zuschauer mit den Medien machen. *Rundfunk und Fernsehen* ist das medienwissenschaftliche Fachorgan, das die Zweifel am passiven Zuschauer frühzeitig und nachdrücklich artikuliert hat.

Auch für Maletzke ist und bleibt – und das verbindet ihn mit der ersten hier entfalteten Diskurslinie – die mündliche Kommunikation das Inkommensurable. Medienkommunikation bleibt vor dem Hintergrund mündlicher Kommunikation defizitär, da Sender und Empfänger getrennt sind. Die Frage, die sich für ihn aus dieser Bestandsaufnahme ergibt, lautet: Wie kann man auf Seiten des Produzenten erreichen, daß es doch zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl in der Medienkommunikation kommt? Denn dieses Zusammengehörigkeitsgefühl ist die Voraussetzung dafür, die Aufmerksamkeit des Empfängers zu erreichen. Wie Aufmerksamkeit erreicht wird und das Zusammengehörigkeitsgefühl entsteht, muß, so die wiederholte Forderung von Maletzke, innerhalb einer systematischen empirischen Forschung ermittelt werden. Die empirische Forschung kann, so die Prämisse, Licht in das dunkle Verhältnis zwischen Produzent und Konsument bringen, indem sie den Konsumenten befragt, vermißt, in seine Bedürfnisse, Wünsche und Begierden aufteilt. Das Individuum wird zur »Erhebungseinheit«, als Individuum vorausgesetzt und zugleich statistisch neutralisiert.³⁷

Mit der Erfindung des Konsumenten als einer meßbaren Größe konnte man sich auf Traditionen der Hörerforschung aus den 1920er und 1930er Jahren und vor allem auf amerikanische Ergebnisse beziehen. In der US-amerikanischen Massenkommunikationsforschung waren die Befragungsmethoden und Meßinstrumente

37. Vgl. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 31), S. 1035f.

entwickelt worden, an denen man sich orientieren wollte, um das Rätsel, das der Konsument darstellt, zu lösen. In seinem umfangreichen Beitrag »Der Mensch im publizistischen Feld« gibt Maletzke 1955 noch einmal einen Einblick in die amerikanische Massenkommunikationsforschung und empfiehlt, daß die deutsche Forschung deren Ansätze und Methoden übernehmen solle. Er zitiert mit Lazarsfeld und Lasswell die Gründungsväter dieser empirischen Massenkommunikationsforschung und fordert in ihrem Namen die Empirisierung und Zerlegung, die Parzellierung des publizistischen Feldes, so daß man es in seinen Einzelteilen vermessen und in seinen Beziehungen berechnen kann.³⁸ Die Vermessung des Konsumenten, die seitdem betrieben wird, steht in einer Tradition all jener experimenteller Anordnungen, die die Funktionsweise des Menschen als Apparatur erkennen wollen. Der Mensch wird auf eine Menge meßbarer Daten reduziert und damit scheinbar kalkulierbar.

In einer Zeit, als sich weder die Hörfunk- noch die Fernsehveranstalter große Sorgen um ihre Konsumenten, um ihre Hörer und Zuschauer, machten oder machen mußten, begann die Publikumsforschung (*audience research*), als wäre Aufmerksamkeit bereits ein höchst knappes Gut, als ginge es darum, möglichst viele Zuschauer an ein Programm zu binden. Dabei gab es ja nur ein Programm und das nur wenige Stunden am Nachmittag und Abend. Die Motive, den Konsumenten zu vermessen, liegen, so muß man vermuten, auch noch auf einem anderen Gebiet als dem, seine Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Von Spuren der Persuasion zur neuen Leitkategorie »Aufmerksamkeit«

Vergleicht man den Kommunikationsbegriff, den jene voraussetzen, die das unverwechselbare Subjekt erretten wollen, mit demjenigen der Hörer- und Zuschauerforschung, so ergibt sich ein grundlegender Unterschied: erstere tradieren in aller Regel implizit oder explizit das Konzept der persuasiven rhetorischen Kommunikation. Die große Sorge besteht ja gerade darin, daß der Zuschauer die persuasive Dimension dieser Kommunikation nicht unter Kontrolle hat.³⁹

38. Vgl. Gerhard Maletzke: »Der Mensch im publizistischen Feld«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 3 (1955), Nr. 2, S. 118–131. Vgl. hierzu die Beiträge von Benno Wagner und Nicolas Pethes in diesem Band.

39. Vgl. Elena Esposito: »Macht als Persuasion oder Kritik der Macht«, in:

Zuschauerforschung hingegen will herausfinden, wie es gelingen kann, trotz der Trennung, die zwischen Sender und Empfänger besteht, die Aufmerksamkeit der Empfänger einzufangen.

Positionen, die davon ausgehen, daß das Ziel der Medien die Persuasion sei, bleiben in einem an der Interaktion ausgerichteten Kommunikationsbegriff fundiert. Positionen hingegen, die als ihr Ziel die Vermessung des Konsumenten definieren, setzen voraus, daß die Kommunizierenden getrennt sind, sie gehen vom Konsumenten als einer isolierbaren Größe aus. Hörer- und Zuschauerforschung, die deutsche Variante des amerikanischen *audience research*, will herausfinden, wie ein Medienangebot Aufmerksamkeit finden kann, obwohl die Kommunizierenden getrennt sind, Sender und Empfänger sich gegenseitig nicht wahrnehmen. Der Diskurs, dem es um die Errettung des Subjekts geht, fokussiert einen ganz anderen Punkt der Medienkommunikation: Er setzt den aufmerksamen Konsumenten stillschweigend voraus. Die Sorge richtet sich darauf, wie der von Medienangeboten gewissermaßen umzingelte Mensch mit diesen Angeboten so umzugehen lernt, daß er Medienwahrnehmung als einen sinnstiftenden Akt begreift, der ihn von anderen unterscheidbar hält.

Die Tatsache, daß Sender und Empfänger getrennt sind, führt also nicht automatisch und unmittelbar zum Problem der Aufmerksamkeit. Erhalten bleibt auch in dieser Konstellation das Konzept von Kommunikation als »Adhäsion des Empfängers«. Die Trennung setzt erst einmal die Reflexion darüber in Gang, welche Folgen eine solche Trennung für den Empfänger hat, inwieweit er sich angesichts dieser Trennung kommunikativ noch unter Kontrolle behält.

Die Zielvorstellung einer Vermessung des Konsumenten geht von einer anderen Kommunikationsstruktur aus. Hier geht es darum, die Aufmerksamkeit der Empfänger einzufangen. Im Unterschied zu Espositos Modell, das von der Substitution der persuasiven rhetorischen Kommunikation durch das Konzept der Aufmerksamkeit ausgeht, muß man, was die Mediendiskurse betrifft, eine Phase einfügen, in der diese beiden Kommunikationskonzepte konkurrieren, bis sich dann das letzte als Konzept für Medienkommunikation endgültig durchsetzt. Das Kommunikationskonzept, wonach es darum geht, die Aufmerksamkeit einzufangen, setzt in den USA in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, im deutschsprachigen Bereich in den 1950er Jahren ein. Jetzt erhält die Kategorie der Aufmerksamkeit ihre zentrale Position und die Frage da-

Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.), *Kommunikation, Macht, Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 83–107, hier S. 91.

nach, wie man die Aufmerksamkeit der Konsumenten gewinnt, wird zur Leitfrage der Mediendiskurse.

Fragt man nach den Motiven dafür, den Konsumenten zu vermessen, so ergibt sich eine Paradoxie: Die kommunikative Leistung des Mediums Fernsehen beruht vor allem auf der Tatsache, daß man *nur weiß*, daß es sich um Kommunikation handelt, sie aber *nicht sieht*. Und diese kommunikative Leistung, die Tatsache, daß man unterstellen kann, Wirklichkeit zu beobachten, obgleich man gleichzeitig weiß, daß man als Medienteilnehmer beobachtete Wirklichkeit beobachtet, sichert dem Medium einen Grundbestand an Aufmerksamkeit. Dieser Grundbestand ist offensichtlich nicht davon abhängig, daß man den Konsumenten, seine Bedürfnisse und Erwartungen, seine Gewohnheiten und sein mediales Zeitbudget vermisst. Für diejenigen, die in der getrennten Kommunikationssituation auf der Seite der Mitteilenden sind, bleiben die Empfänger unzugängliche, egal wie genau ihre Vermessungsinstrumente sind. Wenn man aber durch alle Vermessungen diese Dunkelheit nicht aufhellen kann, worin liegen dann die Motive, sich permanent um genauere Messungen zu bemühen? Esposito vermutet, daß sie dazu dienen, »selbstreferentiell den Produzenten eine Orientierung anzubieten – vor allem was die Werbung und ihre Kosten betrifft.«⁴⁰ Worin allerdings die Orientierung liegen könnte, bleibt in ihren Ausführungen unklar. Fragt man nun nach einer möglichen Orientierungsfunktion, dann lenkt das den Blick auf all jene Anstrengungen, die unternommen werden, um die Hoffnung auf etwas Unerfüllbares am Leben zu erhalten. Und eine solche Hoffnung ist der kalkulierbare und prognostizierbare Erfolg.

Wir können jetzt die beiden Hauptlinien des Mediendiskurses, die sich in den 1950er Jahren entfalten, zusammenfassen: Der nochmalige Versuch, das Subjekt angesichts der Medienentwicklung zu erhalten, liest sich wie der Versuch, etwas zu retten, dessen Verlust längst bekannt ist. Man kann diesen Diskurs dem »intellektuellen Schrotthandel«⁴¹ zuordnen, der sich um ein Recycling von Ideen bemüht und eine zunehmende Diskrepanz zwischen Semantik und Realität in Kauf nimmt. Vor einem solchen Schritt stellt sich allerdings die Frage, warum dieses Argumentationsmuster in den 1950er Jahren noch einmal eine solche Anziehungskraft gewinnen konnte, welche Irritationen damit aufgefangen und abgemildert wurden. Es stellt sich die Frage, ob es in den 1950er Jahren einen Zusammenhang zwischen technologischer Modernisierung und mentalem Tra-

40. Ebd., S. 98.

41. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 31), S. 1096.

ditionalismus gibt. Diese Frage bleibt außerhalb des Blickfelds, wenn man Argumente allein daraufhin prüft, ob sie sich eher bereits bekannten kulturoptimistischen oder -pessimistischen Positionen zuordnen lassen. Der Sieger des Diskurses ist fürs erste jene Position, die den Menschen zur Erhebungseinheit macht.

Personenkult.

Elemente einer Mediengeschichte des Stars

JENS RUCHATZ

I.

Gerade hat Rob, Ich-Erzähler in Nick Hornbys *High Fidelity* und leidenschaftlicher Musikliebhaber, mit Marie LaSalle, einer von ihm geschätzten amerikanischen Folksängerin, geschlafen. Sein Triumph steigert sich noch erheblich, als er erfährt, daß seine Eroberung nicht nur eine unbekannte Musikerin ohne Plattenvertrag ist, sondern früher mit einem bekannten Musiker liiert war:

»Sie spuckt den Namen eines ziemlich bekannten amerikanischen Singer-Songwriters aus, jemanden, von dem ihr vielleicht gehört haben werdet. »Das ist der, mit dem du die Patsy-Cline-Platten teilen mußtest?« Sie nickt und ich kann meine Begeisterung nicht verhehlen. »Ist ja toll!« – »Was, daß Du mit jemand geschlafen hast, der mit [...] geschlafen hat?« (Hier wiederholt sie den Namen des ziemlich bekannten Singer-Songwriters, den ich im folgenden Steve nennen werde.) Sie hat's erfaßt! Genau! Genau! Ich habe mit jemand geschlafen, der mit Steve geschlafen hat (Dieser Satz hört sich ohne den richtigen Namen blöd an. [...] Aber stellt euch einfach den Namen von jemand nicht *wahnsinnig* Berühmten, aber doch ziemlich Berühmten vor – Lyle Lovett zum Beispiel, obwohl ich aus rechtlichen Gründen darauf hinweisen sollte, daß er es nicht ist – und ihr habt eine ungefähre Vorstellung.) »Sei nicht blöd, Marie so ein Hohlkopf bin ich auch wieder nicht. Ich meine nur, es sei verblüffend, daß jemand der [...]« (hier nenne ich den Titel von Steves größtem Hit, einer tiefend sentimental und widerlich einfühlsamen Ballade) »geschrieben hat, so ein Dreckskerl sein soll.« [...] »Das Stück handelt von seiner Ex, verstehst Du, die vor mir. Ich kann dir sagen, es tat richtig gut, ihn das Nacht für Nacht singen zu hören.« Das hier ist klasse. Es ist genau so, wie ich es mir vorgestellt habe, mit jemandem zusammenzusein, der einen Plattenvertrag hat.«¹

1. Nick Hornby: *High Fidelity*, München: Knauer 1998, S. 134–135.

In dieser kurzen Episode versammelt Hornby die wesentlichen Bestimmungsstücke, die das Phänomen ›Star‹ ausmachen. Zuerst kommt eine Person ins Spiel, die durch ihr Auftreten in der Öffentlichkeit prominent, zumindest semi-prominent geworden ist. Von dort aus wird ein Exkurs zu ihrer privaten Seite unternommen, im besonderen zu ihrem Liebesleben. Dabei fällt die Erkenntnis ab, daß die Existenz von Künstlern tatsächlich so verläuft, wie Rob es sich immer vorgestellt hat: als Einheit von Leben und Kunst, in der das Leben in die Lieder und die Lieder ins Leben umgeschrieben werden. So realisiert sich die Starverehrung in der Operation, beide Seiten – das öffentliche Erscheinungsbild und die Person ›dahinter‹ – als eine Einheit zusammenzudenken und die Nähe dieses Menschen zu suchen. Freilich hat Hornby die Komponenten des Starphänomens durcheinander gewirbelt: Der Kontakt wird hier nicht in einem institutionell vorgesehenen Rahmen, etwa einem Konzert oder in einer Autogrammstunde, zielgerichtet angestrebt, sondern als zufällige und im wahrsten Sinne des Wortes intime Berührung erst *ex-post-facto* konstruiert. Beispielhaft dagegen, daß ›Steve‹ auch in dieser überraschenden Situation – in Gestalt seiner Songs und seiner ehemaligen Geliebten – greifbar ist.

II.

Die Filmwissenschaft tut sich schwer, eine Definition oder wenigstens Kriterien anzugeben, die den Star verlässlich kennzeichnen. Die inflationäre Verwendung des Etiketts ›Star‹ im populären Diskurs und im medialen Marketing wird ebenso sehr beklagt, wie eine zu große Zurückhaltung in der wissenschaftlichen Forschung.² Überdies wird zu Bedenken gegeben, daß die Figur des ›Stars‹ in ihren diversen Ausprägungen so widersprüchlich sei, daß sie sich einer stringenten Begriffsbildung entziehe.³ In dieser Hinsicht

2. Joseph Garncarz: »Die SchauspielerIn wird Star. Ingrid Bergmann – eine öffentliche Kunstfigur«, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Die SchauspielerIn. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt/Main: Insel 1989, S. 321–344, hier S. 323.

3. Vgl. Stephen Lowry: »Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars«, in: *Montage/av* 6 (1997), Nr. 2, S. 10–35, hier S. 10: »Versucht man z. B., die konkreten Merkmale und Eigenschaften der Stars zu erfassen, um dadurch zu erklären, was den Star zum Star macht, verheddert man sich sehr schnell in Widersprüchen. Für jedes Beispiel scheint ein Gegenbeispiel zu existieren, die Varianten des Starphänomens sind fast unendlich.«

unterscheidet sich der ›Star‹ nicht von anderen Begriffen, die aus der Alltagssprache in die Wissenschaft eingewandert sind. Auch im alltäglichen Gebrauch wird mit jedem ›entdeckten‹ Star der Begriff aufs neue konkretisiert und somit implizit, wenn nicht explizit, die Reichweite des Begriffs diskutiert. Will die Wissenschaft diese Begriffsoffenheit nachvollziehen, dann gerät sie in Schwierigkeiten, ihren Gegenstand trennscharf abzugrenzen.

In diesem Rahmen möchte ich eine operative Definition vorschlagen, die den Kriterien folgt, die ich bisher unter der Hand benutzt habe: *Als Star bezeichne ich eine Person, die durch ihre öffentliche Darstellung, ihre Erfüllung einer performativen Rolle, bei einem großen Publikum ein übergreifendes Interesse an ihr als ›Mensch‹ – und das heißt vor allem: an ihrer Privatexistenz – weckt.* Demnach spielen bei solchen Kultpersonen drei Elemente zusammen: Öffentliches, ›Privates‹ und schließlich deren Integration. Es gilt allerdings zu berücksichtigen, daß die Unterscheidung öffentlich/privat erst in der kommunikativen Behandlung erzeugt wird. Insofern – unbeschadet seines ›realen‹ Privatlebens – als private Seite des Stars nur gelten kann, was für das Publikum, also öffentlich, verfügbar ist, wird die Differenz privat/öffentlich ins Öffentliche eingeführt und dort ständig neu prozessiert: Die öffentliche Person des Stars setzt sich also aus öffentlichen und privaten Komponenten zusammen.⁴ Gleichgültig, ob es sich um die private oder öffentliche Seite der Person des Stars handelt: greifbar sind beide nur in Form von Zeichen, als ›Image‹, um den zentralen Ausdruck der Startheorie einzuführen.⁵ Das Image beispielsweise eines Filmstars ergibt sich aus der Verbindung einer innerfilmischen mit einer außerfilmischen Komponente. Entscheidend ist hier zunächst nicht, *wie* die Frage »Wie ist der Star wirklich?« beantwortet wird, sondern *daß* sie sich überhaupt stellt. Die Startheorie hat den Sachverhalt, daß im Star die öffentliche und die private Person zusammentreffen, häufig angeführt, das, was den Star ausmacht, aber vorwiegend in seiner öffentlichen Erscheinungsweise festgemacht. Mir scheint es jedoch angebracht, den Star über die *Differenz* öffentlich/privat zu konstati-

4. Vgl. Lorenz Engell: *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar: vdg 1995, S. 307: »Der springende Punkt für die systemgenetische Perspektive ist hierbei wiederum nicht die Gemachtheit des öffentlichen Erscheinungsbildes, sondern seine Differenz zum Rollenbild. Diese Differenz wird laufend reproduziert und mit ihr die Differenz des Filmsystems zur sozialen Umwelt mit den in ihr enthaltenen Systemen insgesamt.«

5. Grundlegend zum Begriff Image Richard Dyer: *Stars*, erweiterte Aufl. London: bfi 1998; S. Lowry, »Stars und Images« (Anm. 3), S. 14–20.

tuieren, deren Einheit den Star nicht nur über seine öffentlichen Rollen, sondern übergreifend als Menschen perspektiviert.

Auf die Festlegung einer quantitativen Schwelle für Startum soll hier bewußt verzichtet werden. Wie groß der Personenkreis der Fans sein muß, wie lange die Berühmtheit anhalten muß, damit eine Person als Star gilt, unterliegt ohnehin historischem Wandel. Differenzierungen wie ›Superstar‹, ›Megastar‹ oder ›Legende‹ zeigen, daß der Starbegriff seinen Geltungsbereich heute so weit ausgedehnt hat, daß die ehemals elitäre Gruppe nur noch in Binnendifferenzierung aufrecht erhalten werden kann. Der Zweck einer nüchternen strukturellen Definition des Stars liegt darin, zunächst einmal zu entdifferenzieren. Nimmt man lediglich die beschriebene Struktur als Kriterium, dann fällt beispielsweise die Beschränkung des Stars auf bestimmte Medien: Filmschauspieler, Rocksänger, Sportler oder Fernseh-WG-Bewohner können genauso als Stars betrachtet werden wie Filmregisseure oder Schriftsteller. Auch Politiker, der Papst und Residuen des Hochadels könnten hier angefügt werden. Es wäre möglich, den Starbegriff gegenüber dem Personenkult insgesamt etwas zu schärfen, indem man ihn auf *performers*, also im Unterhaltungsbereich tätige Personen beschränkt. Performative Elemente lassen sich aber auch außerhalb des eng definierten *entertainment* finden: Politiker und der Papst verstehen es hervorragend, durch entsprechende Inszenierung auf sich aufmerksam zu machen. Allen für Stars in Frage kommenden Professionen ist gemeinsam, daß ihre Ausübung im besonderen als Ausdruck der individuellen Persönlichkeit angesehen wird, die Grenze zwischen den Persönlichkeitssphären somit durchlässiger ist. Weitet man den Gegenstandsbereich konsequent, dann beschränkt sich das Starphänomen auch nicht mehr auf die Populärkultur: Maler wie van Gogh, Picasso oder Warhol, Komponisten wie Mozart und Beethoven, Schriftsteller wie Goethe oder Hemingway werden heute durch die Brille ihrer Persönlichkeit – der Einheit von Leben und Werk – betrachtet. Ein Gegenstück zu den populärkulturellen Fanpraktiken bildet die gepflegte Künstlerbiographik.

Zwar mag die zugrundegelegte Definition einerseits nicht alle Personen einschließen, die als ›Stars‹ bezeichnet worden sind, andererseits Personenkreise erfassen, die gemeinhin nicht als Stars gelten, doch insgesamt dürfte sie eine relativ hohe Übereinstimmung mit dem überlieferten Sprachgebrauch ergeben. Vor allem formuliert die angebotene Bestimmung ein klar konturiertes Bezugsproblem: Das Interesse zielt auf den Star als diskursiv-mediale Figur, die den Zusammenhang von öffentlichem und privaten Dasein bearbeitet. Als Integration des Öffentlichen und des Privaten stellt der Star eine mediale Figuration von personaler Identität dar.

Auch wenn die Verehrung der Fans jeweils auf einen unverwechselbaren Star zielt und nicht auf den Star schlechthin, so aktualisiert doch jede dieser Personen auf ihre individuelle Weise dieselbe Struktureinheit. Paradigmatisch ist das Starphänomen, insofern sein Bezugsproblem, sich zwischen öffentlichen und privaten Rollen eine Identität auszubilden, nicht allein den Star, sondern generell die Mitglieder moderner Gesellschaften betrifft. Sich für Stars zu interessieren bedeutet in den Worten des prominenten Startheoretikers Richard Dyer, danach zu fragen »how we are human now. We're fascinated by stars because they enact ways of making sense of the experience of being a person in a particular kind of social production (capitalism), with its particular organisation of life into public and private spheres.«⁶ Um sich als Lösungsangebot für ein derart irdisches Problem anzudienen, sind die ›göttlichen‹ Stars als Ebenbilder des Menschen geschaffen; als Vorbilder vermögen sie dann umgekehrt, ihn nach ihrem Modell neu zu schaffen.

III.

Stars sind intermediale Gebilde, denn um ihre unterschiedlichen Facetten aufzubauen, sind sie in aller Regel auf mehrere Medien angewiesen. So wie sich die Starfigur in zwei Bestandteile gliedert, lassen sich auch zwei Gruppen von ›Kanälen‹ unterscheiden, über die diese dem Publikum zugänglich werden. Die Auftrittsorte, in denen der Star erst seine Popularität gewinnt, möchte ich *Medien der Aufmerksamkeit* nennen; *Medien des Privaten* heißen dagegen die Medien, die das Interesse am Menschlichen bedienen.⁷ Dabei muß es sich – technisch betrachtet – nicht um unterschiedliche Medien handeln. Im besonderen das Fernsehen hat derart diversifizierte Programmformen entwickelt, daß es zugleich Beachtung zu wecken und hinter die – Beachtung weckenden – Rollen zu blicken weiß.

Was Stars vor allen anderen Personen auszeichnet, ist in

6. Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London: bfi 1986, S. 17.

7. Aus heuristischen Gründen wird hier ein sehr weit gefaßter Medienbegriff zugrunde gelegt, der sämtliche ›Orte‹ umfaßt, an denen Stars öffentlich inszeniert und konstruiert werden: Er faßt neben Theater, Film und Fernsehen als Medien der Aufmerksamkeit etwa auch das Live-Konzert, das Sportereignis oder das künstlerische ›Werk‹, als Medien des Privaten neben Publikationsorten wie Klatschzeitschriften, dem Poster und wiederum dem Fernsehen aber auch das Autogramm und das Interview.

erster Linie ihre Prominenz oder anders formuliert: ihre Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu bündeln. Jemanden oder etwas mit Aufmerksamkeit zu bedenken, bedeutet auszuwählen, aus der Welt möglicher Gegenstände jeweils aktuelle auszuschneiden. Aufmerksamkeit ist eine knappe Ressource, die der einzelne außerhalb der alltäglich-lebensweltlichen Vollzüge nur hochselektiv spenden kann. Über zweckgerichtete Interaktionen hinaus finden nur wenige Personen tiefere und längerfristige Beachtung, affektiv reguliert entweder durch Liebe und Freundschaft oder aber durch ihre Kehrseite, den Haß. Stars werden solche Emotionen entgegengebracht werden, ohne daß sie in reale Interaktion mit ihrem Publikum treten.

Das Interesse an einer solchen Person kann – wie im Fall der europäischen Königshäuser – vorwiegend durch die von ihr bekleidete, herausgehobene Position geweckt werden. Im allgemeinen zeichnen sich Stars jedoch durch bestimmte persönliche Eigenschaften aus, über die ihr Publikum nicht verfügt: Claudia Schiffer gilt als außergewöhnlich schön; Maradona spielte begnadet Fußball; Michael Jackson vereint auf bemerkenswerte Weise die Talente, Hits zu komponieren und auf der Bühne zu inszenieren. Grundsätzlich sind es nur wenige Tätigkeitsbereiche, die die meiste personale Aufmerksamkeit abziehen: vorrangig Film, Fernsehen, Musik und Sport, in geringerem Umfang Politik und Wissenschaft. Nicht jede außergewöhnliche Fähigkeit wird damit rechnen können, besondere Aufmerksamkeit zu erregen: Ein Fußballspieler, Boxer oder Formel1-Rennfahrer hat größere Chancen, beachtet zu werden, als ein Turmspringer oder eine Ruderin. Solche Vorselektion wird im besonderen durch Medien geleistet: Nur was sie in entsprechendem Umfang und an den entsprechenden Stellen vermitteln, kann überhaupt Aufmerksamkeit erregen. Medien akkumulieren Aufmerksamkeit und können diese zur Verfügung stellen (etwa Werbezeit verkaufen).⁸ Stars profitieren davon, daß den Medien, in denen sie sich der Öffentlichkeit vorstellen, schon eine gewisse Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird. Andererseits verhelfen Stars, insofern sie selbst Aufmerksamkeit ansammeln, den Medienprodukten, denen sie ihre Person zur Verfügung stellen, zur Beachtung.

Aus kulturkritischer Perspektive ist die Funktion der Medien, Aufmerksamkeit zu bündeln und auszurichten, zum Ausgangspunkt heftiger Kritik geworden. In seinem Pamphlet *Das Image* klagt Daniel Boorstin, seines Zeichens Direktor der Library of Congress und Hüter des Buchzeitalters, bereits 1961, daß wir seit der »graphischen

8. Vgl. Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München: Hanser 1998, S. 147–157.

Revolution« – der Einführung der Schnellpresse und den nachfolgenden medialen Neuerungen – mit einer Flut von Pseudoereignissen konfrontiert würden, die allein um der Medien willen produziert werden. Im Gegensatz zu den ›Helden‹ vergangener Tage zeichneten sich die aktuellen ›Berühmtheiten‹ – in Boorstins Diktion »menschliche Pseudo-Ereignisse« – nicht mehr durch herausragende Leistung aus, sondern lediglich durch mediale Präsenz, durch das simple Faktum der Prominenz selbst. Vor dem Hintergrund medial produzierter Berühmtheit gelänge es auch tatsächlich ruhmwürdigen Heldentaten nicht mehr, soziale Leitbilder aufzubauen. Als Konsequenz folge daraus, daß »[d]ie Berühmtheit [...] gewöhnlich keineswegs größer [ist], als es eine geschickt inszenierte Version von uns selbst wäre.«⁹

Ein Fernsehereignis wie *Big Brother* scheint eine solche These deutlicher denn je zu bestätigen: Anscheinend reicht es aus, über eine ausreichend lange Zeit regelmäßig auf dem Bildschirm zu erscheinen, um zumindest vorübergehend berühmt zu werden. Ein zweiter Blick offenbart dagegen, daß es keineswegs völlig beliebig ist, wer auf dem Bildschirm zu sehen ist. Nicht umsonst wurden die Kandidaten für die Fernseh-WG gezielt zusammengestellt, und nicht alle ihre Bewohner erreichten dieselbe Popularität. Zwar werden Stars produziert, d.h. Images strategisch aufgebaut,¹⁰ doch der Erfolg bemißt sich nach wie vor an der Akzeptanz beim Publikum, die durch die Produktion nicht garantiert werden kann. Nicht jedes Angebot an potentiellen Stars wird auch vom Publikum nachgefragt. Und so gerät man in der Erforschung konkreter Stars immer wieder in Erklärungsnot, an denen die ominösen Konzepte des Stardiskurses, die in der Persönlichkeit des Stars selbst sogenannten Starqualitäten – das gewisse ›Etwas‹, ›Charisma‹ oder ›Ausstrahlung‹ – lokalisieren, plötzlich eine erstaunliche Plausibilität gewinnen.¹¹

9. Daniel J. Boorstin: *Das Image. Der Amerikanische Traum*, Reinbek: Rowohlt 1987, S. 113. In einer Inhaltsanalyse populärer Biographien zwischen 1900 und 1941 beschreibt Leo Löwenthal eine signifikante Verschiebung von den »Idolen der Produktion« zu den »Idolen des Konsums«, von den Helden aus Industrie und Wissenschaft zu den Helden der Unterhaltung und des Sports; vgl. Leo Löwenthal: »Der Triumph der Massenidole« (1944), in: ders., *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 258–300, hier S. 260–272.

10. Vgl. hierzu den klassischen Aufsatz von Thomas Harris: »The Building of Popular Images« (1957), in: Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. Industries of Desire*, London: Routledge 1991, S. 40–44.

11. Vgl. S. Lowry: »Stars und Images« (Anm. 3), S. 10–11: »Will man universelle Qualitäten von Stars definieren, landet man schnell bei schwammigen diffizi-

IV.

Die Binsenweisheit, daß auch die private Seite des Stars – seine Existenz außerhalb des Mediums der Aufmerksamkeit – nicht unvermittelt zugänglich ist, ist bereits ausgeführt worden. Um öffentlich zu werden, ist auch die private, jenseits der Beachtung erweckenden Rollen lokalisierte Seite der Person auf Beobachtungsinstanzen, Beschreibungsmodi und Kommunikationskanäle angewiesen. Zu den Medien der Aufmerksamkeit treten *Medien des Privaten*. Um den Eindruck zu erwecken, daß man dem Idol dennoch direkt begegne, sich ihm zumindest annähere, stehen Kunstgriffe zur Verfügung, die Inszenierung und Medialität der Privatperson überspielen. In Fotografien werden beispielweise untrügliche Zeichen des Privaten eingeschmuggelt: Familienmitglieder, Haustiere, die individuelle Wohnungseinrichtung, aber auch ein legerer, häuslicher Kleidungsstil und unauffälliges, ›natürliches‹ Make-up. Unverzichtbar ist auch, den Star selbst zu Wort kommen zu lassen: durch stereotypisierte *personality*-Fragebögen, Zitate oder ganze Interviews. Gerade die Form des Interviews inszeniert eine direkte Begegnung mit dem Star als Menschen, in der lediglich der Interviewer als personaler Stellvertreter des Lesers oder Zuschauers interveniert.¹² Die Autobiographie genießt zwar einen gewissen Unmittelbarkeitsbonus (Franz Beckenbauer: *Ich, wie es wirklich war*), möglicherweise erfährt man aber mehr aus der von einem anderen Autor verfaßten Skandalbiographie.¹³ Der Diskurs über Stars ist damit stärker an bestimmte Darstellungsformen als an bestimmte Verbreitungsmedien gebunden. Die benutzten Kommunikationswege reichen von Fanclubnewsletters über Klatschzeitschriften, Fernseh-Talkrunden bis hin zum informell verbreiteten Gerücht.

Zu diesen Informationsmedien, die Nähe zum Star durch intimes Wissen herstellen, treten *fetischistische Medien*, Medien der simulierten *Berührung*, der magischen Aneignung. Zum einen kann

len Begriffen wie ›Ausstrahlung‹, ›Präsenz‹, ›Charisma‹, ›Starqualität‹ und ›Persönlichkeit‹, die zwar auf zentrale Momente des Starphänomens hinweisen, die aber in der wissenschaftlichen Annäherung eher Probleme schaffen als Lösungen ermöglichen.«

12. Zum Interview als inszenierter Intimität vgl. ausführlicher Jens Ruchatz: »Rohmer par Rohmer. Oder: Wie konstruiert sich ein Autor?«, in: Uta Felten/Volker Roloff (Hg.), *Rohmer intermedial*, Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 217–235.

13. Informationsquellen, die nicht die professionelle Maschinerie der Selbstinszenierung durchlaufen, verfügen über einen besonderen Authentizitätsbonus: aber auch hier sind rhetorische Muster etabliert, z. B. die Inszenierung von Wissen als Geheimnis oder die Paparazzi-Fotografien, deren Echtheit sich in Unschärfe ausdrückt.

es sich hierbei um alle erdenklichen Objekte handeln, die irgendwie in Kontakt mit dem Star gestanden haben, und gelegentlich zu wohl-tätigen Zwecken oder posthum auf Nachlaßauktionen versteigert werden: Haarlocken, Kleider oder private Korrespondenz.¹⁴ Im allgemeinen wird der Bedarf an Kontakt in zwei standardisierten Formen befriedigt: Fotografien und Autogramme, oft kombiniert zur Autogrammkarte. Was diese beiden Vermittler als Kontaktformen privilegiert, ist daß sie als Spuren, als Index-Zeichen im Peirce-schen Sinne angesehen werden: Sowohl die Fotografie als auch das Autogramm setzen voraus, daß die Person des Stars als Referent existiert. Es ist allgemein bekannt, daß eine Fotografie die körperliche Anwesenheit des Fotografierten erfordert, die sich vermittelt durch das Licht, aber nicht durch subjektive Eingriffe einer intervenierenden Person in die chemische Schicht einzeichnet.¹⁵ Daß sie den Star nur technisch vermittelt berührt, kompensiert die Fotografie durch ihren Informationsreichtum – idealiter im lebensgroßen Plakat. Das Autogramm ist unter diesen Gesichtspunkten das genaue Gegenteil der Fotografie: Es ist unmittelbar aus einer Geste des Stars entstanden, dafür aber – es sei denn, man ist Graphologe – relativ informationsarm. Insofern komplementieren Bild und Unterschrift einander ideal. Mit dem Namen des Stars und dem Bild seines Gesichts treffen hier überdies die wesentlichen Kennzeichen zusammen, die eine Person in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, in denen sie erscheint, identifizierbar machen.

Die Unterscheidung von Medien der Aufmerksamkeit und des Privaten ist freilich nicht trennscharf. Die öffentlichen Erscheinungen des Stars gewinnen Interesse nicht zuletzt dadurch, daß auch sie Aufschluß über den Menschen zu geben versprechen. Oft genug wird von einer Durchdringung des Öffentlichen und Privaten ausgegangen: Der Star spielt sich selbst, ein Roman weist autobiographische Züge auf, ein Rockmusiker offenbart sich in seinen Auftritten. Die Handlungen und Gesten der Person werden zu verräterischen Indizien ihrer Individualität. Andererseits tragen die Medien des Privaten erheblich zur Popularität eines Stars bei, so beispielsweise bei Lady Di und Lothar Matthäus. Aufgrund seiner privaten Existenz allein wird aber kaum jemand bleibendes öffentliches Interesse erwecken.¹⁶

14. Vgl. Edgar Morin: *Les stars*, Paris: Seuil 1972, S. 83–86.

15. Vgl. stellvertretend Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998.

16. Daß ohne öffentliche Rolle das Interesse des Publikums schnell er-stirbt, belegen beispielsweise die Gäste in den Nachmittags-Talkshows.

V.

Um sich Aufschluß über die soziale Funktion des Phänomens Star zu verschaffen, liegt es nahe, die historischen Bedingungen zu untersuchen, unter denen es zuerst auftritt. Dagegen stehen Versuche, die den modernen Star als Konkretisierung einer überhistorischen Konstante ausweisen, sei es als charismatische Führerfigur im Sinne Max Webers, sei es als Fortsetzung religiöser Personenkulte.¹⁷ Die These vom quasi-religiösen Charakter der Starverehrung beruft sich zunächst auf die Begrifflichkeit der Stardiskurse: Die Rede ist von den Göttlichen, den Diven, von Charisma, von unsterblichem Ruhm, von Legenden, vom Starkult. Diese Metaphorik wird zuweilen als Symptom einer strukturellen Beziehung gedeutet. Wenn Menschen zu Stars aufsteigen, dann bedeutet dies Edgar Morin zufolge, daß sie durch einen Vorgang der Divinisierung in die mythische Sphäre eingehen. Vergleichbar den antiken Heroen seien Stars Halbgötter, sowohl den Menschen als auch den Göttern ähnlich. Bei Stars wie Göttern handele es sich letzten Endes um Leerstellen, die erst durch die Liebe ihrer Anhänger mit Inhalt gefüllt würden. Das wesentliche Fundament der ›Religion‹ der Stars bestünde mithin in dem zumindest von einem Teil der Menschen gepflegten Starkult.¹⁸ Ein verwandter Vorschlag diskutiert den Star als säkularisierte Form der Heiligenverehrung. Der Heilige wie das moderne Idol sind ausgezeichnet unter den Menschen, daher Leit- und Vorbilder für die übrigen Menschen, Gegenstand von Legendenbildung, Objekt einer kultischen Verehrung, die sich häufig um ›Reliquien‹ kristallisiert.¹⁹

Auch wenn sich solche Analogisierungen aufdrängen, bleibt zu fragen, ob sie zur Erklärung des modernen Phänomens Star substantiell beitragen können. Um den Star als historisch spezifische Figur abzugrenzen, bietet es sich an, noch einmal zur Definition des Stars zurückzukehren. Dann sieht man, daß die Analogisierung zu religiösen Personenkulten zwar das konstitutive Moment der Ent-

17. Für die erste Variante Peter Ludes: »Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung«, in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, München: Fink 1997, S. 78–98; zur zweiten Variante E. Morin: *Les stars* (Anm. 14).

18. Vgl. E. Morin: *Les stars* (Anm. 14), vor allem S. 8, S. 38f. u. S. 95–97.

19. Vgl. Walter Kerber (Hg.): *Personenkult und Heiligenverehrung*, München: Kindt 1997, darin als kritische Auseinandersetzung vor allem den Beitrag von Gottfried Korff: »Personenkult und Kultpersonen. Bemerkungen zur profanen ›Heiligenverehrung‹ im 20. Jahrhundert«, S. 157–211, im besonderen S. 173–177, S. 193–201.

rückung trifft, dabei aber mit der Differenz der öffentlichen gegenüber der Privatperson das komplementäre Bestimmungsstück unterschlägt. Die Differenz einer öffentlichen und privaten Person ist sowohl für die Figur des Heiligen als auch für die des antiken Heros belanglos. Die Affinität zum Göttlichen, die Heroen wie Heilige vor den anderen Menschen auszeichnen, ist extern begründet: Die antiken Halbgötter werden der Vereinigung von Göttern und Menschen zugeschrieben; die Heiligen beziehen all ihr Charisma von Gott. Die Verehrung dieser Personen bezieht sich daher auch auf ihre Vermittlerfunktion zur göttlichen Sphäre. In den Erzählungen über diese Personen spielen zwar ›private‹ Begebenheiten eine Rolle, nur sind diese nicht von der öffentlichen Person unterschieden. Der Star verdankt seine Ausgezeichnetheit hingegen der ureigenen Individualität, die in der Differenz von öffentlicher und privater Existenz konstruiert wird. Seine Position gewinnt er freilich erst durch das Votum der Verehrer, deren Liebe aber auf seine Persönlichkeit selbst und nichts anderes zielt. Nach Stars wird man also erst suchen dürfen, wenn die sozialen Bedingungen und Medien vorhanden sind, um die Differenz von öffentlicher und privater Existenz zu formulieren.

VI.

Die neuere Filmhistoriographie datiert das erste Auftreten von Stars ziemlich einhellig im Theater des 19. Jahrhunderts. Hier wird der Begriff auch erstmals in Zusammenhang mit Schauspielern verwendet. Das amerikanische Theaterwesen bildete schon im 19. Jahrhundert eine Art Starsystem aus, in dem herausragende Schauspieler, die auf Tournee geschickt wurden, zum Fokus der ganzen Inszenierung, im besonderen aber der Werbung wurden.²⁰ Die Rolle des Stars auf dem Theater beschränkte sich freilich nicht auf die ökonomische Organisation. Mitte des 19. Jahrhunderts treten Theaterschauspieler zunehmend als Individuen in die Öffentlichkeit. Richard Sennett hat beschrieben, wie die adäquate Verkörperung der Rolle zunehmend hinter die Darbietung der eigenen Persönlichkeit zurücktritt. Im französischen Melodrama der 1830er und 1840er Jahre fingen einige Schauspieler an, vor dem Hintergrund der tradierten Rollentypen ihre eigene Persönlichkeit zu mimen: »Wenn eine Marie Dorval oder ein Frédérick Lemaître ein solche Standard-

20. Vgl. ausführlich Benjamin McArthur: *Actors and American Culture, 1880–1920*, Philadelphia: Temple UP 1984, S. 3–16.

rolle spielten, dann diente ihnen der Text als Mittel, um, wie die Presse nicht müde wurde zu wiederholen, ihre eigene ›unvergleichliche Persönlichkeit‹ zum Ausdruck zu bringen.«²¹ Individualität ergibt sich folglich in Abweichung zum vorgeschriebenen Text und zu den Konventionen des Melodrams. Die Leistung des Star-Schauspielers besteht nicht mehr darin, sich zugunsten der Rolle zu verstellen, sondern seine ›authentische‹ Individualität in sie hinein zu verlegen und auszustellen: »[D]er Künstler«, so Sennett, »lenkt die Aufmerksamkeit vom Text auf sich selbst.«²² Ihre folgerichtige Ergänzung findet diese Tendenz gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als das Publikum die Ekstase der Individualität nicht nur auf der Bühne nachvollzieht, sondern bei den Theaterdiven Sarah Bernhardt und Eleonora Duse bis ins Privatleben weiter verfolgt.²³ Das neue Moment, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Verehrung herausragender Schauspieler hinzutritt, ist die Vereinerkennung der gesamten Person. Das Publikum konsumiert und beansprucht als Einheit einer individualisierten Bühnenkunst und des veröffentlichten Privatlebens den ›ganzen Menschen‹.

Während die primäre Aufmerksamkeit noch nicht medial vermittelt wird, haben sich die wesentlichen Kommunikationsforen des Privaten bereits entwickelt. Während sich das Individuelle an institutionalisierten Orten – primär dem Theater – in öffentlicher Zurschaustellung entäußern kann, ist mit der Sensationspresse bereits ein Medium aufgetreten, das seinen Blick auf das eigentlich entzogene Privatleben richtet. So war die intime Rückzugssphäre, bereits während sie sich etablierte, zum gefährdeten Ort geworden, der unter Beobachtung stand²⁴ – oder aber im Falle des Stars zu einer Verlängerung der Bühne. Fanartikel für Schauspieler stellen

21. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/Main: Fischer 1986, S. 262.

22. Ebd., S. 283. Analog zu den Schauspielern führt Sennett, ebd., S. 258, das Beispiel des Violinvirtuosen Paganini auf.

23. Vgl. ebd., S. 272; Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*, Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1994. Zu einem deutschen Exemplar eines solchen Theaterstars, Josef Kainz, vgl. Knut Hickethier: »Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert«, in: W. Faulstich/H. Korte, *Der Star* (Anm. 17), S. 29–47, hier S. 33–42.

24. Michelle Perrot: »Vorbemerkung«, in: dies. (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 421–423.

beileibe keine Erfindung des 19. Jahrhunderts dar.²⁵ Doch erst mit der Etablierung der Fotografie kommen massenhaft produzierte Fetischbilder auf den Markt. Das Lichtbild erlaubte es, ein authentisches Porträt zu erwerben, das weniger als Arbeit eines darstellenden Künstlers denn als ›Selbstdarstellung‹ der abgebildeten Person gewertet werden kann. Nach einem solchen Modus, ikonisch über die bewunderten Personen zu verfügen, bestand eine große Nachfrage. Fotografische Schauspielerporträts wurden gesammelt und zu regelrechten Stargalerien zusammengestellt.²⁶

Insofern Schauspieler unmediatisiert vor ihrem Publikum auftreten, scheinen sie besonders dazu prädestiniert, als ›echte‹ Menschen angesehen zu werden. Als Konsequenz des romantischen Geniekults ist die Verehrung des Künstlerindividuums allerdings auf alle Künste ausgedehnt worden. Die Verehrung des Künstlers als außerordentlichem Individuum äußert sich in Biographien, die das Werk auch längst verstorbener Figuren wie Rembrandt, Michelangelo oder Shakespeare als Entäußerung der Persönlichkeit deuten. Der Kult um den Künstler vertieft sich in seine Biographie, um darin die Schrift der Persönlichkeit zu entdecken, und umgekehrt in der Kunst die Schrift des Lebens. Künstler sind nicht mehr alleine Adressen, unter denen Werke oder Texte zusammengefaßt werden, sondern die Einheit, innerhalb deren Biographie diese Werke überhaupt erst Sinn machen. Vielfach wird das Leben zum eigentlichen Gesamtkunstwerk stilisiert, daß die Großen dieser Welt hinterlassen haben.²⁷

Die Entstehung des modernen Stars markiert in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einen konkreten sozialhistorischen Ort. Diese Figur reagiert auf eine konkrete Ausformung des Sozialen, in der das Private und das Öffentliche einander gegenüber gestellt werden. Wesentlicher Faktor dieser Situation sind Industrialisierung und Urbanisierung sowie die durch sie herbeigeführte

25. Vgl. Heinz K. u. Bridget Henisch: *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes*, University Park: Pennsylvania State UP 1994, S. 245. Bereits im frühen 18. Jahrhundert wurden Schauspieler mit Porträts in Drucken, auf Bierkrügen und Spielkarten ›gewürdigt‹.

26. Vgl. ebd., S. 244–263; K. Hickethier: »Vom Theaterstar zum Filmstar« (Anm. 23), S. 39–42.

27. Überdeutlich wird dies heute in der Reihe *rororo bildmonographien*, deren Bände jeweils mit einer faksimilierten Unterschrift der biographierten Person schließen – damit wird das Leben selbst, das die Biographen lediglich beschreiben, als Werk signiert.

Auflösung derjenigen traditionellen Zusammenhänge, die bis dato eine Person verorteten, ohne das Problem der Identität je individuell zu stellen. »Personality«, schreibt der amerikanische Soziologe Jib Fowles, »was never an issue until the sense of identity was called into question.«²⁸ Der Star gibt in dieser Problemlage ein Modell gelungener Identitätsbildung ab, die der Trennung von öffentlichem und privatem Leben Rechnung trägt, beide Sphären aber miteinander verklammert und innerhalb der Persönlichkeit integriert.²⁹ Freilich ist der Star ein sozialer Ausnahmefall, der – anders als sein Publikum – nicht vor dem Problem steht, seine Identität unter den Bedingungen entfremdeter Arbeit ausbilden zumüssen, sondern im Gegenteil dafür honoriert wird, die Persönlichkeit expressiv in die Öffentlichkeit zu tragen. Stellvertretend für das Publikum ist es dem Künstler erlaubt, sein ›Inneres‹ zu extrovertieren. Die Figur des Stars dient somit zugleich als Modell, das die Differenz und ihre Einheit formuliert, wie auch als ihre symbolische Kompensation.

VII.

Das Kino ist vielleicht nicht das erste, wohl aber das paradigmatische Medium des Stars. So schreibt der französische Soziologe Edgar Morin: »C'est le cinéma qui a inventé et révéle la star. [...] La star est typiquement cinématographique et n'a pourtant rien de spécifiquement cinématographique.«³⁰ Denn obwohl der Star im Kino seine charakteristischste Ausprägung erfährt, hat er sich dort erst nach fünfzehn Jahren eines anfangs sogar größtenteils schauspielerfreien Kinos entwickelt. Anders als bei Morin wird die Einführung des Stars im Kino daher häufig als Übernahme des theatralen Virtuosentums begriffen. Das Kino verstärkt, verbreitet und popularisiert demnach nur Momente, die bereits vor seiner Existenz gegeben waren: Waren die Stars des Theaters ein primär bürgerliches Phä-

28. Jib Fowles: *Starstruck. Celebrity Performers and the American Public*, Washington, London: Smithsonian Institution Press 1992, S. 27.

29. Vgl. auch J. Garncarz: »Die Schauspielerin wird Star« (Anm. 2), S. 324: »In diesem langfristigen gesellschaftlichen Transformationsprozeß [...] entsteht das Bedürfnis nach Identifikationsmodellen für den neuen sozialen Habitus. Stars sind eine mögliche Antwort auf dieses Bedürfnis. Sie sind nicht nur Modell schlechthin für die erfolgreiche Ausbildung einer individuellen Persönlichkeit. Darüber hinaus bieten sie einzelne Modelle für die individuelle Adaptierung eines je besonders geformten sozialen Habitus an, den der einzelne Star repräsentiert.«

30. E. Morin: *Les stars* (Anm. 14), S. 13.

nomen, so erschließt der Film dem Personenkult des Stars ein breites Publikum.³¹

Die Übernahme auf dem Theater etablierter Stars ist jedoch nur ein kurzlebiges Experiment, mit dem unter anderem die französische *Compagnie des Films d'Art* eingangs der 1910er Jahre das Renommee ihrer Filme zu heben versucht: Die unvermeidliche Sarah Bernhardt ist nun auch im Kino zu sehen. Wie Richard deCordova zeigen konnte, läßt sich die Genese des Filmstars grundsätzlich aus der Geschichte des Kinos erklären. In dem Maß, in dem Spielfilme den wachsenden Filmbedarf der ortsfesten Kinos decken, werden zunehmend die besonderen Bedingungen des Spiels für die Kamera bedacht. Um 1909 sind bereits sogenannte »picture personalities« etabliert, die zwischen den Filmen entweder durch den Namen der Figur – Fantomas, Nick Carter, Broncho Billy – oder wie im Falle von Florence Lawrence bereits durch den Namen der Darstellerin identifiziert werden. Noch konzentriert sich das über diese Personen kursierende Wissen auf ihre Funktion als Darsteller, vor allem auf ihr schauspielerisches Vermögen. Erst um 1914 tritt das für den Star charakteristische Interesse an der Person jenseits der Filme hinzu:

»The star is characterised by a fairly thoroughgoing articulation of the paradigm professional life/private life. With the emergence of the star, the question of the player's existence outside his/her work in film entered discourse.«³²

Diese grundlegende Struktur bleibt, so deCordova, bis in die Gegenwart erhalten.³³ Das einzige, was sich wandelt ist, *wie* diese beiden Sphären aufeinander bezogen werden, ob eher Kontinuitäten oder Widersprüche in den Vordergrund treten. Genealogisch läßt sich die Entstehung des Starsystems aus der Filmgeschichte

31. Vgl. z.B. K. Hickethier: »Vom Theaterstar zum Filmstar« (Anm. 23), S. 30–32; J. Garncarz: »Die Schauspielerin wird Star« (Anm. 2), S. 326: »Stars können jetzt an mehreren Orten gleichzeitig sein, weil sie nicht mehr selbst, sondern nur noch ihre Abbilder auf Reisen gehen.«

32. Richard deCordova: »The Emergence of the Star System in America«, in: Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*, London: Routledge 1991, S. 17–29, hier S. 26.

33. Vgl. Richard deCordova: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1990, S. 146. »And our investigation of the identity of that subject is ruled by the same pressures to search out the secret of the star's identity beyond the film into the realms of the private and the sexual.«

selbst entwickeln und, wie Lorenz Engell vorschlägt, als »eine Expansion des Films«, ein »Ausgreifen der Filmfiktion auf die soziale Umwelt des Filmsystems« auffassen.³⁴ Dennoch bleibt es bei allen Differenzen zum Theater und ohne *genealogische* Kontinuität dabei, daß der Filmstar strukturell analog zum Theaterstar funktioniert: Theater und Film fungieren gleichermaßen als Medien der Aufmerksamkeit, die das Interesse an den Stars wecken; und die expansive Kraft, dieses Medium auf Darstellungen des Privaten hin zu überschreiten, ist das grundlegende Kennzeichen des Stars.

Was den Film als Medium der Aufmerksamkeit auszeichnet, ist seine fotografische Aufnahmetechnik, die garantiert, daß jede Rolle – wie im Theater – einen ›Referenten‹ aus Fleisch und Blut benötigt, der im räumlichen und zeitlichen *Off* des Films als Mensch weiterexistiert. Die filmisch eingefangene und wiedergegebene körperliche Existenz gibt dem abgebildeten Menschen eine technische Bestandsgarantie, die an die Stelle der simultanen Präsenz von Darsteller und Zuschauer beim Live-Auftritt rückt. Den Verlust an Unmittelbarkeit, sogar die artifizielle Zerlegung und Re-Kombination der kontinuierlichen Existenz durch die Montage vermag der Film durch Intensität auszugleichen: Durch die Großaufnahme rückt er das Auge unmittelbar an die Person heran.³⁵ Die durch die Projektion herbeigeführte Monumentalität des Gesichts relativiert die Nähe allerdings zugleich durch distanzierende Überhöhung. Im Film wird das Gesicht mehr zum Fokus des Stars, als das je bei einem unmediatisierten Auftritt der Fall sein konnte – und damit wird ein Teil der Gestalt hervorgehoben, der hinsichtlich der Differenz von öffentlicher und Privatperson ambivalent ist.³⁶

34. L. Engell: *bewegen beschreiben* (Anm. 4), S. 301. Mit der zunehmenden Etablierung des Starsystems können Stars ihren Filmen jedoch auch vorausgehen, indem ihr Image schon publizistisch kreiert wird, bevor überhaupt ein Film gedreht ist; vgl. dazu am Beispiel von Ingrid Bergmann, J. Garnarz: »Die Schauspielerin wird Star« (Anm. 2), S. 333.

35. Vgl. hierzu R. Dyer: *Stars* (Anm. 5), S. 14.

36. Zur sozialen Komponente des medial reproduzierten Gesichts vgl. Ulrich Raulff: »Image oder Das öffentliche Gesicht«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 46–58. Im Theater mußte man sich mit dem Blick durch das Opernglas begnügen, um im Gesicht der Darsteller lesen zu können.

VIII.

Während der Filmstar von der Dialektik aus Annäherung und Distanzierung lebt, ist dem Fernsehen die Fähigkeit, Distanz zu schaffen, grundsätzlich abgesprochen worden. Zum einen trägt das Fernsehen seine Bilder den Zuschauern ins Haus, zum anderen degradiert es – umgekehrt zum Kino – die Menschen zu Zwergen. Das Potential, Stars zu produzieren, ist dem Fernsehen daher von einigen Forschern abgesprochen worden. Fern von der ›Göttlichkeit‹ der Filmstars produziere das Fernsehen allenfalls die verkümmerte Form der Prominenz. Es verfüge damit über kein Starsystem, sondern lediglich über ein »personality system«. ³⁷ In meinen Augen sind diese Unterschiede jedoch eher gradueller als absoluter Natur. Nicht nur die Fernsehprominenten, sondern bereits die Hollywoodgrößen waren für ihre Fans durchaus verfügbar, insofern sie durch Wissen oder fotografische Abbildung angeeignet werden konnten. ³⁸ Ohnehin ist es ein banales Faktum, daß Fernsehen einerseits Aufmerksamkeit für Persönlichkeiten fernsehexterner Bereiche schafft, in dem es z.B. Sportereignisse und Rockkonzerte überträgt, andererseits aber auch ureigene Fernsehstars generiert – sei es als Seriendarsteller oder als Moderatoren –, die einen eigenen Fankult begründen.

Das Fernsehen vermißt freilich die Grenze zwischen öffentlicher und Privatexistenz aufs neue. Zum einen vereint das Fernsehen innerhalb seines Programmangebots die Funktion, Aufmerksamkeit zu wecken, mit der, über die private Seite der so Ausgezeichneten zu informieren. Erhalten bleibt freilich die Differenz der Handlungsrollen: Fernsehen ist zugleich der Ort, an dem der Star ›arbeitet‹ wie als ›Gast‹ seine Ansichten bekennt, sein Privatdomizil vorführt oder für die Zuschauer kocht – allerdings zeitlich entzerrt durch unterschiedliche Programmplätze. ³⁹ Als kulturelles Forum dient Fernsehen aber auch als Medium – der Aufmerksamkeit wie des Privaten – für Persönlichkeiten wie Politiker, Sportler und Mu-

37. Vgl. z.B. John Langer: »Television's ›Personality System‹«, in: *Media, Culture and Society* 4 (1981), S. 351–365, S. 353–355.

38. E. Morin: *Les stars* (Anm. 14), S. 26 u. S. 33–34, stellt fest, daß die Stars des Tonfilms bereits stark profanisiert waren, seit man ihnen ein irdisch-bürgerliches Privatleben konstruierte. Vgl. auch R. Dyer: *Stars* (Anm. 5), S. 21–23.

39. Die Differenz zwischen öffentlicher und privater Sphäre wird selbst noch im Fernsehcontainer von *Big Brother* aufrecht erhalten. Das ›echte‹ Privatleben außerhalb des Containers ist Gegenstand von Features oder Interviews mit Freunden der Insassen.

siker, die nicht vom Fernsehen beschäftigt werden. In diesem Sinne trägt das Fernsehen insbesondere durch seine diversen *Personality*-Talkshows erheblich zur Diversifizierung von Stars bei.

Die Grenze zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre verschiebt das Fernsehen – als Medium der Nähe – zum anderen in Relation zum Zuschauer. Die Fähigkeit, über die Welt nicht nur zu berichten, sondern sie durch Live-Übertragungen mit dem privaten Leben zu synchronisieren, war bereits in den Anfangstagen des Fernsehens sein großes Faszinosum. Das Fernsehen wurde als ein ›menschlicheres‹ Medium begrüßt, das die Zuschauer nicht nur mit Prominenten, sondern auch mit anderen ›Durchschnittsmenschen‹ bekannt macht. Die Personen des Fernsehens sollten lebensechter sein als die überhöhten und zu unnahbaren Riesengesichtern aufgeblasenen Helden des Kinos. Das Fernsehen verklammert die Lebenssphären auf eine neue Weise: Das öffentliche Medium wird privatisiert, der Privatraum dagegen an die Öffentlichkeit angeschlossen.⁴⁰

IX.

Daß die im Star ausartikulierte und bearbeitete Differenz öffentlich/privat bis heute relevant bleibt, dürfte außer Frage stehen. Die Unterscheidung zum Privaten – und das scheint jeweils das Außermediale, nämlich außerhalb des Mediums der Aufmerksamkeit lokalisierte, zu sein – bleibt, auch wenn sich die Grenzen im einzelnen verschieben mögen, erhalten. Die Konjunktur des Prominententalks im Fernsehen verdeutlicht, daß nach wie vor Wissen über die private Seite öffentlicher Personen nachgefragt wird. Der erstaunlichste Beleg für die Persistenz der Differenz ist, daß die Videospieldarstellerin Lara Croft nicht nur bildlich anthropomorphisiert, sondern in Fandiskursen sogar mit einer, wenngleich fragmentarischen Biographie ausgestattet wird.⁴¹ Die Historizität der Figur des Stars besteht in der Relation ihrer Komponenten, die sich in Abhängigkeit von medialen und gesellschaftlichen Entwicklungen verändern können. So

40. Vgl. Monika Elsner/Thomas Müller/Peter M. Spangenberg: »Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre«, in: Helmut Kreuzer/Christian W. Thomsen (Hg.), *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 1, München: Fink 1994, S. 31–66, bes. S. 57–61.

41. Vgl. Lars Rettberg: »Zu schön um wahr zu sein! Die digitale Lara Croft«, in: *Montage/av 8* (1999), Nr. 2, S. 89–110, bes. S. 92.

scheint heute eine Übereinstimmung zwischen öffentlicher und privater Person nicht mehr gefordert, sondern eher das Vermögen, Differenzen auszuhalten und produktiv zu machen.

Auch wenn sich die Imperative der Identitätsbildung im Laufe der Geschichte des Stars verändert haben, bleibt er als integratives Modell aktuell. Zum einen sieht der Stardiskurs die Möglichkeit vor, öffentliches und privates Leben, soziale Rollen und Identität, in eine Persönlichkeit zu integrieren. Als formaler Garant für die Einheit fungieren symbolisch Name und Gesicht, die als an der Oberfläche sichtbare Zeichen für die Einheit der Person eintreten – jedoch eine innere, tieferliegende Ganzheit der Person behaupten. Zum anderen widerspricht die Figur der Stars der These, in Zeiten der technischen Medien zerfalle der Mensch in technisch diversifizierte Daten.⁴² Nicht weniger real als die technische Zerlegung des Menschen ist die Figur des Stars, die auf dem Menschen als Einheit der Differenzen beharrt. Insofern er sich auf Elemente unterschiedlicher medialer Herkunft stützt, behauptet der Stardiskurs eine über die für die einzelnen Medien jeweils verfügbaren Aspekte hinausgehende Einheit, eine Identität, zu der sich die verschiedenen Ausschnitte zusammenfügen lassen. Ob der Star damit eher Vorbild oder eher Nachbild ist, sei hier dahin gestellt. Jedenfalls hält er in seiner Grundstruktur die Überzeugung fest, daß in einer sozial und medial zergliederten Welt Menschen als identifizierbare Einheiten fortexistieren.⁴³ Der moderne Personenkult dreht sich demnach, gerade in seiner Liebe zum einzelnen, unverwechselbaren Star, nicht allein um eine spezifische Person, sondern er ist ein Kult der Person an sich.

42. Vgl. z. B. Friedrich Kittler: *Film, Grammophon, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

43. Vgl. dazu den Beitrag von Georg Jongmanns in diesem Band.

Der Test des Großen Bruders. Menschenexperiment Massenmedium

NICOLAS PETHES

»It's all true. It's all real. Nothing here is fake. Nothing you can see on this show is fake. It's merely controlled.« Der Film *Truman Show* von Peter Weir (USA 1998) präsentiert eine Fernsehshow, die aus der totalen Überwachung wie der kompletten Übertragung des Lebens eines Menschen besteht: Truman Burbank, der seit seiner Geburt in der künstlichen Welt von Seahaven festgehalten wird, in einem gigantischen Fernsehstudio, das eine vollständige Ortschaft beherbergt und Arbeitsplatz aller Schauspieler ist, die dem ahnungslosen Helden die Bevölkerung geben. Den Horizont, und damit die Grenze von Trumans Welt, bildet die bemalte, kuppelförmige Studiowand, im künstlichen Mond am Firmament sitzt die Regie, geleitet von dem gottgleichen Schöpfer der Show, dem »televisionary« Christof. Von hier aus werden die Kameras gesteuert, die Trumans Leben aufzeichnen, wird jede seiner Bewegungen verfolgt, um die Schauspieler auf ihren nächsten Einsätze vorzubereiten und ihnen die passenden Dialoge zu soufflieren. Und von hier aus werden die Bilder seit 30 Jahren tagtäglich an das Millionenpublikum in der Welt außerhalb von Seahaven als *Truman Show* gesendet, die Soap Opera eines ganzen Lebens, versehen mit dem unüberbietbaren Bonus des ›Echten‹.

Truman Show ist zum einen eine wirkungsvolle Selbstthematization der Medienindustrie am Ende des 20. Jahrhunderts. Die Bedeutung des Films liegt aber weniger in der vergleichsweise schlichten Geschichte von der Selbstfindung des tumben Toren, als in der Konstellation, in der er mit der wachsenden *reality*-Tendenz von Fernsehshows seit Mitte der 1990er Jahre steht, die in der nur ein Jahr nach dem Film entwickelten Show *Big Brother* gipfelte. *Truman Show* macht dabei kenntlich, was dieser Tendenz zur ›Realität‹ im Fernsehen zugrunde liegt: Es ist der Wunsch, den ›echten Menschen‹ zu sehen, Zeuge seiner unverstellten – von keinem Dreh-

buch vorgegebenen – Reaktionen zu werden. Während in der Realität von *Big Brother* und allen seinen Nachfolgeprojekten die Beteiligten jedoch zwangsläufig um Ihre Medienpräsenz wußten, vermochte die Fiktion der *Truman Show* aufzuweisen, wie der authentische Mensch vor allem dann sichtbar wird, wenn der Betreffende nichts von seiner Überwachung weiß.

Die Tendenz zum *reality*-TV ist gekennzeichnet von einer Verschiebung des Interesses am Spektakulären zugunsten des Interesses am schieren Alltag, an der ›Normalität‹ des Menschen. Dadurch werden zwei Aspekte der Realität verbunden: diejenige des Helden, der in seiner immergleichen Alltäglichkeit präsentiert wird, und diejenige der Zuschauer der Show, die gerade aufgrund dieser Alltäglichkeit zu »Voyeuren ihrer eigenen Existenz« werden.¹ Auf diese Weise machen Medieninszenierungen des ›Realen‹ eine Aussage zu der Frage, wie man Wissen über den Menschen, den *true man*, erlangt. Und diese Aussage unterscheidet sich dabei unter Umständen maßgeblich von der impliziten Anthropologie, die etwa der Plot der *Truman Show* entwirft: die letztlich theologische Konfrontation des über seine vorgegebenen Grenzen hinausstrebenden Individuums mit seinem Schöpfergott. Eine solche theologische Lesart überblendet die dem *reality*-Format zugrundeliegende wissenschaftliche Versuchsanordnung: Tatsächlich wird der wahre Mensch durch die Produktion und Aufzeichnung seiner ›unverstellten‹ Reaktionen sichtbar. Diese Konstellation positioniert das Wissen vom Menschen in das Feld der Techniken der experimentellen Datenerhebung, zu denen die Mediendispositive einen entscheidenden Beitrag leisten.

Diesem Zusammenhang gehen die folgenden Ausführungen nach. Sie zeichnen dabei einen historischen Prospekt der Verbindungslinien zwischen dem Dispositiv der Massenmedien und der experimentellen Generierung anthropologischen Wissens nach. Der Begriff des ›Experiments‹ meint dabei jede Beobachtungssituation, die Eingriffe in die Versuchsanordnung, Kontrolle der Abläufe und Überprüfbarkeit der Ergebnisse vorsieht.² Vor dem Hintergrund

1. Matthias Wörther: *Die Truman-Show*, Frankfurt/Main: Katholisches Filmwerk 1999 (www.erzbistum-muenchen.de/medienzentrale/kfwt Truman.html vom 18.5.2001), S. 10. Wörther führt vor, wie die spezifische Ästhetik des Films den Zuschauer des Films mit dem Publikum der fiktiven Fernsehshow zusammenfallen läßt.

2. Zum Konzept des medialen Experiments als interdiskursive Kopplung von wissenschaftlichem Wahrheitscode und Unterhaltungspraxis vgl. Urs Stäheli: »*Big Brother*: Das Experiment ›Authentizität‹ – Zur Interdiskursivität von Versuchsanordnungen«, in: Friedrich Balke/Gregor Scherwing/Urs Stäheli (Hg.), *Big Brother. Be-*

dieser Definition ist das Studio von Seahaven die Allegorie eines modernen Labors, dessen Kameras einen ganzheitlichen Menschenversuch dokumentieren.³ Auf die Charakteristika solcher Experimente werden im folgenden die Diskurse über Massenmedien seit den frühen Tagen des Films bis zur Etablierung des Fernsehens zu untersuchen sein. In Frage steht dabei weniger, ob die Massenmedien selbst ein Menschenexperiment *sind*, als die Beobachtung, inwiefern der Diskurs über das Dispositiv der Massenmedien immer schon den Konnex zwischen *Beobachten* und *Konfigurieren* des Menschen herstellt.

Es geht demnach darum zu zeigen, daß die ästhetische und populäre Dimension der Massenmedien mit ihrer technischen und wissenschaftlichen verbunden ist; und inwiefern diese Konstellation dazu geführt hat, daß Medienprodukte wie -diskurse ein bestimmtes Menschenbild vermessen: auf der einen Seite, indem die Kamera den Menschen aufzeichnet, um sein Verhalten zu dokumentieren; auf der anderen Seite, indem man die Reaktionen derjenigen Menschen beobachtet, die solche Aufzeichnungen zu sehen bekommen.⁴ Der Film kann also *erstens* ebensosehr den Menschen beobachten, wie er zum Ausgangspunkt für die Beobachtung seiner Zuschauer wird, und an beide Experimentaldispositive kann *zweitens* die Frage gestellt werden, ob es das jeweilige mediale Dispositiv ist, dessen Visualisierungsstrategien die fraglichen Menschenbilder determiniert oder ob nicht bereits die Versuchsanordnungen selbst bestimmten anthropologischen Vorannahmen folgen.⁵ Gemäß der

obachtungen, Bielefeld: transcript 2000, S. 55–78. Zum umgekehrten »elegante[n] Sprung aus Experimentalanordnungen in Unterhaltungsindustrie« in der Frühgeschichte des Kinos vgl. Friedrich A. Kittler: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 220.

3. Daß die moderne Strafpraxis der permanenten Überwachung in einem architektonischen Dispositiv gründet, das als »Maschine für Experimente« angesehen werden kann, hat Michel Foucault in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 262, ausgeführt.

4. Vgl. zu diesen beiden möglichen filmischen Experimentalanordnungen Christoph Hoffmann: »φ-Phänomen Film. Der Kinematograph als Ereignis experimenteller Psychologie um 1900«, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.), *Die Adresse des Mediums*, Köln: Dumont 2001, S. 236–252, hier S. 243.

5. Vgl. zum »Zusammenspiel eines Diskurses mit einer experimentellen Forschungspraxis« Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, die einleitend das Entstehen eines »Regimes

Art und Weise, wie sich diese beiden Unterscheidungen jeweils neu untereinander verschränken, werden vier Stationen in der Entwicklung der Massenmedien hinsichtlich des Wissens, das sie vom Menschen gewinnen, zu beschreiben sein: Die naturwissenschaftliche Debatte um das Verhältnis von Film und menschlichem Körper in den 1910er Jahren, die auf anthropologischen Typenbildungen beruht (1.); die psychotechnischen Zuschauertests, die den Ausgangspunkt der industriellen Menschenwissenschaft und Massenanalyse bilden (2.); die soziologischen Experimente mit Filmzuschauern nach dem Zweiten Weltkrieg, die ein spezifisches Menschenbild vor dem Einfluß der Massenmedien zu retten versuchen (3.); und die Versuchsszenarien in Fernsehshows seit den 1950er Jahren, die an den ›authentischen‹ Reaktionen der Menschen auf dem Bildschirm interessiert sind (4.). In dieser vierfachen Rekombination der beiden Leitalternativen zeigt sich exemplarisch das Spektrum experimenteller Menschenwissenschaft in der modernen Mediengesellschaft.

Anthropologie der neuen Medien: Der Film als »Biograph«

Der Diskurs über das neue Medium Film, der in den 1910er Jahren ganz selbstverständlich im Wissenschaftssystem angesiedelt ist, thematisiert beide fraglichen Beobachtungsanordnungen: Einerseits steht am Beginn der Karriere des Kinos als führendem Unterhaltungsmedium die Auswirkung des filmischen Angebots auf den Zuschauer zur Diskussion. Dabei werden die negativen Konsequenzen (nervöse Erregung, Suggestion, Ermüdung der Augen) und positiven Möglichkeiten (Vermittlung von Wissen, Einsatz in Schulen, Volksbildung) der neuen Technik gegeneinander abgewogen, meist mit Akzent auf der pessimistischen Seite:

»Indem aber der Kino nur einfache, leicht verständliche Dinge vorführt und indem er diese, um verständlich zu sein, vergrößert, ja geradezu karikiert, nähert er sich dem Geschmack des ungebildeten, des primitiven Menschen, der starke Kontraste und heftige Gemütsbewegungen liebt, gerne in rührseliger Stimmung schwelgt, das Sentimentale und das Grauenvolle, das Düstere und Gruselige, das Groteske und Derbko-

der Sichtbarkeit« um 1900 beschreiben, »das mit den begrifflichen Regelmäßigkeiten der Epoche verbunden wurde« (S. 9) und bei dieser Engführung von Industrialisierung und Physiologie nicht etwa ein Verhältnis der Determination, sondern der wechselseitigen Resituierung der Paradigmen nachzeichnen.

mische, das Phantastische und das Schwül-sinnliche bevorzugt, während es den gedankenreichen Dichtungen, den gedämpften Gefühlen, wie sie die Kunst unserer Zeit auslöst, verständnislos oder gleichgültig gegenübersteht. Müheloses Genießen ohne geistige Mitarbeit [...].«⁶

Die Folge sind körperliche und psychische Depravierung, die keineswegs nur kulturkritisch behauptet, sondern experimentell nachgewiesen werden.⁷ In diesen pessimistischen Einschätzungen schlägt sich aber zugleich auch nieder, welche Wirkkraft der neuen Technik auf dem Weg zum Massenmedium unterstellt wurde: Der allgegenwärtige Vorwurf der Suggestion dokumentiert, welche Faszination von der Möglichkeit ausgeht, den Menschen medial zu beeinflussen. Das hat eine entsprechend präzise Auslotung der verschiedenen Spielarten dieser Einflußnahme zur Folge: Der Mensch erscheint als programmierbares Wesen, das der Suggestion bzw. Hypnose, wenn nicht gar der motorischen Konditionierung durch visuelle Reize zu verfallen vermag.⁸

Die pessimistische Filmanthropologie geht also eng mit Technikbewunderung einher. Das wird besonders dort deutlich, wo der Film – andererseits – als Medium einer möglichst präzisen Wahrnehmung, Beobachtung und Aufzeichnung des Menschen und seiner Handlungen auftritt, also im Dienste der experimentellen Wissenschaften vom Leben.⁹ Seine Qualität liegt dabei in dem Vermögen, wissenschaftliche Versuche oder medizinische Operationen naturgetreu aufzuzeichnen und nachvollziehbar zu machen. »Der urkundliche Charakter des Photogramms macht es besonders geeignet für Registrierungen aller Art. Irrtum ist bei der photographischen Ablesung ausgeschlossen.«¹⁰ Der »Meßfilm« ist wissenschaft-

6. Robert Gaupp: »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt«, in: *Dürerbund. Flugschrift zur Ausdruckskultur* (1912), Nr. 100, S. 1–12, hier S. 4.

7. Siehe unten das Beispiel Nado Felke (Anm. 18).

8. Vgl. Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaft und die Erfindung des Kinos*, München: Fink 2000.

9. Vgl. C. Hoffmann: »φ-Phänomen Film« (Anm. 4), der nachzeichnet, wie das »Ereignis des Kinematographen« in der experimentellen Psychologie und Sinnesforschung neue Fragestellungen und Möglichkeiten des Wissens einräumt: Apparatur und Wissensdaten sind diesem Ansatz zufolge beide Ergebnis derselben Epistemologie.

10. Arthur Lassaly: »Industrielle Kinematographie«, in: *Die Umschau* 23 (1919), S. 832–834, hier S. 832.

liche Dokumentation, Norm und Unterweisung zugleich. Seine – auch pädagogisch nutzbare¹¹ – Wirklichkeitsnähe gestattet ein Wissen, das nicht mehr qua Sprache verständlich, sondern qua Analogaufzeichnung sichtbar gemacht werden kann. Die Möglichkeit, Bewegungsabläufe in ihre Einzelabschnitte zu zerlegen, gestattet Einsichten in die Mikrostrukturen des Lebens, die den Film als »Biograph«¹² qualifizieren. Diese Präzisionsanalyse menschlicher Bewegungen konstituiert das Wissen um die ›normalen‹ Abläufe und macht jede Abweichung von der Norm kriminalanthropologisch kenntlich: »Der Betrüger, der Simulant, wird mit Hilfe des Kinematographen sicher entdeckt und entlarvt.«¹³

Diese Auswahl aus frühen Kommentaren zum wissenschaftlichen Film dokumentiert deutlich, wie sich das neue Medium in dasjenige Dispositiv einschreibt, das ein maschinelles Wissen über den Menschen erzeugt.¹⁴ Das berührt vor allem die Psychiatrie, die in Fortsetzung der photographischen Dokumentation der Hysterie durch Charcot nun filmische Dokumentationen des Wahnsinns – »pathologische Kinematogramme« – zu gewinnen sucht.¹⁵ Diese Möglichkeit scheint auf der Ebene des *Wissens* an der Grenze zwischen Mensch und Maschine zu rühren, und in eben dieser Weise hat Friedrich Kittler im Rückblick die anthropologische Funktion des Films gewertet: In der Allianz aus Experimentalwissenschaft und Medientechnik wird eine Selbstwahrnehmung des Menschen erzeugt, die ihn als in Einzelabschnitte zerlegbare Apparatur begreift. Dabei verweist Kittler anhand des Beispiels des Neurologen Hans Hennes, der 1910 mit der Kamera experimentierte, zu Recht auf den konstruktiven Anteil der Anwendung der neuen Apparatur,

11. Vgl. Bastian Schmid, »Kinematographie und Schule«, in: *Die Naturwissenschaften. Wochenschrift für Fortschritte der Naturwissenschaft, der Medizin und der Technik* 1 (1913), Nr. 6, S. 145–146.

12. R. Gaupp: »Der Kinematograph« (Anm. 5), S. 1. »Biograph« war auch der Name eines Filmprojektors sowie der Filmfirma, die auf dem Patent dieses Projektors aufbaute. Diesen Hinweis verdanke ich Jens Ruchatz.

13. O. Polimanti, »Der Kinematograph in der biologischen und medizinischen Wissenschaft«, in: *Naturwissenschaftliche Wochenschrift* 26 (1911), Nr. 49, S. 769–774, hier S. 770.

14. Vgl. Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München: Fink 1995, S. 230f.

15. Vgl. ebd., S. 269 und insgesamt S. 268–271 (am Beispiel von Robert Sommer): »Mit Kinematographen und Phonographen sind die Wahnsinnigen vollständig ans Netz der Registrierungstechniken angeschlossen und werden in den medientechnischen Datenbanken vertreten sein« (S. 275).

der zur Folge hat, daß letztlich »jeder Test produziert, was er angeblich nur reproduziert«. ¹⁶ Diese Einschränkung, die dem grundsätzlichen epistemologischen Einwand Gaston Bachelards gegen die Objektivität der Experimentalforschung entspricht, ¹⁷ ist bei Kittler allerdings emphatisch auf die Technik selbst bezogen. Zieht man jedoch die dritte Position des Experimentaldispositivs – den Versuchsleiter – hinzu, so wird deutlich, daß dieser konstruktive Anteil auf anthropologische Vorannahmen zurückgeführt werden muß. So experimentiert etwa Nado Felke mit der »Augenfolter« Kino anhand der Frage:

»wie lange kann ein normaler Mensch derartigen Lichtbildvorführungen beiwohnen? Ich wählte für diese Versuche aus: einen Durchschnittsmenschen von höchst robuster Konstitution, einen geistig tätigen Akademiker, beide mit kräftigen gesunden Augen; als dann einen nervösen Künstler mit einer Schwäche der Augennerven.« ¹⁸

Ergebnis des Versuchs ist, daß als erster »erstaunlicherweise der kerngesunde, robuste Mensch [versagte]«. Am neuen Medium gerät die Typologie des Menschen auf den Prüfstand. Auf diese Weise interveniert der Film in das vorausgesetzte anthropologische Wissen. Solange aber die Auswahl der Versuchspersonen einem Inventar bestehender Annahmen über den Menschen gehorcht, verschiebt sich nur das Funktionsbild der Typologie, nicht diese selbst. Die medientechnischen Instrumente in den Versuchen werden so als, wiederum mit Bachelard gesprochen, »materialisierte Theorien« kenntlich. ¹⁹

Angesichts einer wechselseitigen Verwiesenheit von Diskurs und Technik muß das neue Menschenbild, das das Beobachtungs- und Experimentaldispositiv Film erlaubt, relativiert werden: Die Rückkehr zu einer visuellen Kultur, die etwa Béla Balázs begrüßt

16. F.A. Kittler: *Grammophon* (Anm. 2), S. 218. Vgl. Georges Didi-Huberman: »Ästhetik und Experiment bei Charcot. Die Kunst, Tatsachen ins Werk zu setzen«, in: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.), *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien: Löcker, S. 281–296.

17. Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beiträge zur Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 347: »Jede genau Messung ist eine präparierte Messung.«

18. Nado Felke: »Die Gesundheitsschädlichkeit des Kinos«, in: *Die Umschau* 17 (1913), S. 254–255.

19. Gaston Bachelard: *Der neue wissenschaftliche Geist*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 18. Vgl. zur »Dualität von Apparat und Theorie« ders., *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* (Anm. 17), S. 348.

und die den Menschen »eine neues Gesicht gibt«²⁰, erscheint weniger als medieninduziertes Phänomen, denn als diskursiver Anschluß an das neue Mediendispositiv Kino. Daß der Film die »leibliche Wirklichkeit« zu sehen gebe und aufgrund dieses die Einzelsprachen übergreifenden Codes der Körpersprache an der »Schaffung des internationalen Typus Mensch« beteiligt sei, ist weniger als Einlösung des Anspruchs einer »Errettung physischer Realität«²¹ zu lesen, sondern als diskursiv gesteuerte und technisch realisierte Folge eines spezifischen utopischen Menschenbildes der 1920er Jahre. Die scheinbar objektive Beobachtbarkeit des Menschen im Film wird von anthropologischen Modellen unterlaufen und artikuliert auch in ihrer technioptimistischen Version den Diskurs einer Krise: der Krise des Menschen in der modernen Industriegesellschaft, die seine ›Realität‹ ebensosehr bedroht, wie sie sie neu konfiguriert.

Fließband und Kamera: »Lichtbildwissen« vom Massenmenschen

Schauplatz dieser Neuvermessung des Menschen im technischen Zeitalter ist in den 1910er Jahren die Disziplin der Psychotechnik, die in Anschluß an Frank B. Gilbreth das »Normalarbeitsverfahren«²² – also die Planung, Normalisierung und Routinisierung von Arbeitsabläufen – für spezifische Berufssparten zu bestimmen unternimmt. Protagonist in Deutschland ist Hugo Münsterberg, dessen Arbeiten die Schnittstelle der Psychotechnik zwischen Psychologie und Medienwissenschaft exemplarisch dokumentieren: Nicht nur hat Münsterberg 1914 ausführlich die *Grundzüge der Psychotechnik* als experimentelle Wissenschaft niedergelegt, zwei Jahre später publizierte er mit *The Photoplay* eine avancierte Ästhetik des Kinos, die zudem eine präzise Umsetzung psychotechnischer Einsichten in das Feld moderner Medienästhetik darstellt.²³ Auf dieser Kopplung aufbau-

20. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch und die Kultur des Films*, Wien, Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924, S. 225.

21. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964, S. 389.

22. A. Lasally: »Industrielle Kinematographie« (Anm. 10), S. 833.

23. Vgl. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*, Wien: Synema 1996, S. 37: »Unter den Naturwissenschaftlern wird der Psychologe ein besonderes Interesse an diesem neuesten Unternehmen der Filmwelt haben. Die Leinwand sollte eine einmalige Gelegenheit bieten, weite Kreise an psychologischen

end entwickelte Münsterberg 1916 eine Reihe filmischer Testverfahren für *Paramount*, die unter dem sprechenden Titel *Testing the mind* Kurzfilme versammeln, deren Spektrum von Prüfungsaufgaben für das Publikum bis hin zu Vorläufern heutiger Fahrmaschinen reichen:

»Man hat denn auch bereits Apparate hergestellt, welche die Bremsvorrichtung des Automobils reproduzieren und es ermöglichen, den einzelnen zu prüfen, wieviel Tausendstel der Sekunde nötig sind, um bei plötzlich auftauchenden Hindernissen zweckmäßig zu reagieren. Es wurde vorgeschlagen, sogar kinematographische Bilder als Reize dafür zu benutzen. Wer nicht eine natürliche Reaktionsfähigkeit besitzt, soll dann nicht die Lizenz als Chauffeur erhalten.«²⁴

Die kinematographische Apparatur testet also nicht etwa die grundsätzliche ›anthropologische‹ Disposition des Menschen, sondern ausschließlich seine Fähigkeit zum Umgang mit eben solchen Apparaten. Und genau in dieser Selbstbezüglichkeit trifft sich das experimentelle Wissen der Psychotechnik mit der neuen Medienästhetik. Denn Münsterberg zufolge realisiert der Film exakt das Vorgehen der Psychotechnik: die Unterteilung motorischer Abläufe in ihre einzelnen Bestandteile. Überdies finde im Film eine technische Umsetzung der Leistungen des menschlichen Wahrnehmungssystem statt:²⁵ Die Operationen der Kamera und filmische Techniken wie z. B. die Montage materialisierten mentale Vorgänge – Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie, Emotionen –, und die von Münsterberg in *Grundzüge der Psychotechnik* avisierte »Psychognosis« des Menschen wird in *The Photoplay* explizit zum »Lichtbildwisse[n]«.²⁶ Während die Psychognosis sich aber noch auf vorexperimentelles Wissen um das »allgemein Menschliche«²⁷ beruft, erweist das

Experimenten und an psychologischen Tests zu interessieren und auf diese Weise das Wissen um ihre Wichtigkeit für die Berufsberatung und für praktische Lebensfragen zu verbreiten.«

24. Hugo Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig: Barth 1914, S. 415.

25. Vgl. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 114, zur entsprechenden Lesart des Films als medialem Korrelat zur psychotechnischen Testhaltung F.A. Kittler: *Grammophon* (Anm. 2), S. 240: »Kino ist ein psychologisches Experiment unter Alltagsbedingungen, das unbewußte Prozesse des Zentralnervensystems aufdeckt.«

26. H. Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik* (Anm. 24), S. 198 bzw. ders., *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 36.

27. H. Münsterberg: *Grundzüge der Psychotechnik* (Anm. 24), S. 218.

Lichtbildwissen bereits das Ungenügen solcher Vorannahmen: »Mit dem raschen Hintergrundwechsel erreicht der Lichtspielkünstler aber auch ein Bewegungstempo, das die tatsächlichen Menschen hinter sich läßt.«²⁸

Was sind die anthropologischen Implikationen dieses Versuchsergebnisses? Sie werden deutlich, wenn man das münsterbergische Test-Paradigma durch dasjenige Trainings-Programm ergänzt, das Walter Benjamin Mitte der dreißiger Jahre als besondere Leistung des Films herausgestellt hat. Zwar betont auch Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die »Fähigkeit der Apparatur zu testen«²⁹, also ihre Einsatzmöglichkeit für Berufseignungstest:

»Die Erweiterung des Felds des Testierbaren, die die Apparatur am Filmdarsteller zustandebringt, entspricht der außerordentlichen Erweiterung des Feldes des Testierbaren, die durch die ökonomischen Umstände für das Individuum eingetreten ist. So wächst die Bedeutung der Berufseignungsprüfungen dauernd. In der Berufseignungsprüfung kommt es auf Ausschnitte aus der Leistung des Individuums an. Filmaufnahmen und Berufseignungsprüfung gehen vor einem Gremium von Fachleuten vor sich. Der Aufnahmeleiter im Filmatelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.«³⁰

Die Testhaltung, die sowohl der Kameramann wie das Publikum im Kino dem Schauspieler gegenüber einnehmen, zerstückelt dessen ganzheitliches Erscheinungsbild in einzelne Bestandteile. Auf diese Weise schlägt aber die zu Beginn der Filmdebatte konstatierte wissenschaftliche Präzision und dokumentarische Genauigkeit des Mediums auf dem Feld der Menschenwissenschaft in ihr exaktes Gegenteil um: Denn das Experiment am gefilmten Menschen, als welches Benjamin das Kino-Dispositiv zunächst ansieht, erlaubt zwar eine genauere Einsicht in das menschliche Verhalten, es entfremdet diese seziierten und isolierten Bewegungssegmente aber auch genau derjenigen Vertrautheit, mit der man ansonsten dem Menschen begegnet: »Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente

28. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 39.

29. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste Fassung)«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 431–469, hier S. 468.

30. Ders., dass. (dritte Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier: S. 488.

beweisen das.«³¹ Das geradezu operative Eindringen der Apparatur in die Wirklichkeit eröffnet diese in ihrer taktilen, materiellen Dimension, produziert aber in dieser äußersten Nähe zugleich die größtmögliche Entfernung von allen Zusammenhängen, in denen Mensch und Welt sonst erscheinen: Sie werden zerstückelt und wirken aufgrund dieser Unvertrautheit schockartig auf den Betrachter.³²

Benjamins Pointe ist es aber nun, nach dem Potential dieser »physischen Chockwirkung«³³ des Films zu fragen: Es liegt in der Gewöhnung an die unzusammenhängenden Eindrücke, die der Film seinen Zuschauern bietet und die den Schockerfahrungen entsprechen, die außerhalb des Kinos auf den modernen Menschen einprasseln. Und genau auf diese Weise gelingt es dem Film auch, die psychotechnischen Ziele umzusetzen: die Gewöhnung des Arbeiters an die technische Apparatur.

»So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. [...] Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde. Nicht umsonst betont Marx, wie sehr beim Handwerk der Zusammenhang der Arbeitsmomente ein flüssiger ist. Dieser Zusammenhang tritt am Fließband dem Fabrikarbeiter verselbständigt als ein dinglicher gegenüber.«³⁴

Der Film wird bei Benjamin über seine bloße psychotechnische Testfunktion gegenüber dem auf der Leinwand sichtbaren Menschen hinaus zum Trainingsmodell für den Menschen, der vor der Leinwand sitzt – und diese Trainingsfunktion kann er genau aufgrund der Überforderung des Zuschauers durch die filmischen Eindrücke gewinnen, die die frühe Filmkritik vom medizinischen Standpunkt her befürchtet und die Münsterberg psychologisch konstatiert. Der einzelne Mensch erscheint vor dem prüfenden Auge der Kamera wie vor dem Spektakel auf der Leinwand – also in bei-

31. Ders., *pass.* (erste Fassung) (Anm. 29), S. 436. Vgl. mit dem entsprechenden Schlagwort vom »Optisch-Unbewußten« ders., *pass.* (dritte Fassung) (Anm. 30), S. 500.

32. Vgl. hierzu ausführlich: Nicolas Pethes: »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 117 (2000), S. 33–57, hier bes. S. 51ff.

33. W. Benjamin: *Das Kunstwerk* (dritte Fassung) (Anm. 30), S. 503.

34. Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 605–654, hier S. 630f.

den eingangs unterschiedenen Versuchsszenarien – als überfordert und in seiner Überforderung entlarvt. Der Topos von der Schädlichkeit der Filme im Wissenschaftsdiskurs wird so von der frühen ästhetischen Kinotheorie aufgegriffen, ausdifferenziert und zum Signum eines modernen Menschenbilds umgedeutet: Der Film ist bei Benjamin nicht mehr die Ursache für den technisch traumatisierten Menschen der Gegenwart, sondern vielmehr die experimentelle Allegorie seiner grundsätzlichen Stellung in der Welt der Apparate. Damit einher geht die Verschiebung der Perspektive vom einzelnen, beobachteten Menschen zum zugleich beobachtenden und beobachteten Massenpublikum, dessen kollektive Reaktionen auf das Dargebotene zum Gegenstand des filmischen Experimentaldispositivs werden. Damit steht auch der entgegengesetzte Topos aus den frühen Filmdiskursen erneut zur Debatte:

»Aber während sich diese Gefahrenquellen nicht übersehen lassen, sollten die Sozialreformer ihr Interesse doch verstärkt den ungeheuer positiven Einflüssen, die vom Film ausgehen können, zuwenden. Der Umstand, daß täglich Millionen im Bann der Vorführungen auf der Leinwand stehen, ist unbestreitbar. Der hohe Grad ihrer Suggestibilität während der Stunden im dunklen Haus kann ebenfalls als erwiesen angesehen werden. Jeder zuträgliche Einfluß, der vom Lichtspiel ausgeht, hat folglich eine unvergleichliche Macht, wenn es um die Formung und den Aufbau der nationalen Seele geht.«³⁵

Der Optimismus, daß der »zuträglichen Einfluß« des Films gerade im »Aufbau der nationalen Seele« zu sehen sei, war drei Jahrzehnte nach Münsterberg zwar nicht von der Sache, wohl aber von ihrer positiven Evaluierung her, mehr als nur revisionsbedürftig. Siegfried Kracauer weist in seinem zuerst 1947 in englischer Sprache erschienen film- und mentalitätsgeschichtlichen Rückblick *Von Caligari zu Hitler* auf die ursprüngliche Allianz hin, die das Projekt des ›Aufbaus einer nationalen Seele‹ mit der frühen expressionistischen Filmästhetik in Deutschland unterhalten hatte. Bei Kracauer ist das Dritte Reich fleischgewordener Stummfilm:

»Rettungslos der Regression verfallen, mußte die Mehrheit des deutschen Volkes sich einfach Hitler ergeben. Da Deutschland so verwirklichte, was in seinem Film von Anfang an bereits angelegt war, nahmen die Leinwandgestalten tatsächlich Leben an.«³⁶

35. H. Münsterberg: *Das Lichtspiel* (Anm. 23), S. 100.

36. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 287. Differenzierter als Kracauers tiefenpsychologischer Ansatz es erlaubt, führt Melissa Goldmann die fa-

Der frühe deutsche Film wird hier als Ausdruck derjenigen »Kollektivdispositionen« verstanden, die in die faschistische Diktatur münden. Daß dieser auf Stummfilme konzentrierte, tiefenpsychologische Ansatz³⁷ den soziopolitischen Abläufen wie den rezeptionsästhetischen Realitäten kaum gerecht wird, ist zeitgleich mit Kracauers Rückblick Gegenstand einer Vielzahl von Diskursen, die dennoch im Kontext von Kracauers Vorschlag, Filmanalyse im Kontext von »Studien zum gegenwärtigen Massenverhalten«³⁸ zu betreiben, gesehen werden können: 1948 veröffentlichte George Orwell seinen Roman *1984*, der vor dem Hintergrund seiner jüngsten medienpolitischen Vergangenheit ein scharfes Bild von den zukünftigen Möglichkeiten der medialen Überwachung und Manipulation des Menschen bietet. Orwell zeichnet dabei in laborähnlichen Situationen nach, wie Menschen einerseits auf das Bewußtsein einer vollständigen medientechnischen Überwachung reagieren,³⁹ andererseits durch manipulative Propagandafilme zu loyalen Gefolgsleuten ihrer

schistische Grundstruktur des frühen Films auf die technikgeschichtlichen und psychotechnischen Kontexte der Zeit zurück: »entrapped agency. an exploration of the links between cinema and fascism«, in: Supplement zu *SEHR* 5 (1996); www.stanford.edu/group/SHR/5-supp/text/goldmann.html vom 15.2.2001.

37. Vgl. S. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler* (Anm. 36), S. 215: »Während der gesprochene Kommentar eher Absichten zum Ausdruck bringt, durchdringt die Kamera eher das Unbeabsichtigte. Genau darin liegt die Leistung der Stummfilme. Sie stießen auf Ebenen unterhalb des Bewußtseinsbereichs, und da das gesprochene Wort noch nicht beherrschend war, konnten sich unkonventionelle, ja subversive Bilder einschmuggeln.«

38. Ebd., S. 7.

39. Vgl. George Orwell: *1984*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1976, S. 6: »Hinter Winstons Rücken schwatzte die leise Stimme aus dem Televisor noch immer von Roheisen und von der weit über das gesteckte Ziel hinausgehenden Erfüllung des neunten Dreijahresplans. Der Televisor war gleichzeitig Empfangs- und Sendegerät. Jedes von Winston verursachte Geräusch, das über ein leises Flüstern hinausging, wurde von ihm registriert. Außerdem konnte Winston, solange er in dem von der Metallplatte beherrschten Sichtfeld blieb, nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden. Es bestand natürlich keine Möglichkeit festzustellen, ob man in einem gegebenen Augenblick gerade überwacht wurde. Wie oft und nach welchem System sich die Gedankenpolizei in einen Privatapparat einschaltete, blieb der Mutmaßung überlassen. Es war sogar möglich, das jeder einzelne ständig überwacht wurde. Auf alle Fälle konnte sie sich, wenn sie es wollte, jederzeit in einen Apparat einschalten. Man mußte in der Annahme leben – und man stellte sich tatsächlich instinktiv darauf ein – daß jedes Geräusch, das man machte überhört [sic!] und, außer in der Dunkelheit, jede Bewegung beobachtet wurde.«

Überwacher erzogen werden können.⁴⁰ In diesem fiktionalen Szenario erweisen sich die hier unterschiedenen zwei Versuchsanordnungen eng mit einander verknüpft. Entsprechend schickt sich 1949 die amerikanische Forschergruppe Hovland/ Lumsdaine/Sheffield an, Kracauers Retrospektive wie Orwells Utopie vom Menschen des 20. Jahrhunderts, der von seinen Medientechniken entmündigt, kontrolliert und gesteuert wird, experimentell auszuloten. Bereits ein Jahr zuvor hatte Allen Funt im amerikanischen Fernsehen dieses Wissenschaftsdispositiv wieder in Unterhaltung übersetzt und das bis heute erfolgreiche Format der *Versteckten Kamera* ins Leben gerufen. Binnen dreier Jahre entstehen so auf unterschiedlichsten Diskurs- und Praxisfeldern – der Filmwissenschaft, der Literatur, der Soziologie wie der Populärkultur – Elaborate, denen die experimentellen Prüfung der Wirkung von Massenmedien auf den Menschen gemeinsam ist. Dieser interdiskursiven Zirkulation der Figur einer medialen Versuchsanordnung innerhalb eines engen Zeitraums wird nun nachzugehen sein.

Experimentelle Menschenwissenschaft: Der Zuschauer als Datenträger

Von der frühen wissenschaftlichen Verwendung des Films über Münsterberg zu Benjamin verschiebt sich das Interesse vom Menschen auf der Leinwand zum Menschen als Zuschauer des Geschehens auf der Leinwand. Die szientifische Dimension des Films wird nun in seinem Charakter als Reiz für das Publikum, das die Stelle des Versuchsobjekts einnimmt, gesehen. Die Verschiebung von Benjamins Prognose, der Film könne auf diese Weise als Trainingsinstrument für den Umgang des Menschen mit der Apparatewelt der technischen Moderne dienen, zu Kracauers Retrospektive, faktisch

40. Ebd., S. 14–18: »Die *Haß-Sendung* hatte begonnen. Wie gewöhnlich war das Gesicht Immanuel Goldsteins, des Volksfeindes auf dem Sehschirm erschienen. Da und dort im Zuschauerraum wurde gezischt. [...]. Ehe die Haßovationen dreißig Sekunden gedauert hatten, brachen von den Lippen der Hälfte der im Raum versammelten Menschen unbeherrschte Wutschreie. [...] In der zweiten Minute steigerten sich die Haßovationen zur Raserei. Die Menschen sprangen von ihren Sitzen und schrieten mit vollem Stimm aufwand, um die zum Wahnsinn treibende Blöckstimme, die aus dem Televisor kam, zu übertönen. [...] Jetzt stimmten alle Versammelten einen kraftvollen, langsamen Sprechchor an: »G-B! ... G-B! ... G-B!« [...]. Zum Teil war es eine Art Hymne auf die Weisheit und Majestät des Großen Bruders, mehr aber noch ein Akt der Selbstthypnose [...].«

sei die Kinokultur der Weimarer Kultur die kollektivpsychologische Vorwegnahme des nationalsozialistischen Regimes gewesen, stellt dabei nichts weniger als eine vollständige Umkehrung einer medienoptimistischen in eine zutiefst resignative Einschätzung der Versuchsanordnung Film dar. Noch jedoch harrte die spekulative These von der totalitären Substruktur des Filmmediums und seiner darin begründeten Tauglichkeit für propagandistische Zwecke der wissenschaftlichen Überprüfung, und das Forschungsprojekt von Carl Hovland, Arthur Lumsdaine und Fred Sheffield verdient dabei insofern Beachtung, als es das erste großangelegte soziologische Menschenexperiment zur Filmrezeption darstellt.

Hovland/Lumsdaine/Sheffield arbeiteten im »Research Branch of the Army's Information and Education Division« und waren bemüht, »to collect and analyze data on soldiers attitudes and opinions« gegenüber den Schulungsfilmen, die Teil der Ausbildung für den Einsatz im Zweiten Weltkrieg gewesen waren.⁴¹ Die »Experimental Section« des *branch* verortet ihre Untersuchungen zu Wirkung und Effektivität der Rezeption der im Einsatz befindlichen »mass educational media« explizit in den »modern socio-psychological research techniques in the evaluation of educational and ›indocination‹ films«. Die Situation innerhalb des Ausbildungscamps sollte als idealisierte Laborumgebung Schlüsse von der Modellstudie auf den grundsätzlichen Umgang mit Massenmedien gestatten. Die Experimente betrafen zum einen die *orientation films* (z. B. »Why We Fight«), die Kriegshintergründe vermittelten, zum anderen *training (or instructional) films*. Im Verlauf des Experiments wurden die ausgefüllten Fragebögen einer *experimental group*, die den jeweiligen Film zu sehen bekommen hatte, mit den Antworten einer *control group*, die den Film nicht gesehen hatte, zu den gleichen Fragen verglichen. Die Auswertung zielte einerseits auf den Wissenszuwachs und die Akzeptanz der Filme, andererseits auf ihren Motivationsgehalt für die Soldaten und die grundsätzlichen Möglichkeiten, »to use films as a means of influencing opinion«. ⁴² Die Ergebnisse

41. Carl I. Hovland/Arthur A. Lumsdaine/Fred. D. Sheffield: *Experiments on Mass Communication*, Princeton: Princeton UP 1949, S. v. Diese Einbindung des Medienexperiments in ein militärisches Dispositiv erweitert Kittlers These von der genealogischen Verbindung von Informations- und Kriegstechnologie aus dem Bereich der Technik in den der Praxen: vgl. etwa Friedrich Kittler: »Zur Theoriegeschichte von Information Warfare«, in: Gerfried Stocker/Christine Schöpf (Hg.), *Information. Macht. Krieg*, Wien: Springer 1998, S. 301–307.

42. Hovland/Lumsdaine/Sheffield, *Experiments* (Anm. 41), S. 21. In der Anfangseinstellung hörten die Probanden General Marshall: »This film, the first of a

ihrer Testreihe gewinnen Hovland/Lumsdaine/Sheffield aus dem Vergleich der Prozentzahlen des Auftretens bestimmter Antworten aus den beiden Gruppen.

Im Vergleich zum Aufwand des Versuchs sind diese Ergebnisse denkbar bescheiden: Die Auswertung ergibt einen hohen Zuwachs bei den Wissensfragen, geringe Unterschiede bei den ideologischen Fragen und kaum Aussagekräftiges über die »willingness to serve«. Die einzige meßbare propagandistische Wirkung besteht in der Förderung des »resentment against the enemy«. ⁴³ Die untersuchten Menschen werden durch das Massenmedienexperiment demnach nur zum Teil kenntlich: Sie sind lernfähig, ideologisch beeinflussbar, doch motivational hinreichend autark, um der Propaganda eines Films zu widerstehen:

»Regardless of a man's ability to learn a new interpretation, he will not adopt it as his own unless he believes in it. He may learn what the film said but may nevertheless consider what the film said to be incorrect. Hence his own opinion may be unchanged by what he has learned. If some of the interpretations made by the films were not acceptable to intelligent men but were acceptable to those of lesser intelligence, the factor of learning ability might be sufficiently offset by the factor of the acceptance, so that a negative correlation would be obtained between intellectual ability and particular opinion changes produced by the films.« ⁴⁴

Dieses Ergebnis markiert zugleich die Grenze des Versuchs: Insofern »an experimenter cannot directly manipulate an individual's intellectual capacity«, müssen die »Intelligenz« und die autonome Kontrolle des Einzelnen aus dem Set möglicher experimenteller Variablen entfernt werden:

»However, in the experimental measurement of film-induced changes in interpretations, opinions, and »morale«, it was necessary to measure the effects of the film without awareness on the part of the men that an experiment was in progress.« ⁴⁵

Gerade die vernunftmäßige Korrektur des Einzelnen, die sich den

series, has been prepared by the War Department to acquaint members of the Army with factual information as to the causes, the events leading up to our entry in the war, and the principles for which we are fighting. A knowledge of these facts is a indispensable part of the military training and merits the thoughtful considerations of every American soldier« (S. 22).

43. Ebd., S. 45.

44. Ebd., S. 164f.

45. Ebd., S. 14.

Tests auf der Resultatebene entzieht, wird durch das Experimentaldispositiv von vorneherein außer Kraft gesetzt, insofern die Versuchspersonen nicht wissen, daß sie Versuchspersonen sind. Während die Schulungsfilme ihren Zweck, die Mitglieder der US-Armee zu einer gut informierten und voll motivierten Einheit zu formen, nur teilweise erreichen, gelingt es den Versuchsleitern damit einerseits, die Teilnehmer ihres Experiments zu einer anonymen statistischen Größe zu formen: Hovland/Lumsdaine/Sheffield sind am spontanen Reflex interessiert und an seiner Berechenbarkeit durch die Gewinnung repräsentativer Durchschnittswerte. Zugleich und andererseits aber sind sie bemüht, empirisch zu belegen, daß dieser Blick auf die Durchschnittswerte gerade nicht an die Vernunftautonomie des Menschen rührt: Das Testdesign schließt die intellektuelle Kontrolle aus dem Testparadigma aus und bedingt das Testergebnis, daß Menschen durch die Massenmedien inhaltlich belehrt werden können, ohne dabei das Opfer einer Manipulation zu sein. Im Trainingscamp der US-Armee scheinen die Bildmedien ihr bedrohliches Potential zu verlieren, indem die Versuchsanordnung die intellektuelle Souveränität als bedrohtes Gut aus dem Einzugsbereich der medialen Suggestion bewegt.⁴⁶ Statt der angekündigten Untersuchung der grundsätzlichen Wirkungen der Massenmedien auf den Menschen etablieren Hovland/Lumsdaine/Sheffield um so wirkungsvoller eine Methode der empirischen Medienwissenschaft, die den Menschen als Untersuchungsgegenstand und Versuchsperson so plaziert, daß er als berechenbares Element in der Masse aufgeht, ohne das Phantasma seiner intellektuellen Autonomie zu verlieren.

Mediale Menschenversuche: Überwachen und Lachen

Diese Korrelation zwischen der entstehenden empirischer Massensoziologie und Studien zu den neuen Massenmedien wird in der Folge auch auf dem Bildschirm des neuen Massenmediums Fernsehen selbst sichtbar: 1947 hebt Allen Funt die Radiosendung *Candid Microphone*, ein Jahr später dann das Fernsehformat *Candid Camera* aus der Taufe. Das Interesse sozialpsychologischer Menschen-

46. Vgl. ebd., S. 221: »The results of this experiment have an obvious bearing on the frequently made assertion that »propaganda« merely reinforces the opinions already held, i.e., that those initially favoring a point of view tend to be made more favorable, whereas those initially opposed may tend to become even more opposed than at the outset.«

versuche an der Reaktion von Menschen auf Streßsituationen und Verletzung ihrer Intimsphäre⁴⁷ wird hier zum Plot einer Show. Funt inszenierte vor laufenden, aber versteckten Mikrofonen und Kameras absurde Situationen und Dialoge und dokumentierte die Repliken seiner ahnungslosen Versuchspersonen. In seinem Rückblick auf sechs Jahre Arbeit als Medienexperimentator beschreibt Funt als Prämisse seiner Versuchsreihe, »that the basic emotions of live – hate, pride, anger, innocence, etc. – are aroused by minor crises as quickly as by extraordinary events.«⁴⁸ Damit etabliert das Fernsehen eine neue Dimension im hier verfolgten Diskurs über mediale Menschenexperimente: Es verschiebt sich wieder von der Untersuchung des Zuschauers auf den gezeigten Menschen, zielt nun aber nicht mehr auf seine Körperfunktionen und ihre Regulierbarkeit, sondern auf die schiere Authentizität seiner Reaktionen.

Das Prinzip der *candid* – also der ›aufrichtigen‹ – *camera* perfektioniert die wissenschaftliche Feier von der Präzision filmischer Einblicke in menschliches Verhalten durch die Modifikation, daß aus psychologischer Perspektive diese Präzision nur zu erreichen sei, wenn der gefilmte Mensch nicht um die Anwesenheit der Kamera – und also, wie bei Hovland/Lumsdaine/Sheffield, nicht um die Existenz des Experiments – wisse. Damit wandert aber die Möglichkeit, des echten Menschen habhaft zu werden, vollends ins mediale Experimentaldispositiv ab: Sowohl die alltägliche interpersonale Interaktion als auch eine für alle offenkundige Aufzeichnung menschlichen Verhaltens unterliegen dem Simulationsverdacht. ›Echt‹ ist nur der unwissend in unechter Umgebung gefilmte Mensch.

Funts Versuchsergebnis lautet, daß Menschen zum einen auch die größten Abweichungen vom erwartbaren Geschehen zu rationalisieren versuchen und dabei stets bemüht sind, durch möglichst passive Reaktionen jeder Form von »trouble« aus dem Weg zu

47. Vgl. Heinz Schuler: »Versuche mit Menschen in der Psychologie – das Milgramexperiment und die Folgen«, in: Hanfried Helmchen/Rolf Winau (Hg.), *Versuche mit Menschen in Medizin, Humanwissenschaft und Politik*, Berlin, New York: de Gruyter 1986, S. 191–219.

48. Allen Funt: *Eavesdropper at Large. Adventures in Human Nature with »Candid mike« and »Candid camera«*, New York: Vanguard Press 1952, S. 65. Vgl. zur Verwandtschaft von Fernsehunterhaltung und Soziologie seit den späten 1940er Jahren Michael Clegg/Martin Guttman: »Gespräch«, www.mip.at/en/dokumente/1130-content.html vom 10.5.2001: »And again it's the same idea of at the same time a lot of curiosity about people's behavior and a feeling that by breaking up the expectation you can learn a lot about how people feel and how they react, how they behave, etc.«

gehen; zum anderen aber, daß noch die extremsten Angebote angenommen werden, wenn sie mit einer Verdienstmöglichkeit verbunden scheinen: Der Elektriker, den er bittet, ihm einen elektrischen Stuhl für private Zwecke anzufertigen, notiert den Auftrag kommentarlos. Die Autonomie des Menschen, die Hovland/Lumsdaine/Sheffield noch vor den Massenmedien retten wollten, wird hier auf dem Bildschirm selbst wiederlegt: Funt nennt seine Produkte »experiments to show how submissive people can be«⁴⁹ und die Philosophie der Sendung setzt diesen anthropologischen Wissensgewinn über alle ethischen Bedenken. Funts Sohn gab 1988 dem *International Herald Tribune* zu Protokoll: »They don't have to worry about us invading people's privacy. It was very clear in my dad's work, that he cared about people. And I feel the same way. I believe people are wonderful.« Sein Vater verband mit seiner »care« für die wunderbaren Menschen wissenschaftliche Ziele: David Riesman nannte ihn »next to Paul Lazarsfeld the most ingenious sociologist in America«⁵⁰, er selbst verstand sich weniger als Komiker denn als Erforscher der menschlichen Natur und verwandte Videoaufzeichnungen seiner Show in der von ihm gegründeten »*Laughter Therapy*«-foundation zur Behandlung von Depressionen.

»From my point of view, there is much more than the simple entertainment value of candid recordings and films to be considered. For example, our findings are used by eleven universities as basic subject matter in their drama, sociology and psychology courses; instructors of those courses have told me that only in our candid studies have they found a means of examining human beings who are completely unaware they are being examined. [...] Business and industry have also found interesting and rewarding uses for our candid studies. We have made training films graphically demonstrating to salesmen the right and wrong ways to sell. [...] We've used a similar approach in making candid films intended to show factory employees the ›do's‹ and ›don't's‹ of working together.«⁵¹

Die versteckte Kamera bedient also in ihrem Selbstverständnis nicht Voyeurismus oder Schadenfreude, sondern transportiert bis in die einzelnen Elemente hinein jene Konstellation, in der das Dispositiv der Massenmedien mit der experimentellen Wissenschaft vom Menschen von Beginn an gestanden hat. Vor dem Hintergrund dieser

49. A. Funt: *Eavesdropper* (Anm. 48), S. 86.

50. David Riesman: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character* (zus. mit Reuel Denney und Nathan Glazer), New Haven, London: Yale UP 1950, S. 126.

51. A. Funt: *Eavesdropper* (Anm. 48), S. 180–182.

hier nachgezeichneten Verknüpfung von Unterhaltung, Berufstraining und wissenschaftlichem Test ist auch der Boom des *reality-TV* in den 1990ern nicht als Auswuchs, sondern als logische Konsequenz der Mediengeschichte anzusehen. Zugleich macht er die Spannung zwischen dem Anspruch, menschliche Authentizität zu zeigen und der Realität medialer Inszenierung deutlich. Während an Talk-Shows noch kritisiert wurde, daß sie die spontane Kommunikation nach Regeln inszenieren und die gewünschten Sehergebnisse durch ritualisierte Abläufe und Streit-Provokation sicherstellen, versuchte der vorläufige Höhepunkt der Gattung, die *reality-Soap Big Brother*, das Experimentalszenario nicht einmal mehr zu kaschieren: 10 Insassen einer Wohngemeinschaft werden 24 Stunden bei allen ihren Alltagsvollzügen gefilmt, mit gezielten Inputs aus der ›Umwelt‹ versehen und einem Millionenpublikum im Fernsehen präsentiert. Dabei verschiebt sich bei *Big Brother* die Kopplung der Authentizität an die Sensation, die noch für *Candid Camera* gegolten hatte, hin zur Kopplung von Authentizität und Alltäglichkeit: Gerade weil *Big Brother* langweilig ist und nur die schiere Tatsache des Wohnens zeigt, darf es beanspruchen, Menschen zu zeigen ›wie sie wirklich sind‹.⁵²

Diese Realität läßt sich aber auch durch das entgegengesetzte Prinzip generieren: In *survival shows* wie *Inselduell* feiert der Ur-

52. Die Frage, warum die Sichtbarkeit des ›echten Menschen‹ dabei gerade an diejenige »durchschnittliche Alltäglichkeit« und ihr »Geschwätz« gekoppelt wird, die etwa bei Martin Heidegger noch das Signum einer ganz und gar unauthentischen »Verfallenheit« gewesen war, ist damit allerdings noch nicht beantwortet. Vgl. hierzu wie zu den Konzepten ›Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹ Hans Ulrich Gumbrecht: »»Alltagswelt« und ›Lebenswelt« aus genealogischer Perspektive«, in: Thomas W. Kniesche (Hg.), *Körper/Kultur. Kalifornische Studien zur deutschen Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 76–99. Daß der Realwert der Alltäglichkeit ein Effekt der gesellschaftlich flächendeckenden Massenkommunikation ist, betont Peter M. Spangenberg: »TV, Hören und Sehen«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 776–798, hier S. 780f.: »Medienrealität [...] kann somit nicht nur in Konkurrenz zu anderen Realitätsebenen der Alltagswelt treten, sondern die kollektive ›Vollzugsrealität‹ werden.« Entsprechend kann auch *Big Brother* seinen Authentizitätsanspruch trotz des Wissens der Insassen um die Beobachtung sowie eines großen inszenatorischen Aufwands aufrechterhalten, da die Dauer und Permanenz der Versuchsanordnung die Differenz zum unbeobachteten Zustand verschwimmen läßt. Vgl. Nicolas Pethes: »»Deppengeschwätz«. Schein oder Nichtschein in medialen Menschenexperimenten der *high-* und *low-Kultur*«, in: F. Balke/G. Schwering/U. Stäheli (Hg.), *Big Brother* (Anm. 2), S. 35–53.

sprünglichkeitsmythos des Menschen im Überlebenskampf Urständ. Hier versucht die Medienanthropologie, mit hochartifizialen Inszenierungen »archaische Instinkte«⁵³ des Menschen zu evozieren und zum Sehen zu geben. Diesen Instinkten dient auch die Eifersuchts-Show *Cheaters*, in der Ehebrecher von Detektiven gefilmt und anschließend in flagranti gestellt werden. Indem der Fernsehzuschauer hier ein »echtes menschliches Drama voller roher Gefühle« sieht, wird die experimentell generierte Authentizität des Menschen auf dem Fernsehschirm mit einer theologischen Anthropologie des Zuschauers vor dem Gerät gekoppelt. Produzent Bobby Goldstein: »Wir erheben den Zuschauer zum Allwissenden. Er schaut den Menschen zu, wie es sonst nur Gott kann.«⁵⁴

An dieser Stelle ist das eingangs aufgerufene Szenario der *Truman-Show* wieder eingeholt: Peter Weirs Film thematisiert sowohl das Alltagsszenario – insofern überspitzt, als Truman jeden Morgen das exakt gleiche Personal mit identischen Dialogritualen begegnet – als auch den Überlebenskampf – wenn Christof in der Schlußsequenz versucht, den Ausbruchversuch seines Helden durch einen sehr realen Orkan auf dem künstlichen Meer zu verhindern. *Truman Show* demonstriert aber zudem, wie die derart erzeugte »Echtheit« des Menschen abhängig bleibt von einem allwissenden und allmächtigen Beobachter und wie diese Beobachterposition schließlich zur »Hyperinklusion der ZuschauerInnen in die Subjektposition des Experimentators«⁵⁵ führt: Die *reality-Soap Truman Show* zeigt den wahren Menschen Truman Burbank; er zeigt ihn aber all denjenigen fiktiven Fernsehzuschauern im Land, die der Film *Truman Show* dem Kinobesucher zu sehen gibt.⁵⁶ In dieser

53. Vgl. Stefan Krempel: »Reality kennt keine Mediengrenzen«, in: *Telepolis*, www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/c08823/1.html vom 29.9.2000, S. 3.

54. Matthias Müller von Blumencron: »Eifersucht als Entertainment«, in: *Der Spiegel* (1999), Nr. 45, S. 148. Die Liste experimentalanthropologischer Fernsehsendungen ließe sich fortsetzen und letztlich bis zum fiktiven »reality-TV« der 1950er Jahre zurückverfolgen: Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Fernsehfamilien. Medienforschung: Die Ewings und die Hesselbachs«, in: *FAZ* vom 8.7.1987.

55. U. Stäheli: »*Big Brother*« (Anm. 2), S. 67.

56. In dieser Beobachtungskonstellation wird die Distanznahme des hier gemeinsam mit dem Fernsehen als »Massenmedium« besprochenen Films deutlich: Ähnlich, wie etwa auch in Federico Fellinis *Ginger e Fred* (Italien 1986) tritt der Film an, die Inszenierungsmaschinerie des Fernsehens zu entlarven – eine Inszenierung jedoch, die ihm selbst trotz unterschiedlicher Dispositive und Zuschauerpositionen ebenso sehr zugrundeliegt. Zu Konzeptionen des Zuschauers vgl. den Beitrag von Irma Schneider in diesem Band.

Verschränkung fällt das Medienexperiment am gefilmten Menschen mit demjenigen am Publikum zusammen und die Gesamtinszenierung enthüllt selbst eine anthropologische Dimension: das Begehren zu sehen, den Menschen zu sehen und in diesem Bild letztlich – durch Strategien und Inszenierungen der Wissenschaftlichkeit, der Disziplinierung, der Normalisierung und Authentifizierung – sich selbst zu sehen. Dieses originale Selbstbild ist nur im Labor zu erzeugen, Realität, Normalität und echte Gefühle sind das von Millionen Zuschauern bejubelte Produkt einer ebenso bombastischen wie minutiösen medialen Versuchsanordnung. Dieser Publikumsjubel im Finale des Films scheint sich an Truman zu richten, und er ist die Basis für Christofs Erfolg. Letztlich aber gilt er denen, die jubeln, selbst: *True man* ist der Mensch, der die Versuche beobachtet, der Zuschauer des Zuschauers des großangelegten Menschenexperiments, das die Karriere der Massenmedien im 20. Jahrhundert erlaubte.

Homo conspirans.

Zur Evolution »der Paranoia« und

»des Menschen« in Zeiten seiner Exkommunikation

TORSTEN HAHN UND CHRISTINA BARTZ

»Um Entlastungsbeweise zu sammeln, fotografiere ich meinen Fernseher. Es entstehen phantastische Bilder in der Dimension einer dritten oder gar vierten Wirklichkeit. Und sie beweisen was? Die Wahrheit! Es gibt inzwischen auch keinen Zweifel mehr, daß ich von drüben observiert werde, natürlich im Auftrag des weltumspannenden Rechtskartells, als dessen Marionetten derzeit Begin, Reagan und (das hat mich nicht erstaunt) Lech Walesa fungieren.«

Rainald Goetz: Das Polizeirevier

»Müssen wir die wahrhafte Geschichte des Parasiten und des Paranoiden noch weiterschreiben?«

Michel Serres: Der Parasit

**In Konspiration gegen die Gesellschaft:
Nachbarn und andere Dämonen**

TORSTEN HAHN

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Vernetzungen zweier Diskursformationen aufzuzeigen, nämlich zwischen dem Komplex ›Verschwörungstheorie‹ einerseits und der Anthropologie andererseits. Was dargestellt werden soll, sind nicht die paradoxerweise gleichzeitig geheimen und doch evidenten Daten einer Verschwörung, die problemlos das Strengegeheime zum Objekt verschiedenster Formate werden lassen. Thema ist die Entwicklung des systematischen Ortes der Lust nach radikaler Sinn- such- und -setzung, wie sie der Zug zur »spekulativen Systembil-

dung«¹ in der Verschwörungstheorie leistet. Dabei soll ein Tableau von Heimsuchungen – der Anthropologie durch Dämonen, der Informationskanäle durch Parasiten und der ›kühlen Rationalität‹ von Organisationen durch die Figur des Feindes – erstellt werden, wobei sich gerade die Störung des Ablaufs als neuer Ort des Menschen und des Subjekts zeigen soll. Dieser Ort wird im folgenden als Fiktion zu verstehen sein, die in der Realität der funktional-differenzierten Gesellschaft eine Adresse bereitstellt, von der aus das verborgene Zentrum der Gesellschaft adressierbar sein soll.

Es geht damit um die Konstruktion des Feindes, einer Figur, die die moderne Gesellschaft handhabbar und zentral beschreibbar machen soll. Mit dem Feind steht die monokontexturale Beschreibung der Gesellschaft auf dem Spiel, d.h. die Möglichkeit der Reduzierbarkeit des ›heterarchen‹ Gebildes *Gesellschaft* auf *eine*, wenn auch feindliche, Intelligenz.² Diese Inszenierungen findet zunächst im Kunstsystem statt. Laut systemtheoretischer Definition soll die zentrale Bestimmung der Kunst sein, die polykontexturale Gesellschaft in der Gesellschaft zu fördern.³ Die im folgenden diskutierte Inszenierung von Verschwörungen und im Verborgenen operierenden Feinden führt allerdings eine Perspektive ein, die sich als nichts weniger gibt als eine Möglichkeit unter vielen. Dieser Sinnentwurf beansprucht Exklusivität und ist darauf angelegt, andere Kontextualisierungen in sich aufzunehmen, wobei diesen dann bescheinigt wird, einem auf fundamentaler Ebene angesiedelten Schein verfallen zu sein. Mit anderen Worten: Zwar können andere Theorien im Sinne der Polykontexturalität Teile der Realität für sich stimmig beschreiben, aber der Realitätsindex dieser

1. Sigmund Freud: »Zur Einführung in den Narzißmus«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913–1917*, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 137–170, hier S. 164. Gemeint ist der System und Ordnung generierende Grundzug der Paranoia, der diese mit der Philosophie verbindet.

2. Es geht also gerade gegen die polykontexturale Beschreibung der Gesellschaft, die Luhmann am Schluß von *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 1132, fordert. Vgl. zu Polykontexturalität, Heterarchie und den Möglichkeiten, diesen durch neue Einheit stiftende Semantik zu begegnen: Peter Fuchs: *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.

3. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 494: »Mehr und vor allem deutlicher als in anderen Funktionssystemen kann in der Kunst vorgeführt werden, daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextural beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern ›die Wahrheit‹ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen.«

Wirklichkeit wird selbst mit Zweifeln belegt. Die Fiktion einer grundlegenden Täuschung avanciert unter massenmedialen Bedingungen zum eigenen Format, das die Grenzen von Verschwörung und Paranoia immer wieder verschiebt sowie neu verhandelt und so diese Möglichkeit der exklusiven Sinnsetzung weiter verfügbar hält. Die Anatomie der menschlichen Vernunft erleidet so grundsätzliche Umwertungen, die aber gerade dem Zweck dienlich sind, das Konzept ›Mensch‹ unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft weiter tradierbar zu machen.

›Der Mensch‹ als psychophysisches Ensemble ist aus der theoretischen Beschreibung der Gesellschaft exkommuniziert worden. Dennoch weigert sich ein Rest dieses Wesens zu verschwinden und stellt das Rauschen in einer adäquaten Theorie oder Beschreibung der funktional-differenzierten Gesellschaft dar, so zumindest ein Verdacht Niklas Luhmanns. Dieser schreibt:

»Was geblieben ist, ist eigentlich nur die Gewohnheit, das menschliche Individuum als Subjekt zu bezeichnen und es, in einer Art Konspiration gegen die Gesellschaft, unter diesem Namen zu verteidigen. Das ist nun freilich an Banalität kaum mehr zu übertreffen – und vermutlich deshalb meinungsklimatisch wirksam.«⁴

Banal soll es also sein und, in selbst mysteriöser Formulierung, »meinungsklimatisch wirksam«, zudem deutet sich eine Verschwörung an. Das Wesen dieser Verschwörung liegt – so soll gezeigt werden – darin, daß die von Luhmann indirekt apostrophierten Verschwörer selbst überall Verschwörungen erblicken – und so die Realität der funktional-differenzierten Gesellschaft *ad acta* legen können. Dabei scheint die Adresse ›Subjekt‹ als philosophisch aufgeladener Term fast dankbar ungenau, so das sich die Verschwörungstheorie und die Paranoia in dieses Konzept einschreiben lassen. Luhmann beobachtet das pure Überleben dieses philosophischen Grundgedankens, ›interessanter‹⁵ – und dies ist im hier zu-

4. Niklas Luhmann: »Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen«, in: Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 40–56, hier S. 43. Vgl. dazu auch die griffige Formulierung von Niklas Luhmann im Interview mit Heidi Renk und Marco Bruns: »Ein trojanisches Pferd«, in: Niklas Luhmann: *Archimedes und wir. Interviews*, hg. von Dirk Baecker/Georg Stanitzek, Berlin: Merve 1987, S. 108–124, hier S. 120: »Die Ablehnung des Subjekts durch die Systemtheorie hängt eng mit der Vorstellung zusammen, daß die Welt nichts ist, was aus einem Punkt beschrieben werden könnte. Der letzte Versuch, dies zu tun, war die Subjekttheorie.«

5. Vgl. zur Differenz interessant/nicht-interessant als Code der Kunst

nächst angesteuerten Medium ›Kunst‹ sicherlich nicht unbedeutend – ist es, die Möglichkeit der Evolution dieses Konzepts zu betrachten, gerade dann, wenn Formen generiert werden, die bisher nicht ausgeschöpftes Potential reaktivieren. Seine ästhetische und später massenmedial induzierte Wirksamkeit in der Gesellschaft erhält das Programm der Subjektivität da, wo es nicht mehr zwischen empirischem und transzendentelem Subjekt unterscheidet,⁶ sondern eine Figur zum kulturellen Heros macht, die den Diskurs der Anthropologie stets mit Daten versorgt hat, um sogleich wieder aus dem Reich der über sie begründeten Vernunft ausgeschlossen zu werden: Der Paranoiker, der das Komplexe wieder mit Relationen zwischen allen Elementen – und vor allem sich selbst – versorgt,⁷ wird zur zentralen Figur. In epistemologischer Hinsicht funktionieren Verschwörungstheorien als Retter evakuierter Zentren des Systems, die aufgrund des ihnen innewohnenden Anachronismus begrifflich zu verschwinden drohen und höchstens noch in Beschreibungen *ex negativo* anführbar sind.

Der in den Verschwörungstheorien artikulierte Verdacht richtet sich gegen die folgende Grundannahme einer ›nüchternen‹

Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, Bd. 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 292–304.

6. Die Form der »empirisch-transzendente[n] Dublette« analysiert Foucault als eigentliche Erscheinungsform des ›modernen Menschen‹, der so tatsächliches Subjekt der Erkenntnis wird, »weil er ein solches Wesen ist, in dem man Kenntnis von dem nimmt, was jede Erkenntnis möglich macht.« Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 384. Dies übertrifft alle zuvor geleisteten Situierungen des Menschen. Demgegenüber greift die im folgenden beschriebene Evolution des Konzepts auf ältere Wissensbestände zurück.

7. Literarisch bringt Rainald Goetz es auf den Punkt: »Durch meine Gegenobservation bin ich in ein Denken geraten, in dem zu vieles *zueinander* in Beziehung steht, und vor allem auch zu *mir*« (Rainald Goetz: »Das Polizeirevier«, in: ders., *Festung 3: Kronos. Berichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 9–48, hier S. 45). In Rainald Goetz: *Dekonspiratione*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000 wird die Paranoia wieder aufgenommen: als »alltägliche, produktionspraktische Paranoia« (S. 170), oder in der Markierung dieses »sozusagen fast normalen Weg[s], vom Denken philosophischer Gedanken in die Philosophie hinein, von dort auf deren Grund, von politisch engagierten Ideen zur Paranoia, von der Literatur zur Sprache« (S. 139). Der Roman sollte, so im Selbstreflex, ein »Paranoia-Porträt« werden; dieses wird aber abgelöst durch die Möglichkeit des »Risiko-Konzept[s] Vertrauen« (S. 175). Die durchgeführte Möglichkeit dieses exklusiven Denkwegs soll im folgenden beschrieben werden.

Betrachtung des modernen Sozialgefüges: »Die funktional differenzierte Gesellschaft operiert ohne Spitze und Zentrum.«⁸ Gerade diese Spitze zu finden und ihr zu begegnen ist der Sinn der Verschwörungstheorie, wobei ein *re-entry* in der alten Unterscheidung von Sein und Schein, der Realität und ihrem semiotischen Doppel, das die Realität als solche erst erscheinen läßt, vollzogen wird. Die wahrnehmbare Realität wird dann als nur täuschender Schein konzeptualisiert, der die wahren Machtstrukturen überlagert. Verantwortlich sind dann Geheimbünde, die über wahres Wissen und Macht verfügen sollen. Damit wird gleichzeitig ein Konzept des Egos des modernen Menschen wieder aufgerufen, das in der Gründungsakte modernen Selbstbewußtseins ausgeschlossen wurde. Negiertes Sinnpotential ist nun nicht endgültig verworfen, sondern harrt seiner Reaktivierung, wobei die »Reaktivierung ausgeschlossener Möglichkeiten«⁹ ja genuiner systemtheoretischer Auftrag der Kunst ist. Die im folgenden auszufaltende These lautet also: Zunächst reaktiviert die Kunst den täuschenden Dämon, der eine kartesische Möglichkeit modernen Ich-Bewußtseins war. Dieses Wesen tritt, vermittelt über Paranoia-Experimente der Moderne, in das Zeitalter der Massenmedien ein; sein Treiben wird Teil der Populärkultur. In dieser gesellschaftsweiten Verbreitung beginnt es seinen Siegeszug zur Rettung des Konzepts des Menschen in Form der postmodernen Begeisterung für Verschwörungstheorien. Paradoxiertweise avanciert das Pluraletantum ›die Medien‹ damit zum Zentralkonzept innerhalb des Möglichkeitsspektrums derjenige Programme, die der (fiktiven) Rettung des Menschen davor dienen, bloße Adresse von Kommunikation zu werden. Der dabei zu entrichtende Preis besteht in der Aufgabe der Reinheit der frühneuzeitlichen Vernunft.

Wenn ›der Mensch‹ zusammen mit seinen Biotopen, also dem Begriff der Gemeinschaft etwa,¹⁰ vom Verschwinden bedroht ist, wird ein Rekurs auf die historischen Möglichkeiten seiner Setzung geleistet, um dort ruhendes, unausgeschöpftes Potential zu (re)aktivieren.¹¹ Moderne Anthropologie, die die Wahrheit des Menschen

8. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 803.

9. Ebd., S. 352f.

10. Vgl. zu einer Diskussion des Terms z.B. P. Fuchs: *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 174–237.

11. Dies folgt der paradoxen Einheit des Mediums Sinn: Potentielles wird aktualisiert, so wie »die Aktualität« immer »auf andere, im Moment nicht aktuelle Möglichkeiten der Aktualisierung von Sinn« (N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* [Anm. 3], S. 224) verweist. Das Latente kann dann Anschlußmöglichkeiten finden, die seine Aktualisierung vorbereiten. Dies folgt der Voraussetzung, daß es keine

und seine Zentralstellung nicht mehr als verbrieftete Sicherheit problemlos und im Vertrauen auf allgemeinen Konsens voraussetzen kann,¹² greift auf das zurück, was aus dem Konzept mit Präzision zu entfernen versucht worden war: die Parasiten der Vernunft. Sie etabliert sich dann erneut gemäß dem Motto der Wahrheitssuche von Freuds *Traumdeutung*: »Flectere si nequeo superos, acheronta movebo.« Die Unterwelt gilt es aufzurühren, auf daß die Sphäre der Kranken, Ausgeschlossenen, Psychiatrisierten jetzt den Sinn enthüllt oder eine Metamorphose des hypostasierten Dämons sich dieser Aufgabe annimmt.

Zunächst also zum historischen Erscheinen der Figur, die in der Gründungsakte des modernen Egos erscheint, um exiliert zu werden, und dann als Parasit der Kommunikation einen neuen Auftritt hat. Die erste Station auf der Suche nach dem feindlichen und an einer Täuschung im großen Stil laborierenden Dämon ist ein Verdacht, der René Descartes heimsucht. Nachdem dieser die Möglichkeit ausgeschlossen hat, wahnsinnig zu sein, beschleicht ihn der Gedanke, daß ein möglicherweise »böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, [...] all seinen Fleiß daran gewandt [hat], mich zu täuschen«¹³, eine feindliche Intelligenz also, die das geheime Zentrum aller Wahrnehmungen ist. Ein »Betrüger« ist

»Notwendigkeit des Latentbleiben dessen, was mitangezeigt ist« gibt: »[L]atente Möglichkeiten sind bestimmte oder situativ bestimmbare Möglichkeiten, die aber trotzdem nicht aktualisiert werden können« (Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 65). Die im folgenden zu besprechenden kartesischen Potentialitäten werden aktualisiert. Es geht also um die grundsätzliche Verfaßtheit des »Sinnprozessieren[s]«, welches »ein ständiges Neuformieren der sinnkonstitutiven Differenz von Aktualität und Möglichkeit« bedeutet. Dabei ist Sinn »die Einheit von Aktualisierung und Virtualisierung, Re-Aktualisierung und Re-Virtualisierung als ein in sich selbst propellierender (durch Systeme konditionierbarer) Prozeß« (Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 100).

12. Vgl. zu dieser Verunsicherung etwa Foucaults bekannte Sentenzen zum Ende des Menschen in M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (Anm. 6), S. 461f., oder die Diskussion, wie sie sich in Peter Fuchs' »Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?«, in: Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 15–39 findet.

13. René Descartes: »Meditationen über die Grundlagen der Philosophie in denen das Dasein Gottes und die Verschiedenheit der menschlichen Seele vom Körper bewiesen werden«, in: ders., *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner 1996, S. 1–183, hier S. 39.

dann der Organisator der Unterscheidungen von ›wahr/falsch‹, ›Schein/Sein‹, virtuell/aktuell. Nichts wäre dann real, weder das System des Körpers, noch die Umwelt. Das Ich erscheint zunächst als nichts weiter als das allzu leichtgläubige Opfer eines Betrugs oder einer Verschwörung im großen Stil. Die Möglichkeit erscheint in Descartes' Unterfangen, das, wie Foucault hervorhebt, darin besteht, den Wahnsinn aus der Struktur der Vernunft auszuschließen und eine Paradoxie der Renaissance, nämlich jene der »unvernünftigen Vernunft« und der »vernünftigen Unvernunft«¹⁴, aufzulösen; dies gelingt durch Identifikation eines ›archimedischen Punktes‹.¹⁵ Bewiesen werden soll die Evidenz des Seins, was die Denkmöglichkeit des betrügerischen Dämons einschließt: »Aber es gibt einen, ich weiß nicht welchen, allmächtigen und höchst verschlagenen Betrüger, der mich geflissentlich stets täuscht. – Nun, wenn er mich täuscht, so ist es also unzweifelhaft, daß ich bin.«¹⁶ Daraus folgt die Notwendigkeit des »Ich bin, ich existiere«¹⁷, nämlich so lange, wie ›ich‹ denke.¹⁸ Nun kann der Dämon nicht über die Faktizität des Seins täuschen, aber die Möglichkeit des Dämons generiert die anthropologische Fundierung der Existenz des Ichs aus dem Geist der Täuschung. Die Diskussion verläßt den Dämon bald und dieser fällt in die oben angesprochene Latenz. Aus eben dieser Möglichkeit heraus wird aber die Systemstelle generiert, die die ›konspirative Subjektivität‹ im Kampf gegen die moderne Gesellschaft unter massenmedialen Bedingungen möglich macht, womit Descartes' Text zur diskursiven Bedingung der Möglichkeit des Gewinns von Sein aus der Verschwörung wird. Es wird also im folgenden darum gehen, die feindliche, dämonische Intelligenz in die nüchterne Faktizität von Kommunikationsadressen einzuschreiben. Der Name dieser Einschreibung lautet, wie mit Michel Serres' Theorem von der notwendigen Störung der Kanäle zu zeigen sein wird: *Parasit*.

Die Lösung des von Descartes aufgeworfenen und umgreifenden Täuschungsverdachts tritt in Aktion, indem die unentscheidbare Unterscheidung zwischen Täuschung/Nicht-Täuschung durch die Form der Ontologie, Sein/Nicht-Sein, die orthogonal zu dieser steht, abgelöst wird.¹⁹ Die Frage nach dem Verbleib des Täu-

14. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969, S. 71.

15. Vgl. R. Descartes: »Meditationen« (Anm. 13), S. 43.

16. Ebd., S. 43.

17. Ebd., S. 45.

18. Vgl. ebd., S. 47.

19. Sobald der Gedanke an die Täuschung entsteht, gilt im Sinne der onto-

schers beantwortet sich zunächst durch ein rationales Verfahren im Umgang mit Entscheidungen; der Dämon und seine Täuschung werden zunächst durch die »Metacodierung ›schon entschieden/noch nicht entschieden‹«²⁰ *ad acta* gelegt, um dann endgültig verabschiedet zu werden. Die Störung fällt dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten anheim, wenn die Unterscheidung Mensch/Gott die Anthropologie steuert. Was aber bleibt und den Störer persistieren läßt, ist der Dämon im Sinne von Michel Serres, ein Störer jener Kommunikation ohne Rauschen, d.h. im Rahmen des kartesischen Rahmens, der Gedankenketten ohne Irrtümer:

»Die Cartesische Meditation merzt aus, vertreibt, verbannt alles im Übermaß. [...] Das denkende Ich vertreibt die Parasiten, vertreibt in Person gar den boshaftesten von allen, den, der stets und überall wiederzukehren droht, vertreibt also, absolut gesprochen, alles; es entdeckt in einem anderen Gebiet die Welt, den blanken Raum unserer Vorherrschaft.«²¹

Der Sieg über den Parasiten wird dann zum Pyrrhussieg, wenn mit dem Parasiten auch alle alten Denkgebäude verschwinden und die neuen nur durch permanente Selbstbeobachtung, und d.h. zu Ungunsten aller rationellen Energiebilanzen, frei von Störern gehalten werden können, bis schließlich nur der Imperativ zählt: »Ich will frei von Irrtümern denken, ohne Rauschen kommunizieren.«²² Im Zuviel der Kontrolle der Gedankenketten nistet sich genau das wieder ein, was durch den erhöhten Energieaufwand vertrieben werden sollte; zur Vernunft gesellt sich dann schnell eine Vorsilbe, die untrennbar mit der Gedankenkontrolle, der Suche nach dem störungsfreien Ablauf verbunden ist: »Wir kalkulieren stets das Zuviel. Das Zuviel und das *para*.«²³ Genaugenommen zeigt sich also ein Wiedereintritt des Ausgeschlossenen in die scheinbar parasitenfreie

logischen Unterscheidung Sein/Nicht-Sein: »Nur das Nichts wird ausgeschlossen, aber damit geht ›nichts‹ verloren« (N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* [Anm. 2], S. 896). Oder anders, und noch einmal mit Luhmann formuliert: »Der Beobachter kann sich also, wenn er Aussagen über sich selbst machen will, nur auf der einen Seite seines Schemas vorsehen, nicht aber als etwas, was ›nicht ist‹. Er muß am Sein teilhaben (›partizipieren‹), weil er anders gar nicht beobachten könnte« (ebd., S. 898).

20. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 896 (Fußnote).

21. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 276.

22. Ebd., S. 26, mit direktem Bezug auf Descartes.

23. Ebd., S. 53.

Seite der Unterscheidung von Störung und Entstörung. Wenn der dämonische Parasit nicht ausgeschlossen werden kann, besetzt er jenes ›para‹, als »Zuviel« und »Abweichung vom Gleichgewicht«²⁴, das die Relais besetzt und die Beziehungen beherrscht. Dieses ›para‹ des Parasiten, der das System erst emergieren läßt, kehrt in moderner Verfaßtheit im ›para‹ der Paranoia wieder: Zu viele Relais, die erst im radikalen Akt erneut zentriert werden können, um das Hintergrundrauschen ›Komplexität‹ auszuschalten. Die »wahrhaftige Geschichte des Parasiten und des Paranoiden«²⁵ nimmt also hier ihren Ausgang. Diese Bestimmungen gehören zur modernen Subjektivität, die Luhmann unspezifisch der Konspiration gegen die Gesellschaft anklagt: Komplexität bedeutet, daß nicht jedes Element mit jedem anderen verbunden werden kann, aber wer die Relais beherrscht, läßt eben dies zum konstitutiven Schein werden – und wer die Spuren des Dämons lesen kann, findet eben darin das Zentralgestirn des verborgenen Sinns. So kehrt, mit veränderten Vorzeichen eine alte Repräsentation zurück, die jetzt geheim und feindlich geworden ist, aber so zumindest die Gesellschaft luzide werden läßt: Die Vernunft, als feindliche Intelligenz, kann wieder das Ganze im Ganzen repräsentieren,²⁶ und die Paranoia – als ein Zuviel an Vernunft, als Parasit der vernünftigen Vernunft – versteht es, diese Ganzheit zu lesen. Wenn die zuvor zur Vertreibung des Dämons tätige Religion zurücktritt, also, wie Luhmann formuliert, durch das säkularisierte Arbeiten der Funktionssysteme die »untergehende Sonne der Theologie [...] lange Schatten [wirft]«²⁷, wird der Dämon säkularisiert bzw. die Kommunikation dämonisiert.

Die Situation am Ende des 17. Jahrhunderts ist geprägt von den Strategien der Simulation und Dissimulationen, der Täuschungen und Verstellungen. Zur Abkürzung der Diskussion sei hier noch einmal Luhmann bemüht: »Man hat offene und verdeckte Feinde, und der Kampf vollzieht sich nicht (oder nicht nur) in der Form greifbarer Rechtswidrigkeiten, sondern in der Form der Kommunikation, kommunikativer Gesten, kommunikativer Interaktion.«²⁸

24. Ebd.

25. Ebd., S. 166.

26. Eine Ordnung und Hierarchie, die spätestens, so Luhmann, im 17. Jahrhundert zusammengebrochen ist; es war »ein Gesamtbild [...], in dem dann der Vernunft die Repräsentation des Ganzen im Ganzen zufiel« (Niklas Luhmann: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 54).

27. Ebd., S. 130

28. N. Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* (Anm. 11), S. 118.

Man findet »kontrollierte Kommunikation, mißtrauende Freundschaften, doppeltes Spiel«. ²⁹ Mit der Umstellung auf Kommunikation ist der Grundstein für Systeme mit erhöhtem Parasitenbefall gelegt. Die Verbreitungsmedien, zunächst also die Stimme und dann ihre technischen Prothesen, zeigen sich als idealer Ort für Parasiten. Der geplagte »Prothesengott« ³⁰, als der der moderne Mensch nach Freud erscheint, findet in seinen medialen Verlängerungen den Parasiten wieder:

»Die Vernunft verbreitet sich durch die Stimme. Durch Berechnung und Messung, die über lange Begründungsketten verfügen. Die alten cartesianischen Ketten waren langsam und übertrieben parasitenfrei. Heute funktionieren die Ketten, die Kanäle, mit Lichtgeschwindigkeit, die Parasiten haben sie in der Hand.« ³¹

Wer seine Kommunikation wie oben angeführt durch Kontrolle, Verdacht und Mißtrauen steuert, hat in der Konstruktion von Selbst- und Fremdreferenz nur die Chance, die verdeckten Interessen des anderen zu vermuten – und zum operativen Verdacht als Modus der Beobachtung zweiter Ordnung jeglicher Kommunikation zu greifen. Dieses Vorgehen hat gravierende Konsequenzen: Es bedeutet mit einer Strategie des Realitätsentzugs zu beobachten, was einen Verlust des Realitätsgehalts in allem Sichtbaren, Offenkundigen und allem *Klartext* bedeutet. Dieser wird verdächtig, eine perfide Chiffrierung/Codierung zu sein, so daß die Unterscheidung in Information und gezielte Desinformation zum *sine qua non* aller Kommunikation wird.

Mit dem Verschwinden der höfischen Kultur entfallen die pluralen Agenten der gegenseitigen Täuschung; die Strategie, jeden Kommunikationsakt mit Verdacht zu belegen, persistiert. Zumindest ist dies laut Dirk Baecker eine der basalen Möglichkeiten der »Be-

29. Ebd., S. 108. Den deutlichsten und prominentesten Niederschlag solcher Kommunikation im permanenten Ausnahmezustand stellen wohl Baltasar Graciáns Beiträge zur Klugheitslehre und Rhetorik wie *El Héroe* und *Oráculo manual y arte de prudencia* dar.

30. Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 419–506, hier S. 451. Da die Prothesen »noch nicht eigentlich mit ihm [dem Menschen] verwachsen« sind, machen sie ihm »gelegentlich noch viel zu schaffen« (ebd.). Die Störung ist nun aber keine occasionelle, das Hapern in aller Nutzung gehört zu ihrem parasitären Wesen, zumindest in bezug auf die medialen Prothesen »Fernsprecher« und »Fernseher«.

31. M. Serres: *Der Parasit* (Anm. 21), S. 148f.

schreibung der Arbeit an der Kommunikation«³²; es ist die informationstheoretisch geprägte Form der Feindschaft. Informationstheorie wird dann zu einer Variante der Verschwörungstheorie mit ihren kontrollierten und verstellten Kommunikationen. Was entsteht, ist der Verdacht in operativem und umfassenden Gebrauch:

»Der Verdacht ist da, und er findet Gründe. Er ist selbst eine Nachricht, die nach weiteren Nachrichten sucht. [...] Der Verdacht wird eingeführt, um an der Unterscheidung zwischen Information und Rauschen festhalten zu können. Denn die Geheimhaltung ist der beste Beleg für die Möglichkeit eines Filters. Man weiß dann, wo Störungen auftreten können und worauf sie zielen. Die Arbeit an der Kommunikation wird zu einer Arbeit an der Geheimhaltung. [...] Der Verdacht der Geheimhaltung ist die Information, die diesen Ansatz strukturiert.«³³

In Frage steht die Konstruktion eines alle Kommunikation und Kommunikationstechnologie kontrollierenden ›Feindes‹. Wenn im folgenden also diese Figur und ihre verschwörerische und geheime Kontrolle aller Kommunikation auftaucht, so ist der Begriff im Sinne seiner informationstheoretischen Variante gemeint, so, wie er in der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bestimmenden Kommunikationstheorie von Claude E. Shannon verortet ist: als anschreibbare Position im Flußdiagramm von Kommunikation, die Zugriff auf den Kanal hat.³⁴

Weiterhin wird diese Position im Kommunikationsmodell aber noch existentialisiert. Den in dieser Beziehung entscheidenden und wohl auch meist bemühtesten Begriff des Feindes entwirft Carl Schmitt, wobei mit der Möglichkeit des Erscheinens des Feindes die existentielle Entscheidung über Sein und Nicht-Sein des Politischen in Frage steht. Die hier gesuchte Struktur erscheint aber aus Gründen der Verortung des Feindes gerade nicht in *Der Begriff des Politischen*, sondern findet ihre Form im Sprechstück *Gespräch über die*

32. Dirk Baecker: *Organisation als System*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 41.

33. Ebd., S. 42. Was so entsteht, ist etwas, das »so aussieht wie eine Verschwörung des Pentagons oder des Kapitals«: ebd., S. 45.

34. Vgl. zum Begriff des Feindes Claude E. Shannon: »Die mathematische Kommunikationstheorie der Chiffriersysteme«, in: ders., *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. von Friedrich A. Kittler/David Hauptmann/Axel Roch, Berlin: Brinkmann & Bose 2000, S. 101–175, hier S. 104: »Das Wort ›Feind‹, das aus den militärischen Anwendungen herrührt, wird in kryptographischen Arbeiten gewöhnlich verwendet, um einen jeden zu bezeichnen, der ein Kryptogramm abfangen könnte.«

Macht und den Zugang zum Machthaber. Hier zeigen sich jene im System unverzichtbaren Elemente, die die Struktur des Systems emergieren lassen und die gleichzeitig alle direkten, einsehbaren und unmittelbaren Beziehungen stören, wie der Serresche Parasit also. Es sind die, die im Antichambre den »Korridor kontrollieren«. Hier findet ein »Kampf im Nebel indirekter Einflüsse« statt, der ebenso »wesentlich« wie »unvermeidlich«³⁵ sein soll. Beschrieben wird hier der logische Platz des Intriganten, der, nach einem Satz aus Walter Benjamins Trauerspielbuch, »Herr der Bedeutungen«³⁶ ist. Schließt man diesen die Relationen kontrollierenden und verwirrenden Parasiten mit einem Eintrag aus Schmitts *Glossarium* kurz, wird klar, wie seine zugleich bedrohliche und bedeutungstiftende Existenz zunächst einen Ort der Gestaltung in der Literatur finden kann, um dann in die Massenmedien abzuwandern und mehrheits-tauglich zu werden. Im Eintrag vom 31.10.1947 heißt es:

»Franz Kafka könnte einen Roman schreiben: Der Feind. Dann wäre sichtbar geworden, daß die Unbestimmtheit des Feindes die Angst hervorruft (es gibt keine andere Angst und es ist das Wesen der Angst, einen unbestimmten Feind zu wittern); dagegen ist es Sache der Vernunft (und in diesem Sinne der hohen Politik), den Feind zu bestimmen (was immer zugleich Selbstbestimmung ist)«. ³⁷

35. Carl Schmitt: *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*, Pfullingen: Günther Neske 1954, S. 16f. Dabei kann der »Nebel« mit Serres als eigentlicher Ort des Parasiten verstanden werden (vgl. M. Serres: *Der Parasit* [Anm. 21], S. 301). Schmitts Text wurde durch eine kurze Notiz Friedrich Kittlers wieder populär gemacht: Vgl. Friedrich Kittler: *Protected Mode*, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 208–224, hier S. 214f. Kittler zieht diesen Text als technisch überholte Beschreibung einer Situation heran, in der wenigstens über Instanzen wie Sekretärin und Telefon noch Gespräche führbar waren; wohingegen »technisch implementierte Privilegebenen ihre Macht gerade aus stummer Wirksamkeit beziehen« (ebd., S. 215). Vgl. für eine Funktionalisierung des »Sprechstücks« auch Niels Werber: »Technologien der Macht. Mit Kittler und Luhmann über Kafkas Analyse von Medien und Macht«, in: Rudolf Maresch (Hg.), *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche*, München: Boer 1996, S. 188–207.

36. Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 203–430, hier S. 384.

37. Carl Schmitt: *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951*, hg. von Eberhard Freiherr von Medem, Berlin: Duncker/Humboldt 1991, S. 36. Vgl. dazu auch Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 231–234.

Kafkas Feinde sollen also defizitär sein und vor dem staatsräsonistischen Feind versagen, ihre Unbestimmtheit scheint der wahren Vernunft zu entraten. Die Trias von Parasit, Paranoia und Kommunikation tritt aber gerade im Sinne der Un- und Unterbestimmtheit des Feindes an, das Individuum im Medium der Angst jener ›existentiellen‹ Sphäre zu versichern, die Schmitt dem Politischem qua Bestimmung des sichtbaren Feindes zusichern will. Der Kampf geht also um die Sphäre der Existenz selbst, nur scheint der ausgeschlossene Feind in seiner Tauglichkeit für Theorie, Literatur und massenmediale Formate immer mehr Terrain zu gewinnen.

Die Möglichkeit der Beobachtung von der Seite verdeckt operierender Kontrollinstanzen aller Kommunikation, die selbst unbeobachtbar bleiben, schafft den Raum für die Figur des informationstheoretisch geprägten Feindes, der als Parasit alle Kommunikation kontrolliert und für seine Zwecke ausnutzt. So im Falle von Franz Kafkas Erzählung *Der Nachbar*³⁸ (1917). Vorgestellt wird ein Segment des Funktionssystems ›Wirtschaft‹ in Aktion. Die Dinge laufen im Modus der operativen Schließung und lassen den Menschen – und vornehmlich irrelevante Fragen nach der Sphäre der Existenz – dabei hinter sich. Die Situation wird vorgeführt in Form der nicht geführten Klage:

»Mein Geschäft ruht ganz auf meinen Schultern. Zwei Fräulein mit Schreibmaschinen und Geschäftsbüchern im Vorzimmer, mein Zimmer mit Schreibtisch, Kassa, Beratungstisch, Klubsessel und Telephon, das ist mein ganzer Arbeitsapparat. So einfach zu überblicken, so leicht zu führen. Ich bin jung und die Geschäfte rollen vor mir her, ich klage nicht. Ich klage nicht.«

Entscheidungen ordnen sich nach verkaufen/nicht verkaufen, die Anschlußfähigkeit stellt sich im Prozessieren der Unterscheidungen ein; markant ist vor allem Kafkas Einsicht in die Uneinholbarkeit der Geschäfte durch das ausgeschlossen Subjekt. Ein symbolisches Kommunikationsmedium arbeitet hier mit hoher Effizienz: Die Geschäfte laufen, das Unwahrscheinliche wird wahrscheinlich gemacht. Den Ort des Parasiten richtet ein Zögern ein, d. h. die Unterbrechung des selbstläufigen Gangs der Geschäfte, die auf Expansion drängen. Durch die Störung der Eigendynamik der Geschäfte wird das Risiko als Möglichkeit der Wahl zwischen Alternativen wieder in

38. Der Titel dieser Erzählung aus dem Nachlaß stammt von Max Brod. Die Erzählung findet sich in: Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift*, nach der Kritischen Ausgabe, hg. von Hans Gerd Koch, Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 90–91.

Gefahr³⁹ transformiert: »Seit Neujahr hat ein junger Mann die kleine leerstehende Wohnung, die ich ungeschickter Weise so lange zu mieten gezögert habe, frischweg gemietet.« Das Risiko, Gelegenheiten zur Expansion zu verpassen, ist nun eigentlich im Medium der Konkurrenz nichts Besonderes, hier aber, wo die Möglichkeit des Feindes die Codes überlagert, wird es zur Katastrophe. Dabei war alles, was gestört hat, die »Küche«, denn »Zimmer und Vorzimmer hätte ich wohl brauchen können, meine zwei Fräulein fühlen sich schon manchmal überlastet – aber wozu hätte mir die Küche gedient.«⁴⁰ Was nicht zu den Belangen der Steuerung des Unternehmens dient, wird widerständig und bietet die Möglichkeit einer Störung. Aber auch diese Sektion des Überflüssigen bzw. des Zuviels eliminiert die Quellen zur Störung nicht. Infolge zeigt sich in *Der Nachbar* statt der sonst nachweisbaren Macht der Büros bei Kafka⁴¹ deren Ohnmacht. Das im *Schloß*-Roman so segensreiche Telefon⁴² wird dann zur Bedingung der Möglichkeit des Parasiten und als solcher erscheint Harras,⁴³ der Nachbar also: Er soll nur dem

39. Vgl. zu Risiko und Gefahr am Beispiel von Versicherungen: N. Luhmann: *Beobachtungen der Moderne* (Anm. 26), S. 141–145.

40. Dieses, wie die vorhergehenden: F. Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer* (Anm. 38), S. 90.

41. Vgl. N. Werber: »Technologien der Macht« (Anm. 35), S. 194: »Der Ort der Macht ist das Büro, das Büro verleiht Macht.« Vgl. ebd., S. 194–198 zur Struktur von Macht und der Telekommunikationstechnologie.

42. Das Telephon als Medium von Verschwörungen findet sich auch in Kafkas Tagebuch, im Eintrag vom 28. Februar 1912. Ein überall Plagiateure vermutender Recitator auf der Suche nach juristischem Rat spricht Kafka an und klagt über gestörte Verbindungen, da ja »die Tagblattredaktion [die Plagiate verbreitende Agentur also; T.H.] nahe bei der Hauptpost [ist], da können sie vom Tagblatt aus leicht die Verbindungen beherrschen, aufhalten und herstellen« (Franz Kafka: *Tagebücher*, Bd. 2: 1912–1914 in der Fassung der Handschrift, nach der kritischen Ausgabe, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 45). Das Telephon wird so wiederum als klassischer Ort des Parasiten und seiner Eigenschaften »Aufhalten«, »Stören«, aber auch »Herstellen« und »Kontrollieren« markiert. Der Dritte ist als Rauschen präsent, das zur Stimme des Feindes wird: »Und tatsächlich höre ich immerfort im Telephon undeutliche Flüsterstimmen offenbar von Tagblattredakteuren. Sie haben ja ein großes Interesse, diese telephonische Verbindung nicht zuzulassen. Da höre ich (natürlich ganz undeutlich) wie die einen auf das Fräulein einreden, daß sie die Verbindung nicht herstellen soll, während die andern schon mit der Bohemia verbunden sind und sie von der Aufnahme meiner Geschichte abhalten wollen« (ebd., S. 45f.). Der Hinweis verdankt sich Diskussionen mit Jutta Person.

43. Ob es sich um Realität oder Paranoia handelt ist hier eine hinfällige

»Schwanz einer Ratte«⁴⁴ vergleichbar sein. Keine Küche zu besitzen, d. h. den bevorzugten Aufenthaltsort von Parasiten zu eliminieren, ändert nichts, die Parasiten finden sich trotzdem ein. In den Worten von Michel Serres: »Ein Parasit vertreibt den anderen. Ein Parasit im Sinne der Informationstheorie vertreibt einen Parasiten im Sinne der Anthropologie. Die Kommunikationstheorie beherrscht das System.«⁴⁵

Der Verdacht gegen den Parasiten bietet den Raum für die Konstruktion des verborgenen Feindes, der die ehemaligen Geschäftspartner mit in seine Verschwörung gegen das wehrlose Opfer einbezieht. Allerdings kehrt mit dem Feind zugleich das zuvor aus den autopoietischen Prozessen der Geschäfte ausgeschlossene Subjekt zurück, wenn auch in einer Relation, die der in die ökonomischen Kreisläufe injizierte ›Feind‹ beherrscht. Wenn das Operieren mit Verdacht überhand nimmt, werden Gegenmaßnahmen erforderlich, aber die Angewiesenheit auf die mediale Apparatur ›Telefon‹ macht diese allesamt unbrauchbar. Geheimhaltung, Verheimlichen und bis ins Detail kontrollierte Kommunikation werden notwendig: »Ich habe mir abgewöhnt, die Namen der Kunden beim Telephon zu nennen«, aber die Kommunikation ist, so sehr ihre Einfachheit begrüßt wurde, zu einfach, denn »es gehört natürlich nicht viel Schlauheit dazu, aus charakteristischen aber unvermeidlichen Wendungen des Gesprächs die Namen zu erraten.« Die Kommunikationskanäle gehören den Parasiten, Harras' Präsenz ist nicht mehr als ein Auslöser dieses Verdachts und eine Richtung für seine Entladung. Zugleich eröffnet das informationstheoretische Desaster des für Parasiten aller Art anfälligen Kanals den Weg für die Rückkehr des ›exkommunizierten‹ Subjekts.

Frage. Die bloße Möglichkeit entscheidet. Die Situation ist somit strukturell homolog zur Machtausübung im *Schloß*. Der tatsächliche Einsatz der Macht ist schlicht überflüssig, da die Bewohner des Dorfes diesem zuvorkommen: Amalia wird verurteilt und bestraft, obwohl keinerlei Drohungen oder Sanktionen seitens des Schlosses vorliegen. Vgl. N. Werber: »Technologien der Macht« (Anm. 35), S. 200f.

44. F. Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer* (Anm. 38), S. 91.

45. M. Serres: *Der Parasit* (Anm. 21), S. 15. Kafkas Texte im Hinblick auf Serres Theorie des Parasiten beleuchtet vor allem Gerhard Neumann: »Franz Kafkas ›Schloß‹-Roman. Das parasitäre Spiel der Zeichen«, in: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg: Rombach 1990, S. 199–221. Neumann führt die Überlagerung des ödipalen durch das parasitäre Dreieck vor (S. 214) und hebt auf den Roman als Text über die Aporien von Kommunikation ab. Einen neueren Versuch legt Gerhard Meisel: »Parasiten. Kommunikation in Kafkas ›Schloß‹- und ›Proceß‹-Roman«, in: *Weimarer Beiträge* 3 (1996), S. 357–378 vor.

Pausenlos werden jetzt »Geheimnisse preisgegeben«, die erst als solche entstehen können, wenn mit dem Feind die Leitsemantik von ›Information‹ und gezielter ›Nicht-Information‹ als Beobachtung zweiter Ordnung von Kommunikation wieder Einzug hält. Der Parasit verwirrt die zuvor idyllisch direkte Kommunikation von Ankauf und Verkauf. Zudem braucht »er [...] kein Telephon, er benutzt meines, er hat sein Kanapee an die Wand gerückt und horcht«. In diesem asymmetrischen Verhältnis können keine Daten des Feindes im Gegenzug abgefangen werden, da dieses System selbst keine parasitenanfälligen Apparaturen zu benutzen scheint: Gegenspionage wird unmöglich. Das einzige Datum ist eine Tafel »Harras, Bureau«, die ich schon viel öfter gelesen habe, als sie es verdient.« Harras wird zur Figur stilisiert, die an allen Kommunikationen parasitiert, ohne sich selbst den Gefahren des Abbruchs auszusetzen, d. h. er muß nicht »zum Telephon laufen, die Wünsche des Kunden entgegennehmen, schwerwiegende Entschlüsse fassen, großangelegte Überredungen ausführen«. Während also durch den Verdacht auf der einen Seite die »geschäftlichen Entscheidungen unsicherer [werden]«, die zu Anfang fließend operierende Entscheidungsmaschinerie ins Stocken gerät, braucht Harras als Feind nur die eine »Gesprächsstelle, die ihn über den Fall genügend aufgeklärt hat« und »huscht« schon »nach seiner Gewohnheit durch die Stadt und ehe ich die Hörmuschel aufgehängt habe, ist er vielleicht schon daran, mir entgegenzuarbeiten.«⁴⁶ Das psychophysische Ensemble ›Mensch‹ wird, wenn auch mit aufgeteilten Rollen, auf diesem Weg wieder komplett in die nüchternen Abläufe der Kommunikationswege der Funktionssysteme eingeschrieben. Luhmanns Gewißheit – »Man weiß, daß Telekommunikation die Bedeutung des Raums gegen Null tendieren läßt«⁴⁷ – wird hier durch den ungebeten Gast innerhalb des telekommunikativen Überspringens des Raumes verdreht. Mit dem Parasiten kehrt der zu durchmessende Raum zurück, dessen Beschaffenheit Beschleunigungsvorteile für die Agilität des Feindes bietet. Der verborgene Feind ist eine jener Figuren, mit denen, so man auf übliche wissenssoziologische Denkfiguren zurückschalten will, die Unbeobachtbarkeit der Gesellschaft aushaltbar und die Intransparenz produktiv gemacht wird.⁴⁸ Wenn das Wirken dieses Feindes zur grundlegenden Verschwörung wird, die noch weitere Teile der Realität beherrscht, d. h. nicht beim Tele-

46. Dieses, wie die vorhergehenden: F. Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer* (Anm. 38), S. 91.

47. N. Luhmann: *Beobachtungen der Moderne* (Anm. 26), S. 166.

48. Vgl. ebd., S. 220.

fon halt macht, entsteht ein Operationsmodus der Unterscheidung von *Sein* und *Schein*, der alle Kontingenzen auf Kausalität rückrechenbar macht und d.h. die moderne Gesellschaft als Ganze zu Gunsten eines radikalen Sinn-Entwurfs decodierbar werden läßt. So bietet die *Verschwörungstheorie* bzw. das erneute Besetzen jener Leerstelle, die Descartes' Vertreibung des Parasiten hinterlassen hatte, einen Ort, das Singularetantum *der Mensch* wieder in die Gesellschaft einzuschreiben. Im Zuge eines grundlegenden, paranoischen Aktes der Sinnsetzung muß dabei das Interesse einer verborgenen Macht vorausgesetzt werden, ›den Menschen‹ über die tatsächliche Beschaffenheit seiner Umwelt hinwegzutäuschen. Im Beitrag von Christina Bartz soll daher die Frage nach dem Pendant des Parasiten, dem *Paranoiker*, gestellt werden – und zwar hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Karriere, die vom Krankheitsbild zur Ikone televisonärer Populärkulturen führt, zu Kulturen also, die den oben geschilderten Verdacht zu ihrem Anliegen machen.

Paranoia als Angebot der Massenmedien: Verschwörung gegen die Verschwörung in den »x-files«

CHRISTINA BARTZ

Die neuzeitliche Selbstvergewisserung, die mit Descartes ihren Einsatz findet, gründet – wie gezeigt – in einer aufwendigen Selbstbeobachtungspraxis, die dem Aufspüren eines einheitlichen, gereinigten Ichs gilt. Jedoch hat, so Wolfgang Schäffner in seiner Geschichte der Paranoia, in

»nahezu allen Bereichen [...] um 1900 die Klarheit einsamer Selbstbeobachtung ausgespielt. Wenn man sie dagegen immer noch treibt [...], dann erfährt man sie wie der Senatspräsident und Paranoiker Schreber als penetranten ›Denkzwang‹ [...] Descartes mit Schreber gelesen verbürgt demnach keine Grundlegung moderner Rationalität mehr, sondern wird zum Zentrum eines paranoischen Deliriums.«⁴⁹

Was Schäffner hier ausstellt, ist weniger ein Umschlag des Ich-Begriffs und seiner Selbstbeobachtungspraxis, als vielmehr die grundlegende Identität von Paranoia und Vernunft, die das Problem des Ausschlusses des Wahns mit sich führt.⁵⁰ Die Selbsterkenntnis wird

49. Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München: Fink 1995, S. 40f.

50. Vgl. M. Serres: *Der Parasit* (Anm. 21), S. 53 und 55.

von diesem Ausschluß und einer zentralen Versprachlichung begleitet, so beispielsweise in der psychoanalytischen Kur. Diese ist geleitet von dem Streben, beim Patienten die Kritik gegenüber der eigenen inneren Wahrnehmung auszuschalten und gründet somit selbst auf einer deliranten Selbstbeobachtung.⁵¹ Dabei tritt sich der Mensch in seiner Versprachlichung selbst als Text, also äußerlich, entgegen, was das Projekt der Konstitution eines einheitlichen Ichs subvertiert.⁵²

Die paranoische Erkenntnisweise der Psychoanalyse und übrigens auch der Kriminologen besiegeln, so Schäffner, »das Verschwinden des großen Krankheitsbildes Paranoia aus den psychiatrischen Klassifikationen«.⁵³ Die Nähe von Paranoia und Vernunft macht den Wahn unkenntlich und bedeutet die Unmöglichkeit seiner Ausschließung, was die psychiatrische Wissenschaft als Ganzes in Frage stellt, da ihren In- und Exklusionspraktiken die Legitimation entzogen wird.⁵⁴

Die letzten Bestimmungs- und Rettungsversuche des Krankheitsbildes ›Paranoia‹ im Rahmen der Psychiatrie beschränken sich aber nicht auf die Aussage eines ›Denkzwanges‹, der sich nach innen richtet, sondern das Außen wird ebenso von der ›Wut des Verstehens‹ (Hörisch) affiziert: »Durch die Produktivität des psychopathischen Charakters werden alle seine Umstände eingebunden in einen verständlichen Zusammenhang, in dem es keinen Zufall gibt«⁵⁵, so Schäffners Zusammenfassung des paranoischen Krankheitsbildes nach 1900. D.h. die innere Verfaßtheit bestimmt auch die äußerliche Wahrnehmung. Doch auch die Pathologisierung

51. Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2/3, Frankfurt/Main: Fischer 1999, hier S. 105. Die Selbstbeobachtung ist soweit delirant, daß sich im Gespräch ein entschärfter, stillgestellter Dionysos zeigt: »Der gefesselte, also seiner psychomotorischen Induktion beraubter Dionysos wird zum Schwätzer, der ebenso folgenlos wie ›harmlos‹ alles das ausplaudert, was er gegen Ehe, Familie und Kultur im allgemeinen hat. Er macht sich, anders gesagt, selber zum Objekt der Wissenschaft, die nach Freuds eigenem Bekenntnis in einem fast phonographisch treuen Gedächtnis des Lauschers und Therapeuten gründet. In die virtualisierende oder prohibitive Klammer des Traumes gestellt, verwandelt sich Nietzsches undenkbarer Rausch in wissenschaftlichen Inhalt« (Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink 2000, S. 184).

52. Vgl. W. Schäffner: *Die Ordnung des Wahns* (Anm. 49), S. 42 und 47–49.

53. Ebd., S. 54.

54. Vgl. ebd., S. 9 und 54–56.

55. Ebd., S. 85; vgl. zum folgenden S. 86 und 115.

der Wahrnehmung kann das Krankheitsbild nicht retten, denn die Produktion eines ›verständlichen Zusammenhanges‹ scheint ein vernünftiges Vorgehen, ja entspricht dem Verfahren der Psychiatrie, die mit Verstehen operiert. Der Paranoiker löst sich auf in einer Definition, die lediglich durch ein Zuviel bestimmt ist, eben durch das ›para‹. Er versucht auch dort zu verstehen, wo es nichts zu verstehen gibt. Er beobachtet einen Filter, der das Bedeutungslose in Information verwandelt.

Der psychiatrische Diskurs tilgt somit die ehemalige Ausschlußfigur und entläßt sie aus dem medizinischen System, was sie für neue Anschlüsse freistellt, denn eine einmal negierte Möglichkeit ist nicht vernichtet, sie kann bei Bedarf wieder aktualisiert werden. Der Paranoiker kehrt jenseits der psychiatrischen Klassifikation als Verschwörungstheoretiker zurück.

Verschwörungstheorien sind augenblicklich en vogue, auch als Thema der Unterhaltungsindustrie. Filme wie *Fletchers Visionen*, *Matrix*, *Die Truman Show*, *Pi* und *The 13th floor*⁵⁶ vermitteln immer wieder neue Versionen von Verschwörungen und der Radiosender *1 Live* strahlt in seiner Sendung *Lauschangriff* sein sogenanntes *Paranoia-Panorama* aus. Unter dem Titel *Mystery* auf *Pro 7* hat auch ein Fernsehsender der Verschwörung ihren eigenen Programmplatz geschaffen, in dessen Rahmen sich die amerikanische Erfolgsserie *Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI* als Dauerbrenner etabliert hat.

Gleichzeitig dazu werden Film und Fernsehen selbst im Rahmen von Medientheorien als Instrument von strategischen Masterplänen etabliert und zwar nicht nur auf der Informationsseite, sondern gerade auf der Seite der Technik.⁵⁷ Luhmann, der bereits selbst auf der Suche nach einer Konspiration vorgestellt wurde, macht in *Die Realität der Massenmedien* auf die immer wiederkeh-

56. Der Film ist um eine Simulation zweiter und möglicherweise dritter Stufe (und damit *ad infinitum*) zentriert. Auffälligerweise beginnt er mit eingblendeter Schrift: Der englischen Übersetzung von Descartes *Cogito ergo sum*.

57. So z. B. in Form elektromagnetischer Wellen (Rieger) oder in Form von Kriegstechnologie (Kittler). Vgl. besonders: Martin Stingelin: »Gehirntelegraphie. Die Rede der Paranoia von der Macht der Medien 1900. Falldarstellungen«, in: Friedrich A. Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München: Fink 1989, S. 51–69. Vgl. dazu auch Christina Bartz: »Telepathologien. Der Fernsehzuschauer unter medizinischer Beobachtung«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Opladen: Westdeutscher Verlag 2001.

rende Einbindung der Massenmedien in Verschwörungstheorien aufmerksam. Verschwörung darf es nur *gegen* die moderne Gesellschaft geben, aber nicht *in* ihr. Es heißt:

»Man wird alles Wissen [der Massenmedien; C.B.] mit dem Vorzeichen des Bezweifelbaren versehen – und trotzdem darauf aufbauen [...] müssen. Die Lösung des Problems kann nicht, wie in den Schauerromanen des 18. Jahrhunderts, in einem geheimen Drahtzieher im Hintergrund gefunden werden, so gerne selbst Soziologen daran glauben möchten.«⁵⁸

Solche Medienverschwörungen finden dann selbst wieder Eingang in fiktionale und massenmediale Vermittlung. Die Thematik läuft damit der Unterscheidung *High Theory/Low Culture*⁵⁹ quer und kennt darüber hinaus keine festen diskursiven Grenzen.

Doch wer sich den Verschwörungstheorien anderer zuwendet, entdeckt meist selber eine. So versteht Claus Leggewie im Themenheft *Verschwörungstheorien* des *Kursbuchs* das als paranoisch verdächtige und überall Verschwörungen witternde Regierungsprogramm des US-Amerikaners Pat Buchanan selbst als konspirative Strategie gegen den Staat und schreibt sich damit selbst in die Riege der Konspirologen ein, für die, wie er selbst sagt, »[n]ichts ist, wie es aussieht, und alles [...] etwas anderes«⁶⁰ bedeutet. Die Paranoia des Politikers wird zu einer bloß vermeintlichen und so selber zum Gegenstand des Verdachts. Der Beobachter von Verschwörungstheoretikern, die selber vorgeben, Gesellschaft zu beobachten, fällt so in den Status der Beobachtung erster Ordnung zurück.

Dies führt zu dem Ruf nach einer allgemeinen Theorie der Verschwörungstheorie, wie ihn z.B. Mathias Bröcker in *Telepolis.de* äußert. Resultat ist meist ein Differenzierungsversuch zwischen tatsächlichen und vermeintlichen Verschwörungen.⁶¹ Die Frage lautet dann, wie man unterscheiden kann, ob es sich um das Resultat

58. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 9f.

59. Entnommen dem Titel: Colin McCabe: *High Theory/Low Culture. Analyzing Popular Television and Film*, Manchester: Manchester UP 1986.

60. Claus Leggewie: »Fed up with the Feds. Neues über die amerikanische Paranoia«, in: *Kursbuch* 124 (1996), S. 115–128, S. 116; vgl. zum vorhergehenden ebd., S. 126.

61. Vgl. Mathias Bröcker: »Alles unter Kontrolle«, unter: www.telepolis.de vom 3.6.2000, S. 3; ders., »Das Internet, Nährboden für Konspiration und Garant dezentraler Kontrolle, und die Geldverschwörer«, unter: www.telepolis.de vom 3.6.2000, S. 1, 7 und 13.

tat einer paranoiden Produktivität oder eine tatsächlich geheim operierende Machenschaft handelt. Figuren aus medialen Konspirationsformaten wissen hier mehr: Es geht genau darum, die Unentscheidbarkeit auszustellen. So weiß Agent Mulder, der Protagonist aus der Serie *Akte X*, um die Unmöglichkeit der Beantwortung dieser Frage, denn, so die entscheidende Aussage in der Folge *Das Experiment*: »Daß man paranoid ist, muß nicht bedeuten, daß sie nicht hinter einem her sind.«⁶² Was dieser mittlerweile prominent gewordene Satz ausstellt, ist die Paradoxierung der Unterscheidung von Wahn/Vernunft, von Verrücktheit/Normalität, indem die Unterscheidung selbst für verrückt erklärt wird. Da ›paranoid‹ nichts über die Wahnhaftigkeit der Verfolgung aussagt, ist es selbst wahnhaft, so zu unterscheiden. D.h. die Unterscheidung wird auf die Unterscheidung selbst angewandt.⁶³

Brian L. Keeley reagiert im *Journal of Philosophie* auf dieses Problem, indem er eine Definition jenseits einer solchen Differenzierung versucht. Demnach ist der zentrale Bestimmungsrund von Verschwörungstheorien ihr allumfassendes Erklärungspotential. Sie gehen, so Keeley, über andere Theorien hinaus, indem die Vorstellung einer Konspiration immer dort einsetzt, wo andere Erklärungen Inkonsistenz aufweisen, also Details nicht einbinden können.⁶⁴ D. h., Verschwörungstheorien schließen alle Bedeutungslücken und schaffen so ein allumfassendes Bild der Wirklichkeit. Dieses Bild der Wirklichkeit wird – und das ist ebenso entscheidend für Verschwörungstheorien – von einer Simulation geschieden, denn Ausgangsbasis ist die Vorstellung, daß ›geheime Drahtzieher im Hintergrund‹ etwas zu verdecken suchen, das es dann eben zu enthüllen gilt.⁶⁵

Verschwörungstheoretiker operieren also auf der Grundlage der Codierung öffentlich/geheim, im Sinne einer alteuropäischen Semantik, wie sie Luhmann in *Die Realität der Massenmedien* vorstellt, wo er von einer »Orientierung an generalisierbaren (öffentlich vertretbaren) Gesichtspunkten« spricht. Luhmann weiter:

62. Zitiert nach: Jane Goldman: *Die wahren X-Akten. Das Buch der unerklärlichen Phänomene*, Bd. 2, Köln: vgs 1997, S. 216.

63. Vgl. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 369 u. 975.

64. Vgl. Brian L. Keeley: »Of Conspiracy Theories«, in: *The Journal of Philosophie* 3 (1999), S. 109–126, S. 119. Weitere anschließbare und instruktive Gedanken zur Verschwörungstheorie liefert Michael Angele: »Der Feind ist maskiert und lauert überall«, in: FAZ vom 3.8.2000, S. 50.

65. Vgl. ebd., S. 116f.

»Funktional äquivalente Strategien sind solche der Geheimhaltung [...]. Themengruppen um Geheimhaltung, Simulation, Dissimulation und Heuchelei [...] werden vor allem in [...] der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ausgearbeitet [...]. [Dagegen] richtet sich dann im 18. Jahrhundert die emphatische Durchsetzung der Öffentlichkeit als Mittel der Vernunft.«⁶⁶

Luhmann verortet die Thematik des Geheimen in dem, was er als die ›stratifikatorische Gesellschaft‹ bezeichnet, die Ordnung durch Hierarchisierung schafft. Diese enthält eine Position an ihrer Spitze, von der aus Gesellschaft in all ihrer Undurchschaubarkeit beschrieben werden kann.⁶⁷ Die Wiederauflage dieses Systems im Rahmen der Verschwörungstheorien ermöglicht die Vorstellung einer Spitze, die es aufzufinden gilt, da sie, so eine verschwörungstheoretische Basisannahme, geheim operiert. Da mit der funktional-differenzierten Gesellschaft aber diese Spitze verloren geht, kann sie nur als verborgene konstatiert werden und nur unter Rückbezug auf die alteuropäische Semantik von Sein und Schein beschrieben werden.

Die Verschwörungstheorie mit ihrem Rückbezug auf die stratifikatorische Gesellschaft und ihre Semantik erhält damit einen systematischen Ort innerhalb der Systemtheorie. Die Serie *Akte X* referiert dann auch tatsächlich auf das alte Genre des Schauerromans, in dem Luhmann das verschwörungstheoretische Thema der ›geheimen Drahtzieher im Hintergrund‹ identifiziert. So ist das Auftreten einer der zentralen Figuren der Verschwörung, des sogenannten ›Krebskandidaten‹ bzw. ›Cigarette-smoking-man‹, begleitet vom Nebel seiner Zigaretten, und Mulders Büro, das im Keller des FBI-Gebäudes situiert ist, scheint entsprechend düster und häufig allein durch das Licht eines Diaprojektors und dessen schaurige Bilder erleuchtet. Auf diese Weise wird künstlich ein Ort reproduziert, der für die Sein-Schein-Problematik eintritt, und darüber jene Stelle markiert, in der das Subjekt ehemals sein eigenes Sein in der Täuschung gefunden hat.

Zusammengefaßt: Verschwörungstheorien basieren auf der Sein-Schein-Opposition und begründen einen Verstehenszusammenhang und zwar unter Einbindung dessen, was auch die vermeintlichen Schein-Erklärungen an Material einbringen.⁶⁸ Verschwörungstheorien versuchen auf diese Weise nichts anderes als

66. N. Luhmann: *Realität der Massenmedien* (Anm. 58), S. 185f.

67. Vgl. N. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 2), S. 911; zum vorhergehenden: vgl. ebd., S. 685.

68. Vgl. Florian Rötzer: »Alles eine Verschwörung«, unter: www.telepolis.de vom 5.6.2000, S. 2, sowie B.L. Keeley: *Of Conspiracy Theory* (Anm. 54), S. 125.

Welt zu erklären, wie alle Theorien, aber genau das macht ihre klare Unterscheidung gegenüber ›generalisierbaren, öffentlich vertretbaren Gesichtspunkten‹ unmöglich, die Frage Bröckers nach der Möglichkeit der Unterscheidung von paranoider Produktivität und der Entdeckung tatsächlicher Aktivitäten im Geheimen wird unbeantwortbar. Um es mit Schäffner zu formulieren: Man weiß nicht, wann ein Zuviel der Interpretation erreicht ist, wann eben paranoide Produktivität einsetzt. Wenn es umgreifende Kausalketten, strikt determinierten Sinn und Strategien der Aufdeckung des konstitutiven Scheins der Moderne exklusiv in scheinbar überholten Literaturformen gibt, werden Massenmedien zu Agenturen der Möglichkeit, dieses Bild als Modell gesellschaftlicher Selbstbeschreibung operabel zu machen.

Aufgrund ihrer Popularität ist die Serie *Akte X* ein Indiz für die enorme Attraktivität von Verschwörungsphantasien. Aber *Akte X* ist nicht nur ein großer Zuschauererfolg, sondern darüber hinaus eine Kultserie, was sich durch die besondere Sichtbarkeit der Anhänger unabhängig von ihrer Anzahl definiert – so beispielsweise in Form von Zuschauerpost und Fanclubs.⁶⁹ War dies ehemals ein durch die Zuschauer organisierter Effekt auf Produzentenseite, produziert sich die Serie hier selbst als Kult, denn neben gängigen *merchandising*-Produkten besteht hier ein ganzer Medienverbund aus Film, Comics, Zeitschriften, offiziellen Internetseiten, Begleitbüchern, Romanen, CDs, Gesellschafts- und Konsolenspielen.⁷⁰ Die Serie macht also nicht am Fernseh-Bildschirm halt, sondern greift in Form des Medienverbundes weit über sich hinaus.

Sie selber bildet aber nach wie vor den Kern. Die Folgen lassen sich in zwei Kategorien einteilen: die Ermittlungsarbeit an isolierten Fällen und die Suche nach einer gigantischen Regierungsverschwörung, die fortlaufend erzählt wird.⁷¹ Im Zentrum stehen dabei die beiden FBI Agenten Fox Mulder und Dana Scully. Wäh-

69. Vgl. Jimmie L. Reeves/Marc C. Rodgers/Michael Epstein: »Rewriting Popularity. The Cult Files«, in: Angela Hague/Marla Cartwright (Hg.), »Deny all Knowledge«. *Reading the X-Files*, Syracuse/New York: Syracuse UP 1996, S. 22–35, S. 27.

70. Ebd., S. 31.

71. J. Goldman: *Die wahren X-Akten* (Anm. 52), S. 215; vgl. zur Klassifikation der Serie: Irmela Schneider: »Vom Sunset Strip zur Southfork Ranch. Wege der amerikanischen Serie zum deutschen Publikum (von den Anfängen bis 1985)«, in: dies. (Hg.), *Amerikanische Einstellung: deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktion*, Heidelberg: Winter 1992, S. 96–135, S. 103: Insofern fortlaufend erzählt wird, gehört *Akte X* zu der Kategorie, die im Amerikanischen mit dem Begriff des ›serials‹ von der regulären ›serie‹ differenziert wird.

rend sie als Medizinerin konsequent die rationalistische Herangehensweise einfordert, wendet sich der Profiler Mulder den paranormalen Phänomenen zu und ist der eigentliche Entdecker der Mega-Verschwörung. Die Serie folgt dabei zwei klassischen Mustern der Kriminalerzählung. Zum einen bedient sie sich über weite Teile der restriktiven Wissensvermittlung, d. h. der Zuschauer erhält seine Information durch die beiden Protagonisten.⁷² Zum anderen dominiert in ihr die Ereignis-Struktur der Neugierde, wonach dem Zuschauer signifikante Ereignisse vorenthalten werden und dieses Fehlen gleichzeitig kenntlich gemacht wird.⁷³ Dies wird durch die Perspektive motiviert: Der Zuschauer folgt meist allein den beiden Akteuren Mulder und Scully, die als klassische detektivische Charaktere aus dem gegebenen Material das fehlende Ereignis rekonstruieren sollen. Die Neugierde-Struktur verdoppelt dieses beim Zuschauer, indem auch bei ihm analog zu den Protagonisten ein Lesevorgang in Gang gesetzt wird. So zunächst die grundlegende und wenig aufsehenerregende Form von *Akte X*.

Doch schon Schäffners Anmerkung, daß Kriminologen grundsätzlich einem paranoiden Interpretationsmuster folgen, indem sie immer ein Mehr hinter dem Sichtbaren vermuten, erregt Verdacht. Diesen Verdacht greift die Sendung auf, wenn sie den Kriminologen Mulder selbst mit dem Verdacht der Paranoia belegt. Natürlich läßt die Serie keinen Zweifel an der Tatsächlichkeit der Verschwörung, doch deren genaue Gestalt bleibt ungewiß und erhält immer neue Facetten. Anfänglich wird noch eine Alternative zu der Mega-Verschwörung angeboten. Demnach ist nicht die Menschheit das Opfer der Verschwörer, sondern allein Mulder, dessen paranoide Grundhaltung genutzt wird, um lediglich das zwar geheime aber dilettantische Agieren einzelner Regierungsgruppen zu verdecken.

Indem der Zuschauer also mit den Protagonisten gemeinsam die Verschwörung enthüllt und dabei ebenso wie diese von ihrer Unsicherheit, die speziell Scully immer wieder ausstellt, getroffen wird, dupliziert er die paranoide Sichtweise Mulders auf das fiktionale Geschehen. Da dies in einer Serie mit einer Vielzahl von Staf-

72. David Bordwell/Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*, 4. Aufl. New York u. a.: McGraw-Hill 1993, S. 75f.

73. Irmela Schneider: »Zur Inhaltsanalyse amerikanischer Serien: Die Ebene der Narration und Akteure«, in: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hg.), *Bausteine II. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*, Siegen: o. A. 1991, S. 39–49, hier S. 42.

feln geschieht, bedarf es zur Enthüllung einer detaillierten Lektüre, so in Form von Relektüren alter Folgen angesichts neuer Fakten und durch Austausch der Lektürevarianten, was eine enorme Menge an Mailinglists und Internetseiten zur Folge hat. Dem schließt sich allerdings nur eine kleine Fan-Gemeinde an, die sich dann von der Menge der Zuschauer abhebt und so eine Differenzierung der Zuschauer in In- und Outsider produziert, erstere als kriminologisch-paranoide Leser der Serie gegenüber der allgemeinen ›Öffentlichkeit‹. Diese Zuschauerkriminologen beziehen sich aber nicht nur auf die Serie selbst, sondern binden auch serienfremdes Material ein, auf das *Akte X* immer wieder referiert, so beispielsweise durch die Einführung einer Figur mit dem durch *Watergate* bekannt gewordenen Namen *Deep Throat*, der ebenso für ein leeres und durch ein Freund-/Feindbild zu füllendes X steht, wie auch der Name ›Krebskandidat‹. Das Angebot, das die Serie für diese Mühen macht, heißt also Entscheidbarkeit. Die Verschiebung der reinen, cartesianischen Anatomie der menschlichen Vernunft scheint dabei ein geringer Preis zu sein, der in der medialen Konspiration gegen die Gesellschaft leicht zu entrichten ist.

Die Verweisstruktur der Serie – ihre Aufnahme nicht nur von Verschwörungstheorien, sondern auch von alten und neuen Mythen sowie der Film- und Fernsehtradition – gibt sich als ›postmoderne Beliebigkeitserfahrung‹, die Dirk Baecker als den Verlust von externen Referenzen aufgrund der Einsicht, daß Gesellschaft allein das »Resultat ihrer eigenen Performanz« ist, interpretiert. Dieser Verlust stellt alles unter den Verdacht des Unwirklichen, so daß die postmoderne Frage lautet: »wirklich oder unwirklich«?⁷⁴ Nach Baecker ruft dies den paranoischen und parasitären Leser in Gestalt des Kulturarbeiters auf den Plan, dem der Code alles ist.⁷⁵ Über den Kulturarbeiter heißt es, er sei ein Spieler, der dem Programmierer gegenüberstehe, bei dem jener das Wissen über den Code vermute, denn sie »haben die Anlagen installiert und sie wissen sie zu bedienen, die den Rest der Gesellschaft vor die Benutzeroberfläche bannen, ohne die Chance, die Spiegeleffekte zu durchschauen [...]. Der Kulturarbeiter mißtraut daher allem und jedem.«⁷⁶ Lösung ist hier

74. Dirk Baecker: *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos 2000, S. 71.

75. Vgl. ebd., S. 72: »dem Rauschen [...] [wird] der letzte Sinn abgelauscht« und »dieser postmoderne Kulturarbeiter [...] verläßt sich darauf, daß jeder Code seine eigene Paradoxie hat, die ihn mit dem Rest der Gesellschaft verknüpft, nistet sich in diesen Lücken ein und bringt genau dort, wo die Codes nicht weiterwissen, andere Codes zur Geltung.«

76. Ebd.

die Suche nach dem »Stottern«⁷⁷ der Codes. Das alte Wissen jenseits des Codes dagegen »wird rekonstruiert als Spielmaterial von Wirklichkeitskonstruktion, die vor keiner Unwirklichkeit zurückschreckt, wenn sie nur Information bergen über das Rauschen der Welt«.⁷⁸ Der Kulturarbeiter, von dem Baecker hier spricht, findet sich somit auch im *Akte X-Fan*, der Information aus dem Rauschen der Unterhaltung, aus dem unwirklichen Material der Serie generiert.

Die Begleitliteratur dient dann auch der Aufdeckung der Verweise der Serie und führt dabei wieder die Unterscheidung von wahren Verschwörungen und Spiegelfechtereien ein, so daß es scheinbar tatsächlich etwas aufzudecken gibt. Nicht nur, daß der Medienverbund beim Zuschauer ein nahezu paranoides Lektüremodell forciert, darüber hinaus produziert er auf diese Weise auch ein Wissen der Verschwörungen mit all ihren Ausstattungen an mythischem und realem Material, das dann in einem zweiten Schritt von den Büchern wieder abgefragt wird.⁷⁹ Der Bezug auf dieses Material bedeutet einen Sprung in die Realität: Die Unterscheidung von Fiktion und Tatsachenbericht geht ihrer Auflösung entgegen.⁸⁰ Gleichzeitig wird eine neue Simulationsform geschaffen: An der Spielkonsole kann der Fan die kriminologische Enthüllung *in actu* vollziehen.

Luhmanns These, wonach sich Wissen über die Gesellschaft im Rahmen der Massenmedien inklusive des Unterhaltungssektors formiert, drängt sich hier auf.⁸¹ Er stellt genau die Frage, »wie diese imaginäre Ereignisvielfalt an die externe Realität rückgebunden wird.«⁸² Seine Antwort lautet: »Unterhaltungsvorführungen haben [...] immer einen Subtext, der die Teilnehmer einlädt, das Gesehene [...] auf sich selbst zu beziehen. Die Zuschauer sind als ausgeschlossene Dritte eingeschlossen – als Parasit im Sinne Michel Serres.«⁸³ Der so auch von Luhmann in die Debatte um Massenmedien einge-

77. Ebd., S. 75.

78. Ebd., S. 76.

79. Vgl. J. Goldman: *Die wahren X-Akten* (Anm. 52), S. 215–233.

80. Dies ist natürlich zunächst eine Authentifizierungsstrategie, die auch C. Eugene Emery in *X-Files* entdeckt. Dies ist aber nicht der hier entscheidende Sachverhalt, da die Authentifizierung des Materials nur Teil des Gesamtkomplexes darstellt. Vgl. C. Eugene Emery: »Paranormal and Paranoia Intermingle on Fox TV's »X-Files«, in: *Skeptical Inquirer* March/April (1995), S. 18f., hier S. 18.

81. Vgl. N. Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (Anm. 58), S. 9.

82. Ebd., S. 108.

83. Ebd., S. 112; vgl. auch: M. Serres: *Der Parasit* (Anm. 21), S. 76 und 87, sowie N. Luhmann: *Beobachtung der Moderne* (Anm. 26), S. 218f.

brachte Parasit führt als Information gewertetes Rauschen ein, die der Unterhaltung zunächst abgeht, d. h. er wertet die Unterhaltung zu einer ›neuen Epistemologie‹ auf.⁸⁴

Politisch gewendet hat eine solche neue Epistemologie hier die Form dessen, was mit Michel Foucault als ›disqualifiziertes Wissen‹ bezeichnet werden kann.⁸⁵ Dieses Wissen umfaßt eine ›Gegen-Geschichte‹, welche die Verschwörung des Gesetzes, seine kontingente Einsetzung betrifft und sich gegen den hegemonialen Diskurs richtet. Die ›Gegen-Geschichte‹ stellt sich nicht kontinuierlich dar und agiert in untergeordneter Form – in Mythen und Sagen, eben jenem Material, das *Akte X* allwöchentlich verarbeitet und so ins Gedächtnis ruft.⁸⁶ Dies ist genau die »Geschichte einer Entzifferung, der Aufdeckung des Geheimen«. ⁸⁷ Oder, um es abschließend mit Rainald Goetz zu sagen:

»[K]eine klare Geschichte, und deshalb schließlich auch nicht so zu erzählen. [...] Zum Beispiel in der Welt der Medien. Wenn man diese Konstellation dort ansiedeln [...] würde. Wie der dauernde tägliche Verrat, [...] Mißtrauen, Lüge, Intrige [...]. Kann der Film [oder das Fernsehen; C.B.] sowas vielleicht viel besser zeigen?«⁸⁸

84. Vgl. M. Serres: *Der Parasit* (Anm. 21), S. 60.

85. Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesung am Collège de France (1975–76)*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 16.

86. Vgl. ebd., S. 82.

87. Ebd., S. 85.

88. Rainald Goetz: *Dekonstruktion* (Anm. 7), S. 175.

»Mediumvorgänge sind unwichtig.«

Zur Affektökonomie des Medialen bei Fritz Heider

FRIEDRICH BALKE

Das Lachen Heiders

»[A]lle Erfahrungen sprechen für Theorien, die uns vor Humanismen bewahren.«¹ Niklas Luhmann, dem dieses Bekenntnis zuzuschreiben ist, hat ein Gutteil seines Schaffens auf eine entsprechende Theorie verwandt. Die Diagnose, ›der Mensch‹ sei ein Residuum alteuropäischer Semantik und aus systemtheoretischer Perspektive ›immer Teil der Umwelt des Systems«², erfordert Denkfiguren, die an die Stelle dieses Ecksteins abendländischer Denkgebäude treten. Eine dieser Alternativen, die Luhmann in seinen späteren Schriften anbietet, ist die Unterscheidung von »Medium und Form«, die als systemintern produzierte an die Stelle ontologischer oder transzendentaler Beschreibungskategorien wie Substanz und Akzidenz oder Subjekt und Objekt tritt. ›Medium‹, so bestimmt Luhmann in explizitem, wiewohl modifizierendem Anschluß an den Gestaltpsychologen Fritz Heider, ist jede lose Kopplung von Elementen, die eine Vielzahl von Möglichkeiten ihrer Verbindung untereinander anbietet. Die Aktualisierung *einer* bestimmten Verbindung heißt dann ›Form‹: die kontingente Ausbildung einer festen Kopplung zwischen den angebotenen Elementen auf Zeit.³

Daß die Frage nach dem Menschen damit nicht erledigt ist, sondern sich vor dem Hintergrund einer diskursgeschichtlich diffe-

1. Niklas Luhmann: »Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen«, in: Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 40–56, hier S. 56.

2. Ebd., S. 54

3. Vgl. z.B. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 165ff.

renzierten Frage nach Herkunft und Status des Medialen noch einmal stellt, wird deutlich, wenn man sich Luhmanns Bezugstext, dem Aufsatz *Ding und Medium* von Fritz Heider selbst zuwendet. Heiders Versuch, ›den Menschen‹ gerade in der Gegenüberstellung zu ›dem Medium‹ eine überlegene Position zu bewahren, dokumentiert dabei ebensosehr die Aporien der philosophischen Anthropologie in der Moderne, wie sich an der Kontrastfolie dieses Versuchs zugleich die Schwierigkeiten einer posthumanistischen Medientheorie erweisen, den allzustabilen Konzepten von Ontologie und Anthropologie für immer den Rücken zu kehren. Die Frage, was am »Mediumgeschehen« (Heider) bedrohlich für die Souveränität des alteuropäischen Menschen sei, läßt sich mit der gleichen Berechtigung als Frage nach dem *Bedrohungspotential des Medialen für die Form des Systems* stellen.

Ein Text, der »Ding und Medium« überschrieben ist, exponiert scheinbar eine strikt theoretische Problematik. Er läßt sich, wenn man die Bestimmung des Medialen in der platonischen *Politeia* denkt – das Licht als jenes »Dritte«, das zu der Sehkraft, also dem Auge, und den Dingen noch hinzukommen muß, damit Sehen möglich wird⁴ –, in der Tat auch mühelos als eine weitere Fußnote

4. »Wenn auch in den Augen Gesicht ist und, wer sie hat, versucht es zu gebrauchen, und wenn auch Farbe für sie da ist: so weißt du wohl, wenn nicht ein drittes Wesen hinzukommt, welches eigens hierzu da ist seiner Natur nach, daß dann das Gesicht doch nichts sehen wird, und die Farben werden unsichtbar bleiben. – Welches ist denn dieses, was du meinst? fragte er. – Was du, sprach ich, das Licht nennst« (Platon: *Politeia*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Reinbek: Rowohlt 1994, S. 414 [508d-e]). Auch für Heider sind es vorzugsweise die Lichtwellen, an deren Beispiel er die Wirkungsweise des Mediumgeschehens für distale Erkenntnisprozesse analysiert: »Ein Beispiel: Ich sehe einen Stein, der von der Sonne beleuchtet wird. Von der Sonne geht eine Kausalkette über den Stein in mein Auge. Die Lichtstrahlen gehen durch das Medium, bis sie auf mein Auge treffen. Für das Wahrnehmen haben Ding und Medium völlig verschiedene Bedeutung.« Fritz Heider: »Ding und Medium«, in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, Symposion 1 (1926), S. 109–157, hier S. 114. Im übrigen teilt Heider mit Platon auch dessen Heliotropismus, für den der Psychologe geradezu lyrische Wendungen (in der Nachfolge Eichendorffs) findet: »Wer jemals auf einem Berge stundenlang in dickstem Nebel gegangen ist und dann auf einmal die Sonne hervorbrechen sah und weit über das Land blicken konnte, der weiß, was es heißt, in weiter oder enger Welt zu leben. Dann lernt man verstehen, wie wunderbar diese wahrnehmende Durchdringung der Welt ist. Wie ist es möglich, daß der Bereich unseres Wahrnehmens nicht mit unserer Haut aufhört?« Mit anderen Worten: Wie ist es möglich, daß wir in unserem Körper nicht wie in einer platonischen Höhle eingeschlossen sind? Vgl. ebd., S. 111.

zu Platon lesen. Und wenn man die Legende betrachtet, die Heider in seiner 1983 erschienenen Autobiographie (*Das Leben eines Psychologen*) erzählt, verstärkt sich der Eindruck noch, daß ihr Autor diesen bereits 1923 geschriebenen (aber erst 1926 veröffentlichten) Text, als einen philosophischen Text *par excellence* verstanden wissen wollte – zumindest nachträglich.

Bei einer informellen Zusammenkunft in Erlangen nämlich trägt Heider 1923 auf Einladung der Philosophischen Gesellschaft erstmals eine frühe Fassung des in Rede stehenden Textes vor – in einem »große[n] herrschaftliche[n] Gebäude, in dem alle Räume nach berühmten Philosophen benannt waren. Das Treffen«, so Heider weiter, »fand im Aristoteles-Saal statt.« Neben Kurt Lewin, seinem Mentor, mit dem Heider angereist war, nahmen noch so illustre Denker wie Rudolf Carnap und Hans Reichenbach teil, »die damals beide noch nicht sehr bekannt waren«. Carnap, der »zwei Wandtafeln mit Symbolen vollgeschrieben« hatte, um eine Explikation der »Aussage ›eins und eins gleich zwei« in den Termini der Logik Russells und Whiteheads vorzunehmen, erntet noch nachträglich viel Heiderschen Spott: »Ich überlegte, wieviele Tafeln er brauchen würde, um eine simple Kaufladenrechnung zu erklären.« Symptomatisch an dem Bericht Heiders ist nun nicht das Ereignis dieser Zusammenkunft selbst – wir erfahren, daß sein eigener Vortrag wohlwollend aufgenommen wurde –, sondern das »Postskriptum«, das er dem Bericht anhängt und das interessanterweise das Gebäude betrifft, in dem die Tagung stattfand. Ich zitiere:

»Einer der Sekretäre der philosophischen Gesellschaft wohnte im Hause. Etwa einen Monat nach unserem Treffen fiel ihm auf, daß jeden Morgen ein wenig Sand auf seinem Schreibtisch lag. Das erstaunte ihn, bis er nach oben blickte und genau über dem Schreibtisch einen kleinen Riß in der Decke sah. Er verständigte die für das Gebäude Verantwortlichen, die der Sache nachgingen und ihm eilends mitteilten, daß er das Haus sofort verlassen müsse. Erlangen war eine alte Bierbrauerstadt, und die nicht mehr benutzten mittelalterlichen Kellergebäude des Hauses waren im Einstürzen. Das ganze von der Philosophischen Gesellschaft benützte Haus verschwand in kurzer Zeit buchstäblich vom Erdboden, weil es in den Keller abstürzte. Ich habe immer gedacht«, fügt Heider hinzu, »daß in diesem Ereignis eine philosophische Botschaft zu sehen ist, aber vielleicht ist es besser, daß ich nie herausbekommen habe, welche.«⁵

Niemand wird dem Anekdotenerzähler diese gespielte Naivität ab-

5. Fritz Heider: *Das Leben eines Psychologen. Eine Autobiographie*, Bern, Stuttgart, Toronto: Huber 1984, S. 50f.

nehmen wollen. Denn worin kann schon die Botschaft dieses Ereignisses liegen, wenn nicht darin, daß mit dem Gebäude, dem Sitz der Philosophischen Gesellschaft, die Philosophie selbst ›in den Keller gestürzt‹ ist? Die Philosophie, oder sagen wir besser: *eine* bestimmte Form der Philosophie, wie sie sich etwa in Carnaps logischen Rekonstruktionen des kleinen Einmaleins exemplarisch verkörpert, ist dem Untergang geweiht, weil sie verfehlt, was Heider die ›lebenswichtige Struktur‹ nennt, also die Relevanzstrukturen des Alltäglichen und der Lebenswelt – eine Lebenswelt, die die Gestaltpsychologen im Verein mit den Phänomenologen zu ihrer großen Passion erklärten. Der theoretische Impuls muß sich zu zügeln verstehen, wenn er nicht leerlaufen will. Das verstand Carnap nicht, jener späte Nachfahre des Aristoteles, der den Kult der theoretischen Orientierung so weit treibt, daß er das praktische Leben aus den Augen verliert, für das die »simple Kaufladenrechnung« entsteht, zu der er mit all dem logischen Aufwand, den er betreibt, niemals vordringen wird. Wir sehen: Heiders Legende entpuppt sich als eine Variante der berühmten Anekdote, die Platon über das Lachen der thrakischen Magd berichtet.

Es lohnt sich, das *Postskriptum*, das das zerbröselnde und sich buchstäblich in Nichts auflösende Gebäude der Philosophischen Gesellschaft betrifft, noch etwas genauer anzusehen, weil das berichtete Ereignis bezeichnenderweise nicht der Sphäre des Großdinglichen, sondern dem »unterschwelligem Gebiet« des Medialen angehört. Was Heider beschreibt ist ein – mit der Terminologie seines Aufsatzes gesprochen – »Auslösevorgang«⁶, ein Vorgang im molekularen Bereich, der sich in der Sphäre des Großdinglichen bzw. der Zuhandenheit kaum manifestiert, am Ende aber die Wirkung eines »Erbebens« hat – das Ereignis, das Heider exemplarisch anführt, um Auslösevorgänge zu beschreiben (massive, aber unspezifisch-gestreute Wirkungen einer dem Blick entzogenen Ursache). Das Haus der Philosophie ist in seinen Grundfesten erschüttert, ohne daß dieser Sachverhalt seinen Bewohnern überhaupt schon zum Bewußtsein gekommen wäre. Man versucht, wie Carnap, weiterhin, die Welt logisch aufzubauen, ohne wahrzunehmen, daß die Fundamente, auf denen man baut, längst brüchig geworden sind. Was bricht ein? Kurz gesagt: das Mediale, und zwar, das Mediale schlechthin. Denn was findet einer der Sekretäre der Gesellschaft »jeden Morgen« auf seinem Schreibtisch vor? Nicht etwa philosophische Entwürfe zum logischen Aufbau der Welt, sondern »ein wenig Sand«. Sand ist nun gewissermaßen die symbolische Reprä-

6. F. Heider, »Ding und Medium« (Anm. 4), S. 126.

sensation des Medialen auf der Ebene des Großdinglichen. Er ist das unendlich verkleinerte Großdingliche, er markiert die Schwelle, an der sich der pulverisierte »feste Körper« unserer Wahrnehmung zu entziehen droht. Bekanntlich behandelt Heider auch »Spuren als Vermittlungen«⁷. Er führt Ton und Wachs als ›Medien‹ an, in die sich Spuren eines Dings eindrücken lassen können – und sich bewahren, nachdem sie ›fixiert‹ sind, also mit der aufgenommenen Spur ihrerseits zu einem ›festen‹ Ding werden, das alles Mediumhafte verliert. Im Fall des Sandes haben wir es mit einem Medium zu tun, das sehr wohl Spuren aufzunehmen in der Lage ist, die aber, sprichwörtlich, ebenso schnell wieder ›im Sande verlaufen können‹. Von sich aus – also ohne Hinzufügung von Fixiermittel – löscht der Sand die Spuren fast ebenso schnell wieder, wie er sie empfängt – darin dem Wasser vergleichbar. In dem von Heider geschilderten Fall trägt der Sand daher auch nicht selbst eine Spur, er bringt den Beobachter vielmehr auf eine Spur, die zu einer Ursache ganz anderer Ordnung führt.

Weil die Philosophie, immer verstanden als von der Wahrnehmung ausgehende *theoria*, das Problem des Medialen allenfalls am Rande streift oder es, siehe Platon, als Idee der Ideen und damit erkenntnisökonomisch bestimmt, erzählt Heider eine Geschichte, in deren Verlauf es selbst die Bühne betritt – unscheinbar und kaum vorhanden, viel weniger als die »Dinge der Erdoberfläche«⁸, zwischen denen sich der Mensch bewegt. Es ist die alte Philosophie der ungehörigen Abstraktionen mit ihren imposanten Gedankengebäuden, deren Ende der Sand auf dem Schreibtisch verkündet; Heider war ja nach seinem Vortrag mit einem guten Gefühl nach Hause gefahren: »die anschließenden Diskussionen«, so erinnert er sich, »bestärkten mich in dem Gefühl, daß es der Mühe wert wäre, meine Ideen weiter zu entwickeln.«⁹ Das Ergebnis liegt dann 1926, also drei Jahre später, in publizierter Form unter dem Titel *Ding und Medium* vor. Der Text ist ein philosophischer, weil er nicht weniger beansprucht, als eine Theorie anzubieten, die die – ontologische – Fixiertheit der (alteuropäischen) Philosophie auf die Dinge und ihre Erkenntnis aufbricht und sich der Wirksamkeit des Medialen – also der Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, die im Objektiven liegen – offen stellt.

Die Strategie des Textes besteht nun allerdings darin, daß Heider zwar den medialen Effekt oder den Effekt des Medialen nicht

7. Vgl. ebd., S. 139.

8. Vgl. ebd., S. 128

9. F. Heider: *Das Leben eines Psychologen* (Anm. 5), S. 50.

länger leugnet – also dasjenige ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, durch das gemeinhin ›hindurchgesehen‹ wird –, aber ihn so gleich einer bestimmten Ökonomie unterwirft, die die Ordnung der *Dinge* im Grunde intakt läßt. Nur für den Erkennenden darf das Medium manifest werden, um seine Funktion zu erfüllen, muß es latent bzw. im Hintergrund bleiben. Daß das Medium einmal mehr sein könnte, als ein bloßer »zeichengebender Ausläufer«¹⁰ eines »Kerngeschehens«¹¹, ist Heider ein fremder Gedanke; dem Organismus, der zwischen die Dinge tritt, kommt das Privileg zu, diese Ausläufer zum Aufbau seiner Welt zu verwenden, die als Welt ›zu-handener‹ Dinge diese ihres medialen ›Eigensinns‹ beraubt. Der massive Anthropologismus und, bedenklicher noch, Humanismus dieser Konzeption äußert sich nicht zufällig in einem Abschnitt des Aufsatzes, der »Vermittlung der Persönlichkeit« überschrieben ist. Er wird in der Regel überlesen – vielleicht, weil er den zugleich erkenntnistheoretischen und erkenntnispolitischen, genauer: erkenntnispolizeilichen Charakter der Bestimmung des Mediums vom Ort einer Gestaltpsychologie offenlegt.

Wann immer nämlich diese Psychologie von Gestalten oder Formen spricht, fusionieren in diesen Begriffen ästhetische und ethische Aspekte. »Jede Persönlichkeit«, schreibt Heider, »ist umgeben von einer ganzen Sphäre von Spuren und Geschehnissen, die sämtlich den Charakter der Einheit des Menschen haben, von ihr aufgezwungen sind. Die meisten Menschen liegen offen da in diesen Zeichen, deren Deutung freilich nur wenigen gelingt.« Z.B. eben den Gestaltpsychologen, deren tägliches Brot es ist, aus den ›Spurenelementen‹, den »zeichengebenden Ausläufern« der ›Persönlichkeit‹ die Profile zusammenzustellen und zusammenzuphantasieren, als deren ›Ausdruck‹ die Spuren dann gelesen werden können. Selbst wo Heider von den Lichtstrahlen sprach, wo er also den Physiker spielt, geht es die ganze Zeit doch bloß um Menschenlehre und »Menschenfassungen« (Walter Seitter):

»Und wie die Lichtstrahlen ihren Sinn erst durch den Rückgang auf die einheitliche Lichtquelle erhalten, so werden die Handlungen erst verständlich, wenn man auf die zugrundeliegende sachliche Einheit, die Person des Handelnden und den Ablauf ihrer psychischen Geschehnisse zurückgeht.«¹²

Nun beschränkt sich der anthropologische Diskurs, wie man weiß,

10. F. Heider: »Ding und Medium« (Anm. 4), S. 142.

11. Vgl. ebd., S. 145.

12. Vgl. ebd., S. 143.

keineswegs auf die Untersuchung des Menschen. Als Diskurs erweist er sich gerade darin, daß er mit keiner empirischen Disziplin oder Wissenschaft zusammenfällt, sondern eine universalistische Lektürestategie für die Gesamtheit sozialer und kultureller Fakten bereitstellt: »Von den Fußspuren an bis zu den komplexesten Spuren, Schriftzügen oder künstlerischen und wissenschaftlichen Schöpfungen gibt es mannigfache Vermittlungen, durch die hindurch wir das Wesen des Menschen und sein Tun erkennen können.« Und schließlich deutet der Schlußsatz des Abschnitts die erkenntnispädagogische Stoßrichtung dieser Art von Medienforschung an: »Nur angedeutet sei der Unterschied, der charaktervolle eigenbedingte Menschen von schwachen fremdbedingten Naturen trennt.«¹³

Für Heider – und das ist vielleicht auch der tiefste Berührungspunkt mit Niklas Luhmann – ist Komplexität das Problem, für das Strategien der Reduktion gefunden werden müssen. Wie Bergson plaziert auch Heider den menschlichen Organismus »zwischen zwei falschen Einheiten vielheitlicher Vermittlung. Er empfängt mit den Sinnen die vom einheitlichen Ding ausgehende Vielheit, vereinigt sie irgendwie und wirkt dann wieder durch eine Vielheit auf das Dinggeschehen zurück.«¹⁴ Das kann der Mensch, weil er das Privileg hat, jenes Ding zu sein, daß empfangene Reize nicht einfach weiterleitet, sondern ›bricht‹ bzw. reflektiert – also Verhaltensspielräume schafft –, um aus dieser »Zone von Indeterminiertheit«¹⁵ zum Ausgangspunkt ›eigener‹ Wirkungen zu werden. Wogegen der Text Heiders anschreibt, ist die Möglichkeit einer Medialisierung des Wahrnehmungsapparates selbst, eine Störung der ihm zugeschriebenen Synthesisfunktion, die Bergson sehr wohl zu denken in der Lage war.¹⁶ Heider ist in gewisser Weise ein halbiertes Bergson. Er stellt sich ganz auf die Spitze des berühmten Bergsonschen *Kegels*,¹⁷ die Aktualität des sensomotorischen Zusammenhangs, und

13. Vgl. ebd.

14. Vgl. ebd., S. 155.

15. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1896), Hamburg: Meiner 1991, S. 17. Die »Weite der Wahrnehmung«, so Bergson weiter, steht »in genauem Verhältnis zur Indeterminiertheit der nachfolgenden Tat«.

16. Vgl. ebd., S. VI: »Was man gewöhnlich für eine Störung des seelischen Lebens selber, eine innere Unordnung, eine Erkrankung der Persönlichkeit hält, erscheint uns von unserm Standpunkt aus als ein Nachlassen oder Verderben des Bandes, das das seelische Leben mit seiner motorischen Begleitung verbindet, als eine Stockung oder Schwächung unserer Aufmerksamkeit auf das äußere Leben.«

17. Der Kegel mißt den ganzen Raum zwischen »Tatmensch« und »Träumer« aus: vgl. ebd., S. 147f.

vergißt dabei den ganzen Raum, der sich zwischen der Spitze und der Basis des Kegels erstreckt, der Raum, der für ihn allenfalls am Rande auftaucht und für den er nichts weiter als die Geste ethischer Verwerfung (›schwache fremdbestimmte Naturen‹) übrig hat.

»Wie wirkt z.B. ein Messer ...«

Die Medialisierung des Menschen und der Dinge kommt in dem zum Ausdruck, was Gilles Deleuze – mit Blick auf das Kino – das Affektbild genannt hat. Es ist dieses – die Ordnung einer jeden Psychologie betreffende und aufstörende – Affektbild, das man geradezu als die Kehrseite des ethisch-ästhetischen Appells der Psychologie zur Gestalt, zur guten Form verstehen kann. Wenn man wie Deleuze das moderne Kino mit den Augen des Philosophen liest, wird einem die kulturelle Reichweite dessen bewußt, was Deleuze – im Anschluß an Pascal Bonitzer – als Verfahren der Dekadrierung beschreibt. Die Dinge nämlich werden allererst die Dinge, als die wir sie kennen und handhaben, indem sie einer spezifischen Rahmung unterworfen werden, die sie als selektiertes Formenmuster aus einem medialen Möglichkeitsreservoir zu beschreiben erlaubt. Man bricht nicht mit der Heiderschen Ding/Medium-Unterscheidung, indem man sie durch die Differenz von Form und Medium ersetzt. Dinge im Heiderschen Sinne gehen aus dem Akt einer Formgebung hervor, die eben darin besteht, systematisch die wahrgenommenen »Vielheiten« soweit zu reduzieren, daß sie sich als »vom einheitlichen Ding« ausgesandt zu erkennen geben. Technische Apparate gleichen darin Menschen, daß sie, wie Heider schreibt, wie »Resonatoren« funktionieren: Sie sind »Geschehensfilter« und »sprechen nur auf ganz Engbegrenztes an, alles Störende, Verdeckende wird ferngehalten. So wird aus dem Gemenge das Einzelne herausgelöst.«¹⁸ Wenn aller Medientheorie auch ein politischer Imperativ einbeschrieben ist, dann ginge es vielleicht darum, dieses ›Resonatoren‹-Modell der Kommunikation auf seine ihm selbst undurchsichtige Funktion hin zu befragen, wie das Gilles Deleuze vorgeschlagen hat:

»Tatsächlich müßte man das Schema der Informationstheorie umdrehen. Die Informationstheorie setzt theoretisch eine maximale Information voraus; am anderen Pol siedelt sie den reinen Lärm an, das Rauschen; und zwischen beiden die Redundanz, die die Information vermindert, ihr aber ermöglicht, den Lärm zu besiegen. Es ist das Gegenteil: oben müßte man die Redundanz ansiedeln als Übermittlung von Vorschrift-

18. Vgl. ebd., S. 146.

ten und Befehlen [auf Heider bezogen: ›sei ein charaktvoller, eigenbedingter Mensch; F.B.]; darunter die Information als Minimum, das immer erforderlich ist, damit die Befehle gut empfangen werden [bei Heider: alles Mediengeschehen ist ›Ausläufergeschehen‹ und nur sinnvoll, wenn auf ein ›Kerngeschehen‹ bezogen, dessen Bote es ist; F.B.]; und darunter? Nun, darunter wäre dann so etwas wie das Schweigen, oder auch das Stottern, oder auch der Schrei, irgend etwas, das unter Redundanzen und Informationen fließt, das die Sprache fließen läßt und sich trotzdem zu Gehör bringen kann.«¹⁹

Wollen wir uns, mit anderen Worten, über die Dinge nur nach Maßgabe eines Befehls (einer Redundanz) ›informieren‹ lassen, ganz gleich ob dieser Befehl nun einer bereits praktisch eingeübten oder erst zukünftig zu realisierenden ›Zuhandenheit‹ entspricht? Die Apologie des (menschlichen) »Wahrnehmungsapparates« erfolgt natürlich stets unter Absehung der Befehlsstruktur, in die er eingelassen ist; stets geht es darum, ihn als Generator von Information, also von Neuheit und Überraschungswert zu präsentieren, wobei allerdings jede Neuheit und Überraschung nur insofern zählt, als sie einen ›Anschlußwert‹ produziert. Geben wir zum Schluß ein Beispiel, das sich interessanterweise sowohl bei Heider als auch bei Deleuze findet. Bei Heider dient es dazu, die »ganz neuen Wirkungsmöglichkeiten« aufzuzeigen, die einem ›Ding‹ dadurch abgewonnen werden können, daß es auf einen (menschlichen) Wahrnehmungsapparat stößt; bei Deleuze dagegen mutiert das ›Ding‹ zu einem Träger reiner, wie er es mit Peirce formuliert, »Potentialqualitäten«, das unterhalb der Schwelle verharrt, jenseits derer Medien sich als Material für Formbildung, also als Einzeichnungsfläche, zur Verfügung stellen:

»Wie wirkt z.B. ein Messer in den gewöhnlichen überelementaren Verbindungen? Es wirkt sicher als Ganzes, als physikalische Einheit; es wirkt durch seine Schwere, es wirkt sogar durch seine Form, durch die Keilform seiner Klinge kann es schneiden. Aber wann kommt jemals seine Form als Ganzes zu einheitlicher charakteristischer Wirkung auf andere Körper? Wann wirkt sein langovaler Umriß? Man ist versucht zu sagen, das geschieht nur im Organismus, der seine Gestalt erkennt.«²⁰

Unter dem Befehl zu stehen, dem Messer eine »Gestalt« zu geben, kann Heider nicht zugeben, weshalb er diesen kulturellen Anruf zu einer Angelegenheit der Erkenntnis, konkret: der Gestaltpsycholo-

19. Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 62f.

20. F. Heider: »Ding und Medium« (Anm. 4), S. 144f.

gie macht. Nach Deleuze bemißt sich nun alle Theorie und Praxis des Medialen an der Fähigkeit, von solcher Gestalt- oder Formerkenntnis Abstand zu nehmen, in Heiderscher Terminologie: die (medialen) Ausläufer vom sogenannten »Kerngeschehen« zu trennen, sie ›aufsteigen‹ zu lassen. Vergewärtigen wir uns nun folgendes filmische Geschehen:

»Da ist Lulu, die Lampe, das Brotmesser, Jack the Ripper: Personen, die es wirklich geben könnte, mit individuellen Eigenschaften in ihren gesellschaftlichen Rollen, Gegenstände als Gebrauchsgegenstände in ihren tatsächlichen Verbindungen mit Personen, kurz, es ist ein bestimmter Stand der Dinge gegeben. Aber da ist auch das gleißende Licht auf dem Messer, des Messers Schneide im Licht, das Entsetzen und die Schicksalsergebenheit Jacks, die Rührung Lulus. Das sind reine Qualitäten oder einzelne Potentiale, in gewisser Weise reine ›Möglichkeiten‹.«²¹

Daß Formen nicht notwendigerweise von Menschen aus konstruiert werden müssen, sondern auch z.B. von »Systemen«, wie Luhmann im Anschluß an Heider festhält, ändert nichts an der grundsätzlichen Solidarität der beiden Ansätze. Sie stimmen überein in der Notwendigkeit einer gewissen Zentrierung (*a fortiori* im Angesicht der modernen Azentrität) und unterscheiden sich lediglich in dem Grad, in dem sie die Kontingenz des jeweils realisierten Strukturmodells ›repräsentieren‹. Wenn man dagegen wie Deleuze die Fragestellung verschiebt, ist nicht die ›lose Kopplung‹ des Medialen das Problem (insofern es bei loser Kopplung nicht bleiben kann), sondern eben die immer schon ausgebildeten und in Entstehung begriffenen Formen, die, wie man sagen könnte, den ›Mehrwert‹ des Medialen für sich abschöpfen.

Von Descartes bis Luhmann beobachten wir ein Denken des Medialen unter dem Symbol der Wachsmasse²² – Natalie Binczek hat auf die weitreichenden philosophischen Implikationen des

21. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 143.

22. Luhmann beruft sich ausgerechnet auf die »Metapher der Wachsmasse«, um zu illustrieren, wie es gelingen könnte, mit Hilfe der Unterscheidung Medium/Form »das dingontologische Konzept« der klassischen Materie zu überwinden. Nun fungiert die Wachsmasse in der Zweiten Meditation des Descartes, an die sich Luhmann in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise nicht erinnert, aber als Paradigma der modernen Dinglichkeit *par excellence* – nämlich der mathematisierbaren (aller sinnlichen Aspekte entkleideten) *res extensa*, der reinen »Vorhandenheit« (Heidegger) bzw. ›Objektheit‹. Vgl. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 3), S. 166.

WachsmodeLLs aufmerksam gemacht²³ –; aber die Wachsmasse genießt dieses Privileg nur wegen ihrer grundsätzlichen hyletischen Passivität, die sie als reine Einschreibfläche zu denken erlaubt. Selbst wenn man die funktionale Bedeutung des Medialen noch nachdrücklicher als Heider betont, gilt doch auch für diese Position jener skandalöse Satz, den Heider immerhin den Mut hat, offen auszusprechen: »*Mediumvorgänge sind unwichtig*«²⁴, wichtig werden sie nur in dem Moment, in dem sie »an etwas Wichtiges gekettet« sind. Dieser Satz ist auch und nicht zuletzt ein Affektsatz, dem Deleuze das Affektbild entgegensetzt. Es gehört nicht zu meinem Thema in die komplizierte Diskussion des Affektbildes einzusteigen – wichtig für unseren Zusammenhang ist lediglich die Position des hyletischen Moments, Statthalter des Medialen, im Affektbild. Es ist nicht länger passive Trägermasse und Ausgangspunkt eines allmählichen Formierungsprozesses, sondern im Gegenteil Zielpunkt eines künstlerischen und ineins damit sozialen Prozesses der Defiguration. Die Großaufnahme etwa, an der Deleuze zunächst das Affektbild festmacht, »macht aus dem Gesicht ein reines Rohmaterial des Affekts, seine *hyle*.«²⁵ Affekte sind bei Deleuze geradezu terminologisch – im Unterschied zu ›Gefühlen‹ – durch einen spezifischen Manifestationsvorgang definiert, der vom Modus der Individuierung (Personen, Dinge) ebenso wie von dem der Entdifferenzierung bzw. Undifferenziertheit zu unterscheiden ist. Der bevorzugte Manifestationsort dieser Affektivität ist im übrigen keineswegs das menschliche Gesicht; die Bedeutung des filmischen Bildes liegt gerade darin, daß es in der Lage ist, beliebige Stellen im Raum in ›intensive Orte‹ zu verwandeln, die auf diesem Wege einen Raum hervorbringen, der seine Koordinaten und Maßverhältnisse (denen Heider in seinen Überlegungen zur »lebenswichtigen Struktur« solche Bedeutung beimißt) verliert und zu einem »taktile[n] Raum«²⁶ wird.

Worum es geht, macht ein anderes und letztes Beispiel deutlich, eine Filmsequenz, die bloß einem einzigen Objekt, einem einzigen ›Ding‹ gilt, das die Kamera, und nur sie kann diese Leistung am Ding vollbringen, in den Zustand des Medialen versetzt. Der Gegenstand, eine Brücke in Rotterdam,

»zerstäubt gleichsam in seine Bilder. Gerade die Möglichkeit, in siebenhundert Ein-

23. Natalie Binczek: »Medium/Form – dekonstruiert«, Vortragsmanuskript 2001.

24. F. Heider: »Ding und Medium« (Anm. 4), S. 130.

25. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild* (Anm. 21), S. 145.

26. Vgl. ebd., S. 152.

stellungen so grundverschiedene optische Eindrücke zu zeigen, nimmt dieser Brücke von Rotterdam die Eindeutigkeit eines zweckhaften konkreten Gegenstandes. Das sind Impressionen, über die keine Lastzüge fahren können. [...] Hier geht es nicht um den Begriff der Brücke, auch nicht um einen gegebenen individuierten Zustand, der durch seine Form, durch das Material Metall, seinen Verwendungszweck und seine Funktionen definiert ist.«²⁷

Von Bergson über Heider bis zu Luhmann, soviel sollte deutlich geworden sein, geht es immer auch um die Problematik einer *Bewirtschaftung des Medialen* – die Frage nach der Art von Ökonomie, die dieser Bewirtschaftung zugrundeliegt, wird von keinem der Autoren aufgeworfen. Die Ökonomie ist ein Teilbereich des modernen Gesellschaftssystems. Es hat daher keinen Sinn, so scheint es, nach der Ökonomie des Systems zu fragen. Statt nach der Nützlichkeit des Medialen zu fragen, kann man aber auch die Fragerichtung umkehren und die Operationen des Medialen, das entgegen Heider nicht nichts ist, von jeder Finalisierung durch Dinge, Kerngeschehen oder auch Formen freihalten. Der Mensch, der bei Heider nur als formgebende Instanz denkbar ist, wird vor dem Hintergrund dieses Einspruchs von Deleuze selbst zum Element der weder logisch-analytisch noch gestaltpsychologisch fixierbaren Anökonomie des Medialen.

27. Vgl. ebd., S. 154.

ANHANG

Autorinnen und Autoren

Friedrich Balke: Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln; Promotion mit einer Arbeit über die Kultur- und Zeitdiagnostik Carl Schmitts; Arbeitsschwerpunkte zur politischen Philosophie, Kultur- und Medientheorie, insbesondere Diskursanalyse und Systemtheorie sowie »Literatenphilosophie« (= franz. Gegenwartsphilosophie). Buchveröffentlichungen u. a.: *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts* (1996); *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, (1996; Hg. zus. mit Joseph Vogl); *Vom Nutzen und Nachteil historischer Vergleiche. Der Fall Bonn-Weimar* (1997; Hg. zus. mit Benno Wagner); Aufsätze zu Robert Musil, Franz Kafka, Paul Valéry und Marcel Proust.

Christina Bartz: Mitarbeiterin im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln; arbeitet derzeit an einer Dissertation zur Verschränkung von Industriekultur, Masse- und Mediendiskurs in den 1950er und -60er Jahren. Veröffentlichung u. a.: »Telepathologien. Der Fernsehzuschauer unter medizinischer Beobachtung«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1 (2001).

Christian Bielefeldt: Studium der Schulmusik und Germanistik an der Universität und Musikhochschule Hamburg, 1995 Mitbegründung des *Ensembles für Alte und Neue Musik TRE MODI*, seit 1998 Stipendiat am Graduiertenkolleg *Intermedialität* an der Universität/GH-Siegen mit einem Dissertationsprojekt über intermediale Konzepte in den gemeinsamen Werken Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes. Veröffentlichungen zur Ästhetik der Filmmusik bei Eric Rohmer (in: Uta Felten/Volker Roloff [Hg.], *Rohmer Intermedial*, 2001) und zur psychoanalytischen Konzeptualisierung von Musik und Schrei nach Lacan (in: Christian Filk/Björn Laser/Jochen Venus [Hg.], *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle*, 2001).

Natalie Binczek: Wissenschaftliche Assistentin an der Universität-Gesamthochschule Siegen; Arbeitsschwerpunkte zur Systemtheorie und Dekonstruktion sowie zur Geschichte der Sinne seit dem 17. Jahrhundert. Buchpublikationen: *Eigentlich könnte alles auch anders sein* (1998; Hg. zus. mit Peter Zimmermann); »... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder.« *Anschlüsse an Chris Marker* (1999; Hg. zus. mit Martin Rass); *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns* (2000); diverse Aufsätze zur Literatur- und Medientheorie.

Torsten Hahn: Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln; Promotion 2000 mit der Arbeit *Fluchtlinien des Politischen. Das Ende des Staates bei Alfred Döblin*. Letzte Veröffentlichung: »Aetherkrieg«. Der ›Feind‹ als Beschleuniger des Mediendiskurses«, in: Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1 (2001).

Eva Horn: studierte Deutsche und Französische Literaturwissenschaft und Philosophie, gegenwärtig Wissenschaftliche Assistentin in der Fakultät für Kulturwissenschaften an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder und Lehrbeauftragte am Collège International de Philosophie, Paris. Veröffentlichungen u. a.: *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit* (1998), G. Fraisse: *Geschlecht und Moderne* (1995; Hg. und Übs.); *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre* (1998; Hg. zus. mit Manfred Weinberg); *Anthropologie der Arbeit* (2001; Hg. zus. mit U. Bröckling); *Anthropologie – Zeichen – Medien* (im Erscheinen; Hg. zus. mit Wolfgang Schäffner); Diverse Aufsätze in Sammelbänden, Fachzeitschriften sowie in *Lettre Internationale*.

Georg Jongmanns: war nach seinem medienwissenschaftlichen Studium (im Studiengang Kulturpädagogik, Universität Hildesheim) wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt *Visuelle Soziologie* (Universität Bielefeld, Fakultät für Soziologie). Zwischenzeitlich hat er Projekte und Studien für die Bertelsmann AG und die Bertelsmann Stiftung durchgeführt. Er ist noch gefördertes Mitglied des Graduiertenkollegs *Intermedialität* (Universität GH Siegen) und beendet z. Zt. seine systemtheoretische Dissertation zur Bildkommunikation. Veröffentlichung u. a.: *Gute Zeiten, Schlechte Zeiten. Das Echtzeit-Real* (in: Berg/Hügel/Kurzenberger [Hg.], *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim 1997).

Annette Keck: Lise-Meitner-Stipendiatin des Landes Nordrhein-Westfalen an der Universität zu Köln; Forschungsschwerpunkte sind literarische Anthropologie, Gender und Cultural Studies sowie Psychoanalyse und Literaturtheorie. Wichtigste Veröffentlichungen: *Avantgarde der Lust. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früherer Prosa* (1998); *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturtheorie* (1999; Hg. zus. mit Inka Kording und Anja Prochaska); *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt* (1994; Hg. zus. mit Dietmar Schmidt).

Nicolas Pethes: studierte Germanistik, Philosophie und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Köln und Hamburg, gegenwärtig im Rahmen des Emmy-Noether-Programms der DFG als *visiting scholar* an der Stanford University, Arbeit an einem Forschungsprojekt zur literarischen Anthropologie des Menschenexperiments. Diverse Aufsätze zur Literatur- und Medientheorie, Buchpublikationen u. a.: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin* (1999); *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (2001; Hg. zus. mit Jens Ruchatz).

Susanne Regener: Privatdozentin für Kulturwissenschaft an der Universität Bremen. Nach Lehraufträgen und Vertretungsprofessur an den Universitäten Aarhus und Kopenhagen forscht sie zur Zeit an der Universität Hamburg zu *Menschenbildentwürfen in der europäischen Psychiatrie*; von Oktober 2000 bis September 2001 Vertretung der Professur für Geschichte und Theorie der Fotografie an der Universität Essen. Buchpublikation: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen* (1999).

Stefan Rieger: studierte Germanistik und Philosophie, Stipendiat im Graduiertenkolleg *Theorie der Literatur* (Konstanz), im Anschluß daran Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich *Literatur und Anthropologie* (ebd.). Promotion über barocke Datenverarbeitung und Mnemotechnik (*Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*, 1997), Habilitationsschrift zum Verhältnis von Medien und Anthropologie (*Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, 2001). Aktuelle Arbeits- und Publikationsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Medientheorie und Kulturtechniken.

Jens Ruchatz: Studium in Köln und Paris, gegenwärtig Stipendiat im Graduiertenkolleg *Intermedialität* der Universität-Gesamthochschule Siegen, »Fan« von Jonathan Richman; Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Medien, im besonderen im Schnitt-

punkt zwischen Technik und Kultur, sowie die Mediengeschichte des Personenkults; Bücher: *Zur Kritik der Archäologie des Kinos* (1996); *Themenheft Projektion der Zeitschrift ›Fotogeschichte‹* (1999; Hg. zus. mit Timm Starl); *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon* (2001; Hg. zus. mit Nicolas Pethes).

Simon Ruf: 1973–2001, studierte Germanistik, Philosophie und Soziologie in Köln, 1999 Magisterarbeit zur Funktion der Kunst bei Gilles Deleuze, anschließend Arbeit an einer Dissertation zum Verhältnis der Wissenschaften vom Leben und dem Wissen vom Geschlecht im 19. Jahrhundert; Lehrbeauftragter an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar und Stipendiat am Berliner Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte im Rahmen des VW-Projekts *Die Experimentalisierung des Lebens. Konfigurationen in Wissenschaft, Kunst und Technik 1830–1930*.

Dietmar Schmidt: Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Erfurt. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 18.–20. Jahrhunderts, Poesie und Wissen, Physiognomik, Geschichte der Wahrnehmung, Archäologie der Humanwissenschaften, Gender Studies; z. Z. Arbeit an einem Projekt über Repräsentationsformen des Animalischen. Veröffentlichungen u. a.: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur* (1998); *Gebuchte Lust. Texte zur Prostitution* (Hg. 1996); *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt* (1994; Hg. zus. mit Annette Keck).

Irmela Schneider: Universitätsprofessorin am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität zu Köln, Leiterin mehrerer Forschungsprojekte im Sonderforschungsbereich *Bildschirmmedien* der Universität-Gesamthochschule Siegen (u. a. zum Thema *Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste*), z. Z. Leiterin eines Teilprojekts, das sich mit der Rekonstruktion von Mediendiskursen im 20. Jahrhundert beschäftigt, im Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln. Zahlreiche Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Mediengeschichte und Medienästhetik, zuletzt erschienene Buchpublikationen: *Hybridkultur. Medien – Netze – Künste* (1997; Hg. zus. mit Christian W. Thomsen); *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien* (2000; Hg. zus. mit Barbara Becker).

Marianne Schuller: seit 1984 Professorin für Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg; verschiedene Stiftungsprofessuren in den USA; Arbeitsschwerpunkte zur Literatur und den Wissenschaften

vom Menschen (Medizin, Psychiatrie, Psychoanalyse), Gender Studies und Theater; zahlreiche Aufsätze hierzu wie im ›klassischen‹ Feld der Literaturwissenschaft; Forschungsprojekte: *Körperbilder. Mediale Verwandlungen des Menschen in der Medizin* (VW/DfG); *Wahrnehmung – Wahrnehmung: Zur Frage der Un/Unterscheidbarkeit von ›Noein‹ und ›Paranoein‹ in Klinik, Politik, Kunst und Wissenschaft* (in Vorbereitung). Neuere Buchveröffentlichungen: *Moderne Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen* (1997); *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin* (1998; Hg. zus. mit Claudia Reiche und Gunnar Schmidt); *Mikrologien. Studien zum Kleinen* (2001; zus. mit Gunnar Schmidt); *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung* (2001; zus. mit Elisabeth Strowick).

Martin Schulz: studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Klassische Archäologie in Heidelberg, Rom, München, New York und Karlsruhe; Promotion an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe/Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) 1996 zum Thema *Imi Knoebel. Die Tradition des gegenstandslosen Bildes*; seit 1997 wissenschaftlicher Assistent am dortigen Institut für Kunstwissenschaft und Mediengeschichte, seit 2000 Konzeption und wissenschaftliche Betreuung des Graduiertenkollegs *Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive*. Schwerpunkte der Forschung, Lehre und Publikationen: Moderne und zeitgenössische Kunst, Theorie der Neuen Medien und Medienkunst, Kulturgeschichte des Bildes und seiner Medien, Bild-Anthropologie. Letzte Veröffentlichung: »Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (2001), S. 305–331.

Gregor Schwering: arbeitet als Literaturwissenschaftler an der Universität-Gesamthochschule Siegen, derzeit an einem Projekt zum Thema *Leiblichkeit und Narration*. Literatur- und medienwissenschaftliche Publikationen in diversen Zeitschriften und Sammelbänden; Buchveröffentlichungen: *Benjamin-Lacan. Vom Diskurs des Anderen* (1998); *Big Brother. Beobachtungen* (2000; Hg. zus. mit Friedrich Balke und Urs Stäheli); *Ästhetische Positionen nach Adorno* (2001; Hg. zus. mit Carsten Zelle).

Walter Seitter: Privatdozent für Politikwissenschaft an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule zu Aachen, lehrt Ästhetik und Politik an der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Universität für Angewandte Kunst in Wien. Mitherausgeber von *Tumult Schriften zur Verkehrswissenschaft* und Leiter der Sektion Ästhetik der *Neuen Wiener Gruppe (Lacan-Schule)*. Jüngste Buchver-

öffentlichungen: *Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillparzers Philosophie* (1991); Michel Foucault/Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie* (1996); *Physik des Daseins. Bausteine zu einer Philosophie der Erscheinungen* (1997); *Geschichte der Nacht* (1999); *Kunst der Wacht. Träumen und andere Wachen* (2001).

Jochen Venus: studierte Medienwissenschaften, Allgemeine Literaturwissenschaft, Philosophie und Soziologie und arbeitet gegenwärtig als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang Medienplanung, -entwicklung und -beratung an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Buchveröffentlichungen: *Referenzlose Simulation? Argumentationsstrukturen postmoderner Medientheorie am Beispiel von Jean Baudrillard* (1997); *Die dunkle Seite der Medien. Ängste, Faszinationen, Unfälle* (2001; Hg. zus. mit Christian Filk und Björn Laser); Aufsätze u. a. »Konjunktur und konjunkturelle Einbrüche postmoderner Medientheorien«, in: K.L. Pfeiffer/R. Kray/K. Städtke (Hg.), *Theorie als kulturelles Ereignis* (2001).

Benno Wagner: ist Oberassistent für Allgemeine und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Publikationen über die Printmedien und die Verschriftlichung oraler Mythen bei den australischen Ureinwohnern, über die RAF und die »neuen sozialen Bewegungen« im Raster der deutschen Mediensymbolik und über die Funktionen historischer Analogien. 1993/94 Kennedy Fellow am Center for European Studies der Harvard Universität. 1998 Habilitation mit einer Arbeit über Franz Kafkas »Protokoll«-Literatur (*Der Unversicherbare. Kafkas Protokolle*. Publikation in Vorbereitung). Im Herbst 2000 Gastdozent an der Meiji-Universität (Tokio). Mitherausgeber der »Amtlichen Schriften« Kafkas im Rahmen der Kritischen Kafka-Ausgabe (in Vorbereitung). Buchveröffentlichungen u. a.: *Im Dickicht der politischen Kultur* (München 1992); *Vom Nutzen und Nachteil historischer Vergleiche. Der Fall Bonn-Weimar* (Frankfurt 1997; Hg. zus. mit Friedrich Balke).

Ursula Wandl: Privatdozentin für Innere Medizin, ärztliche Direktorin bei der Bayerischen Rückversicherung AG (ab 1. Juli 2001 der Swiss Re Germany) und ReIntra, München; 1982–1984 Forschungsstipendium der Universität Toronto, 1988 *Farmitalia Carlo Erba-Preisträgerin*, 1995 Habilitation mit einer Arbeit zur chronisch myeloischen Leukämie; Mitglied diverser nationaler und internationaler Gesellschaften, u. a. der *American Academy of Insurance Medicine* und dem *Verband Deutscher Betriebs- und Werksärzte e.V.* Veröffentlichungen im Bereich der Leukämie- und Tumorforschung sowie der Versicherungsmedizin.

BILDANHANG

