

Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit – Medien der Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie

MATTHIAS BAUER

Medienphilosophie und Kulturanthropologie gehören zusammen. Einerseits bestimmen mediale Operationen die Lebenswelt, in Bezug auf die Menschen denken und handeln; andererseits müssen diese Operationen selbst dann, wenn sie von Maschinen ausgeführt werden, auf die stets leiblich bestimmte Sinnlichkeit des Menschen sowie die begrenzte Plastizität humanen Handelns und Denkens zugeschnitten sein. In diesem generellen Sinn erweist sich bereits die spezifische Konfiguration der vier Elemente, die Menschen zum Atmen, Trinken, Wahrnehmen, Sprechen usw. brauchen, als Medium des Erlebens und Überlebens. Dabei sind die Elemente weder einfach als Werkzeuge, also bloß instrumentell, zu verstehen, noch an sich informativ. Sinn macht das Erleben und Überleben erst, sobald das, was sie dem Menschen (an-)bieten, gedeutet wird. Als Kultur könnte man, so gesehen, alles bezeichnen, was der Mensch, den Ernst Cassirer das symbolische Wesen genannt hat, an Verfahren zur Deutung, zur Aneignung und Verwandlung der Angebote entwickelt hat, die es im Medium seiner natürlichen Lebenswelt gibt.

Dass diese Verfahren im Wesentlichen gemeinschaftlich entwickelt und genutzt werden, hängt mit einer anderen Bestimmung des Menschen, mit Aristoteles' Begriff des *zoon politicon* zusammen. Zugespielt formuliert: der Mensch ist das Wesen, das sinnvoll offenbar (nur) in Zeichengemeinschaften erleben und überleben kann. Symbole und andere Zeichen verweisen daher stets auf *Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit*. Als Bedingungen der Möglichkeit, Zeichen wahrzunehmen und Schlussfolgerungen anzustellen, bilden diese Szenen den sozialen Hintergrund aller Bedeutungen, die kommunizierbar sind (womit nicht behauptet wird, dass die Kommunikation immer erfolgen und er-

folgreich sein muss). Mit anderen Worten: Symbol und Szene, Situation und Zeichen sind Komplementärbegriffe, deren soziale Vermittlung für *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*, die Michael Tomasello in seinem gleichnamigen Buch *Zur Evolution der Kognition* (2002) untersucht hat, unabdingbar erscheint. Daher lässt sich an dieser Vermittlung exemplarisch ablesen, wie und warum Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie zusammenhängen:

Situationen und Metaphern

Nach Tomasello erwerben Kleinkinder im Alter von ungefähr neun Monaten eine mentale Fähigkeit, die nicht nur für ihr eigenes Erleben und Überleben, sondern für die gesamte Entwicklung der Menschheit und ihrer Medien von ausschlaggebender Bedeutung sein dürfte. Zunächst gilt ja, dass Menschen »dieselben Sinnesorgane und denselben Grundbauplan für Körper und Gehirn wie alle anderen Primaten« haben.¹ Im Unterschied zu den übrigen Säugetieren sind Primaten »besonders geschickt im Umgang mit relationalen Kategorien«;² nicht-menschliche Primaten jedoch, Affen etwa, sind kaum in der Lage, ihre Artgenossen als Lebewesen zu verstehen, die a) gewisse Intentionen verfolgen und die b) kausale Kräfte als Vermittler einsetzen, um ihre Absichten zu verwirklichen oder bestimmte Ziele zu erreichen.³ Es ist genau dieses kognitive Vermögen, sich erstens ein Bild von den Absichten anderer machen zu können und das, was sie tun, zweitens als Handlungen gemäß dieser Intentionen zu interpretieren, das Kleinkinder in ersten Ansätzen neun Monate nach ihrer Geburt erwerben.

Eine wichtige Voraussetzung des Vermögens, sich imaginär in die geistige Welt einer anderen Person hineinzusetzen, liegt darin, dass Menschen »nicht nur *vom* anderen, sondern auch *durch* den anderen lernen können.«⁴ Es ist klar, dass dieses Zusammenspiel von Beobachtung und Vorstellungsvermögen für alle höheren Formen der menschlichen Kognition sowie der symbolischen Interaktion grundlegend ist, also auch für die Formen, die als Kunst oder Wissenschaft bezeichnet werden. Was in vielen Diskussionen zur Kultur-Evolution und Medien-Sozialisation übersehen wird, ist demnach, dass Menschen für andere Menschen als Medien der Selbstverständigung über die Welt fungieren, und dass dieses Verständnismodell auf zahlreiche Alltagssi-

1. Michael Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 25.

2. Ebd., S. 28.

3. Ebd., S. 32f.

4. Ebd., S. 15.

tuationen übertragen werden kann – nicht zuletzt auf jene Situationen, die ihrerseits durch technische Medien zustande kommen oder vermittelt werden. Für den Umgang mit jenen relationalen Kategorien, zu denen Zeichen gehören, bedeutet dies: Während der Mensch in den ersten neun Lebensmonaten offenbar nur zu einer dyadisch strukturierten Nachahmung des Verhaltens jener Bezugspersonen befähigt ist, die ihm von Angesicht zu Angesicht begegnen, lernt er später im Unterschied zu anderen Primaten zunehmend, sich im Rahmen triadischer Relationen zu orientieren. Und weil Menschen für Menschen als Medien fungieren können, kommt es im gesellschaftlichen Zeichenverkehr darauf an, die eigenen Handlungen und die der verschiedenen Interaktionspartner einerseits auf die ihnen gemeinsame Umwelt, andererseits aber auch auf die Gedanken und Empfindungen von ego und alter zu beziehen, die diese Handlungen motivieren oder reflektieren.⁵

Dank dieser Befähigung zu einer triadisch strukturierten Welt-, Selbst- und Fremdinterpretation kommt es im Prozess der Enkulturation alsbald zu einer weiteren, wichtigen Erfahrung: Das Kind bemerkt, »dass es mit einem intentionalen Akteur interagiert, der es wahrnimmt und der ihm gegenüber bestimmte Absichten hat.«⁶ Auch diese reflexive Verdoppelung der Auffassungsperspektiven von ego und alter bleibt an Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit gekoppelt, lebt also vom Wechselspiel zwischen Fokuskonvergenz und Aspektdivergenz, Identifikation und Distanzierung. Einerseits lernt das Kind, seine Sicht der Dinge mit dem Blickwinkel anderer zu koordinieren, indem es eine *perspektivische Mimesis* vollzieht, andererseits erkennt es so auch Unterschiede im Standpunkt, die neben der räumlichen Lage die Deutung und Bewertung der Situation betreffen.

Matthias Vogel hat ein vierstufiges Modell für die Ontogenese menschlicher Kommunikation entwickelt, das zunächst davon ausgeht, dass Säuglinge und die Bezugspersonen, denen sie symbiotisch verbunden sind, gewisse Basisemotionen teilen. Da Erwachsene dazu neigen, auf die vorsprachliche Artikulation dieser Emotionen ihrerseits mit affektiv-expressivem Verhalten zu reagieren, »können die elterlichen Reaktionen die Rolle von *Indikatoren* der affektuellen Zustände der Säuglinge übernehmen.«⁷ Kinder lernen demnach ihre eigene Befindlichkeit über dieses *feedback* zu identifizieren und zu differenzieren, da ähnliche Zustände jeweils auch ähnliche Reaktionen hervorrufen. Auf der zweiten Stufe versucht das Kind Wünsche zu artikulieren, ihre Er-

5. Vgl. ebd., S. 100.

6. Ebd., S. 109f.

7. Matthias Vogel: »Medien als Voraussetzungen für Gedanken«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 107-134, hier S. 122f.

füllung oder Nicht-Erfüllung affektiv zu bewerten und diese Bewertung gemäß der zuvor erlernten Operationen zu artikulieren.⁸ Erst auf der dritten Stufe findet allerdings statt, was Vogel *mediale* Kommunikation nennt. Nunmehr »nämlich treten Typen von Handlungen auf, die mit Blick auf die Reaktionen eines Rezipienten performiert werden, dessen Reaktionsdispositionen medial selbst geschichtlich erworben wurden.«⁹ Zwar geschieht das noch nonverbal in Bezug auf die gestischen, prosodischen und onomatopoeistischen Zeichen der Bezugspersonen, gleichwohl scheint damit jedoch die Voraussetzung gegeben, dass Kinder auf der vierten Stufe lernen, sich und ihre Bedürfnisse sprachlich zu artikulieren.

Es ist also anzunehmen, dass Kinder von Stufe zu Stufe immer geschickter in der Relationierung ihrer Zustände mit dem eigenen und fremden Ausdrucksverhalten werden, dass dergestalt Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit entstehen und eine Einübung in die Modalitäten der perspektivischen Mimesis erfolgt, die im weiteren Erlernen von Sprachen und anderen Symbolsystemen so wichtige Rollen spielen. Wenn aber die »Sozialisierung in eine mediale Praxis anhand von hinweisendem Vormachen und imitierendem Nachmachen« geschieht,¹⁰ dann kommen die kognitive und die kommunikative Evolution über wiederkehrende Situationen voran, für die schließlich mentale Repräsentationen, Typen und Ableitungsschemata gebildet werden. Es sind diese Situationen, diese Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit, in denen ein Kind bemerkt, dass verschiedene Zeichen perspektivisch unterschiedliche, aber intersubjektiv geteilte Weisen der Welterzeugung und Selbstausslegung darstellen.¹¹

Anders gesagt: Da Zeichen zugleich auf bestimmte Gegenstände und auf ihre Bedeutung Bezug nehmen und sprachliche Referenz ein sozialer Akt ist, der in Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit vollzogen wird, entwickelt sich auch die Fähigkeit zur Inferenz, zur Schlussfolgerung vom Zeichen auf das, was es für seinen Benutzer bedeutet, im zwischenmenschlichen Dialog. Sprachliche Kompetenz wird performativ erworben. Der Dialog darf mithin nicht als Dyade, er muss als Triade interpretiert werden, entstehen in der symbolischen Interaktion doch *synreferentielle Bezirke*.¹²

8. Vgl. ebd., S. 123.

9. Ebd., S. 125.

10. Ebd., S. 128.

11. Vgl. M. Tomasello: *Entwicklung des menschlichen Denkens* (Anm. 1), S. 116 und S. 142.

12. Vgl. Peter M. Hejl: »Konstruktion der sozialen Konstruktion. Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 287-302, hier S. 327.

Jeder synreferentielle Bezirk involviert demnach eine *doppelte Kontingenz der Auffassungsperspektiven*,¹³ stimmen die Kommunikationspartner doch niemals restlos darin überein, worauf sie sich beziehen. Aber die Kontingenz der Perspektiven ist, dialektisch gesehen, gerade die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass der Dialog zu einer kreativen Veranstaltung wird, bei dem Menschen füreinander als Medien fungieren, müssen sie doch jeweils die Sicht des signifikanten Anderen simulieren, um ihre Kommunikation zu koordinieren. Aus diesem Grund kann ein Kind in einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit neben der Einstellung des Erwachsenen auf einen Gegenstand auch die Rolle nachvollziehen oder sogar übernehmen, die er in dieser Szene spielt. Die Imagination der Intentionen eines signifikanten Anderen und die Imitation seiner Aktionen lassen das zwar kontingente, aber kreative, intersubjektive Moment der Kommunikation als ein Geschehen der Koevolution von Bewusstseinssystemen erscheinen, bei dem Kindern einzelne Begriffe anhand der lebensweltlichen Situationen expliziert werden, die im Fokus einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit stehen.

Die vielleicht folgenreichste Implikation der medialen Initiation des Menschen in den gesellschaftlichen Zeichenverkehr anhand von Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit besteht wohl darin, dass diese Szenen iteriert und sukzessive auf das gesamte Drama der Menschheit bezogen werden können, dass sich also mit der Zeit eine regelrechte *Szenographie* des innerweltlichen Zusammenlebens ergibt.¹⁴ Man kann daher sagen: die Szenographie macht die Erfahrungswirklichkeit zu einem virtuellen Text und begründet so die *Lesbarkeit der Welt* (Hans Blumenberg).

Die relationale Semantik, die Jon Barwise und John Perry in ihrem Buch *Situationen und Einstellungen. Grundlagen der Situationssemantik* (1987) entwickelt haben, beruht auf demselben situativen Ansatz. Ihre Grundidee besagt, dass die Analogien und Invarianten sowie die Differenzen, die zwischen Situationen bestehen, der Welt Textur verleihen, so dass es für die meisten Situationen, die in einem Diskurs auftauchen, bestimmte Rekurs-Situationen gibt, mit deren Hilfe sich der Mensch sein aktuelles Erleben aufschlüsseln kann. Zu lernen, welche Rekurs- und Diskurs-Situationen zum gleichen Typ gehören, dürfte mithin ein wesentlicher Vorgang der Enkulturation wie der Medien-Sozialisation sein.

Auch die so genannten Einstellungsberichte, die Auskunft über

13. Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 156ff.

14. Vgl. Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München, Wien: Hanser 1987, S. 100 und S. 104.

den mentalen bzw. intentionalen Zustand einer Person geben und in der Literatur sehr häufig anzutreffen sind, stellen Standardsituationen der zwischenmenschlichen Kommunikation dar. Um sie auszulegen, muss man die Wahrnehmungssituation, durch die der Bewusstseinszustand einer anderen Person im Einstellungsbericht spezifiziert wird, aus eigener Erfahrung kennen. Der Witz daran ist, dass dieses Verfahren auch funktioniert, wenn die andere Person gar nicht real existiert, wenn sie eine fiktive Figur ist.¹⁵ Man kann geradezu sagen: die Fähigkeit, einen Einstellungsbericht zu verstehen, bildet die alltägliche Rekurs-Situation der fiktionalen Diskurs-Situation und damit die Grundlage der Selbst- und Weltauslegung im imaginären Modus der Fiktion. In diesem Sinne erlaubt es die Szenographie, der zufolge die Welt in dramatische Episoden, in Mit- und Gegen-Spieler, in Handlungsmotive und -ziele, in antagonistische oder kointentionale Perspektiven und synreferentielle Bezirke aufgegliedert erscheint,¹⁶ im Prinzip jede akute Situation als eine Zeichen-Konfiguration zu verstehen und in ihre Interpretation die Sicht der signifikanten Anderen einzubeziehen.

Die Fähigkeit, das eigene Verhalten im Hinblick auf die erwartbaren Reaktionen seiner Mitmenschen zu koordinieren und zu kontrollieren, wird also in dem Maße erworben, indem ein Kind lernt, sein eigenes Verhalten vom Standpunkt der Erwachsenen zu *lesen*, die es ihrerseits bewerten.¹⁷ Das bedeutet unter anderem, dass jede Form der symbolischen Interaktion ein Prozess ist, der nicht nur Informationen, sondern auch Werte vermittelt.

Nachdem Kinder gelernt haben, eigenes und fremdes Verhalten vom Standpunkt eines signifikanten Anderen zu interpretieren und zu beurteilen, verfügen sie wahrscheinlich auch über die grundlegende Fähigkeit, literarische Texte zu verstehen. Denn: »Literatur schreibt und liest man, als man selbst und als ein anderer, als biographische Person und als literarische Person.«¹⁸ Angefangen von der *ethopoiia*, der fiktionalen Rede, die mit der Imitation einer fremden Stimme beginnt, bis hin zu den postmodernen Verfahren der Metafiktion, geht es in der Literatur stets darum, sich auf eine mehr oder weniger befremdliche, signifikant andere Weise der Welterzeugung, als es die eigene ist, einzulassen, weshalb die stets performative Interaktion von Text und Leser mitunter auch das relationale Gefüge der Situationssemantik verändern kann. Der literarische Text ist ein inszenierter Diskurs, dessen

15. Vgl. Jon Barwise/John Perry: *Situationen und Einstellungen. Grundlagen der Situationssemantik*, Berlin, New York: de Gruyter 1987, S. 42f. und S. 57.

16. Vgl. M. Tomasello: *Entwicklung des menschlichen Denkens* (Anm. 1), S. 186.

17. Vgl. ebd., S. 224.

18. Klaus Weimar: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, Tübingen: Francke 1980, S. 86.

Aufführung (auf der Bühne oder im Kopftheater der Leser) Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit generiert. Insofern ist bereits der Mythos, dessen Prozessstruktur Aristoteles in seiner *Poetik* beschreibt, nichts anderes als ein anschauliches Handlungsmodell, das bestimmte Verhaltensmuster exemplifiziert und bestimmte Stimmungen ausdrückt, die vom fiktiven Drama auf die Lebenswelt übertragen werden können (Wobei die Lebenswelt zugleich als Rekurs-Situation für die Nachahmung handelnder Menschen und als jene Handlungsfolge erscheint, auf die sich eine dramatisch veränderte Einstellung der Zuschauer jenseits der Aufführung auszuwirken vermag).

Zwei Aspekte sind hier gesondert hervorzuheben: Erstens erfolgt diese Übertragung zunächst nur in der Imagination, die das Fiktive mit dem Realen vermittelt. Anstatt an sich selbst unmittelbar die Probe auf das Exempel des Dramas zu machen, stellt sich der Interpret die denkbaren Folgen seiner Übertragung auf die Wirklichkeit lediglich vor. Diese Form der projektiven Bedeutungsermittlung entspricht, wie noch auszuführen sein wird, ziemlich exakt der Pragmatischen Maxime der Semiotik. Zweitens erscheint das Theater, so wie es Aristoteles konzipiert, als Paradigma all der Medien, die im weiteren Verlauf der kulturellen und technischen Evolution hinzugekommen sind. Nicht nur gilt vom Theater, dass der Mensch hier von und durch andere Menschen, die ihrerseits handelnde Menschen nachahmen, lernt. Vielmehr bildet das Theater die triadisch strukturierte Ur-Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit und damit den Prototyp der relationalen Semantik, der zufolge jede Diskurs-Situation im Lichte einer Rekurs-Situation ausgelegt werden kann.

Ich möchte dieses Verfahren der Auslegung aus Gründen, die später noch klarer werden dürften, *Retroduktion* (Rückführung) nennen: Das Theater ist die Standardsituation der Rückführung des Unbekannten auf das Bekannte sowie der Projektion des fremden Verhaltens auf das eigene Verhalten im Modus der Simulation. In der aristotelischen *Poetik* kommt dieser Gedanke dadurch zum Ausdruck, dass der Mythos, den die Schauspieler den Zuschauern vor Augen führen, eine komplexe Metapher darstellt, eine Analogiebildung zur Wirklichkeit. Im Theater kann der Mensch bestimmte Handlungen aus seiner Lebenswelt in eine Distanz rücken und sein Dasein als dramatisches Projekt erfahren, ohne leibhaftig in das Bühnen-Geschehen verwickelt zu werden. Insofern bildet der inszenierte Diskurs die ästhetische Voraussetzung bzw. den Rahmen einer *Theoria* im etymologischen Sinn des Wortes. Praktische Relevanz besitzt das Schauspiel, weil es mimetisch auf die Lebenswelt verweist, weil der Mythos als Handlungsmodell figuriert.

In diesem Zusammenhang gilt es nun die eigentliche Pointe der Medientheorie von Marshall McLuhan ins Auge zu fassen, die im Kern ebenfalls eine Theorie der Metapher darstellt und insofern beinahe umstandslos auf die Situations-Semantik bezogen werden kann. In seinem

Buch *Understanding Media* (1964; dt. *Die magischen Kanäle*, 1968) hat McLuhan diesen Sachverhalt kurz und bündig zum Ausdruck gebracht: »[G]enauso wie eine Metapher Erfahrung umformt oder überträgt, tun das auch die Medien.«¹⁹ Dabei unterscheidet er zwei Dimensionen der Übertragung, nämlich den Inhalt und die Botschaft des Mediums. »Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, dass der ›Inhalt‹ jedes Mediums ein anderes Medium ist. Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafen.«²⁰ Manchmal kann man diese Übertragung des Inhalts sogar an der Geschichte der Benennung eines neuen Mediums ablesen. So hieß das Kino in der Stummfilmära noch Lichtspieltheater. Die Botschaft des Kinos jedoch – das ist die andere Dimension von McLuhans metaphorischer Medientheorie – erschöpft sich nicht in der Aussage, dass man nun auch mit Lichtprojektionen Theater spielen kann. Die Botschaft des Kinos könnte man zum Beispiel mit Béla Balász darin sehen, dass es den Menschen, deren Gesichter durch den Buchdruck unleserlich füreinander geworden waren, eine neue physiognomische Gestalt verliehen und so ein erweitertes Verständnis für die Körperlichkeit der symbolischen Interaktion ermöglicht hat.²¹ Auch diese Botschaft verdankt sich einer Übertragung, ja sie rekurriert sogar, wenn man der Argumentation von Antonin Artaud folgt, auf die Qualität der Inkorporation, die das Theater ursprünglich ausgemacht hatte, die aber in der literalen Kultur in den Hintergrund gedrängt worden war.²²

Gleichwohl lässt sich die Diskurs-Situation, die das Kino etabliert, nicht auf eine Wiederkehr des verdrängten Körpers im Selbst- und Weltbewusstsein des modernen Menschen reduzieren, da Filmkopien im Unterschied zu Theater-Inszenierungen weltweit verbreitet werden können. In diesem Sinne gilt für das Kino, was McLuhan generell meint, wenn er behauptet: »[D]ie *Botschaft* jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, des Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.«²³ Insofern alle Medien und Maschinen Ausweitungen der menschlichen Gliedmaßen und Sinnesorgane sind, erweitern sie unser Selbst- und Weltverständnis. Sieht man dieses Grundgesetz der Medienevolution nun im Zusammenhang

19. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf, Wien: Econ 1968, S. 70.

20. Ebd., S. 14.

21. Vgl. Béla Balász: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1949, S. 33-45.

22. Vgl. Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: Fischer 1989, S. 39f.

23. M. McLuhan: *Die magischen Kanäle* (Anm. 19), S. 14.

mit der kulturellen Evolution, die auf Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit rekurriert, so schaffen Kino und Fernsehen wirklich neue, tendenziell globale Diskurs-Situationen mit neuen Verhaltensmaßstäben und Auslegungsschemata, die in immer größerer Geschwindigkeit variiert werden.

Wie das im Einzelnen zu verstehen ist, lässt sich anhand der Untersuchungen zeigen, die Joshua Meyrowitz unter Berufung auf McLuhan zum Verhalten in der *Fernseh-Gesellschaft* durchgeführt hat. Wie alle anderen elektronischen Medien der Wahrnehmung hat auch das Fernsehen »die Bedeutung der physischen Präsenz für das Erleben sozialer Ereignisse ganz gewaltig verändert.«²⁴ Paradox formuliert, besteht die typische Diskurs-Situation des Fernsehens darin, dass man als Zuschauer nicht leibhaftig vor Ort sein muss, um mitzubekommen, was dort vor sich geht. Das ist insofern eine neue, telematische Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit, als der Körper des Wahrnehmenden zwar hier, der Gegenstand seiner Wahrnehmung aber ganz woanders ist. »Der situative Ansatz«, wie ihn Meyrowitz verfolgt und der seine Untersuchung so aufschlussreich im Hinblick auf die komplementären Untersuchungen von McLuhan oder Tomasello, von Barwise und Perry macht, »beschreibt, wie sich elektronische Medien auf soziales Verhalten auswirken: nicht kraft der Inhalte, sondern indem die sozialen Umwelten, in denen Menschen sich zueinander verhalten, neu gestaltet werden.«²⁵

Man muss sich nur einmal vorstellen, wie viele Verhaltensweisen noch im 19. und im frühen 20. Jahrhundert davon geprägt waren, dass die Menschen in unterschiedlichen Wahrnehmungswelten lebten, wie strikt beispielsweise in der Schule Jungen von Mädchen getrennt waren und wie wenig Kinder durch eigene Beobachtung über den intimen Umgang ihrer Eltern miteinander erfahren konnten. Und auch die Sphäre der Politik entzog sich damals weitgehend der alltäglichen Wahrnehmung all jener, die nicht selbst Politik betrieben. Wenn es nun, nach über einem halben Jahrhundert Fernsehen, zu der alltäglichen Wahrnehmungswelt von Kindern gehört, Erwachsene, die im Prinzip wie ihre Eltern sind, beim telegenen Sex zu beobachten, wenn überhaupt zahlreiche private Szenen, die früher gerade deshalb privat hießen, weil sie nicht Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit waren, auf diese Weise ins öffentliche Bewusstsein rücken, während die öffentliche Sphäre der Politik umgekehrt zunehmend anhand von Personendarstellungen veranschaulicht wird, deren Blickwinkel sich der intimen Schlüssellochperspektive nähert – dann ist unschwer zu erkennen, wo-

24. Joshua Meyrowitz: *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim, Basel: Beltz 1987, S. 9.

25. Ebd., S. 10.

rin die Botschaft des Fernsehen besteht, das die Welt von draußen nach drinnen, ins Wohn- oder Schlafzimmer holt.

Die typische Diskurs-Situation des Fernsehens ist die Überblendung privater und öffentlicher, intimer und sozialer Perspektiven in einem synreferentiellen Bezirk, den nicht nur einzelne Individuen, sondern weite Teile der Bevölkerung teilen, auch wenn der Status des Fernsehens als Massenmedium durch die Vervielfältigung der Sendeanstalten und die zunehmende Nutzung anderer, weniger kollektiver Medien in den letzten Jahren beeinträchtigt worden sein mag. Eine solche »Kombination von Situationen verändert das Rollenverhalten und die Struktur sozialer Wirklichkeit«,²⁶ damit aber auch »den verborgenen Untergrund für unsere Sprach- und Handlungsfiguren.«²⁷ Meyrowitz bezieht daher die zentripetale Tendenz des Fernsehens, die Aufmerksamkeit aller, unabhängig von ihrem leibhaftigen Aufenthaltsort, im Prinzip auf eine gemeinsame Szene zu lenken, auf zwei komplementäre Gesetze der Verhaltenskoordination:

»Je größer die Distanz zwischen zwei oder mehr Situationen, desto mehr kann das Verhalten eines Menschen von einer Situation zur nächsten variieren. Entsprechend gilt im Umkehrschluss: Je geringer die Distanz zwischen Situationen, desto ähnlicher ist das in ihnen zur Schau gestellte Verhalten.«²⁸

Von daher trifft zumindest auf Meyrowitz auch nicht der Vorwurf zu, den man McLuhan gemacht hat: »Weil McLuhan nicht zwischen der physikalischen Realisierung einer medialen Konfiguration und den medialen Eigenschaften unterscheidet, die sie exemplifiziert, erscheinen Werkzeuge bruchlos als Medien.«²⁹ Die terminologische Differenz, die von dieser Kritik zu Recht eingeklagt wird, bildet allerdings nicht etwa ein Hindernis, sondern die Bedingung der Möglichkeit, Medien als Metaphern zu verstehen – eine Möglichkeit, die nur insofern instrumentalistisch ist, als Metaphern Werkzeuge der sprachlichen Welterzeugung darstellen. Man kann Medien also, wie Meyrowitz' Studie zur Fernsehgesellschaft zeigt, durchaus »als Werkzeuge, die der Koordination zwischenmenschlichen Verhaltens dienen« verstehen.³⁰ Entscheidend ist aber vor allem, dass Medien tatsächlich Vorrichtungen, Mittel, Apparate oder eben Werkzeuge zur Inszenierung und Distanzierung sind. Zum einen nämlich muss man sehen, dass der Vorgang der Exemplifikation

26. Ebd., S. 15.

27. Ebd., S. 28.

28. Ebd., S. 47.

29. M. Vogel: »Medien als Voraussetzung für Gedanken« (Anm. 7), S. 133.

30. Mike Sandbothe: »Der Vorrang der Medien vor der Philosophie«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 7), S. 185-197, hier S. 195.

Referenz und Besitz voraussetzt. Statt von Besitz kann man mit Sybille Krämer auch von *Inkorporation* sprechen.³¹ Eine Stoffprobe zum Beispiel muss bestimmte Eigenschaften der Textur, die sie veranschaulichen soll, tatsächlich besitzen.³² Insofern ist die Rede vom *Werkzeug* ausgesprochen treffend.

Zum anderen macht der Gestus der Exemplifikation nur im Rahmen einer diskursiven Situation bzw. einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit Sinn. Einerseits nämlich muss die Probe so betrachtet werden, als ob sie ein Teil der übergeordneten Bezugsgröße sei; andererseits ist diese Beziehung zwischen dem Exempel und seiner Referenzinstanz, zwischen der Szene und der Welt-Textur, auf die sie metonymisch verweist, an die Reflexion ihrer Differenz gebunden. Die Betrachter wissen: das *Werkzeug* der Veranschaulichung ist nicht die Sache selbst. Offensichtlich nämlich muss die Probe gegenüber dem, was sie exemplifiziert, also gegenüber ihrer Fremdreferenz, abgehoben oder distinkt sein – umgekehrt müssen die Betrachter von jenen Eigenschaften der Probe absehen, die für ihre Aufgabe, bestimmte Züge der Bezugsgröße zu veranschaulichen, nicht relevant sind. Sobald man sich auf diese dysfunktionalen Eigenschaften bezieht, entrückt dem Betrachter der Gegenstand der Exemplifikation; sobald er sich auf ihre funktionalen Eigenschaften kapriziert, wird die Distanz (imaginär) überbrückt. Während es in der alltäglichen Diskurs-Situation der Exemplifikation wesentlich darauf ankommt, die Aufmerksamkeit auf jene Eigenschaften der Referenzinstanz zu lenken, die auch die Probe besitzt oder inkorporiert, kommt es in der medienphilosophischen Reflexion zudem auch noch darauf an, die kontingenten Momente ihrer physikalischen Realisierung zu beachten.

In diesem Zusammenhang nun erweist es sich als Vorteil, wenn man das, was Medien zur Erscheinung bringen, nicht nur phänomenologisch, sondern auch semiologisch erfasst. Schon die Etymologie verweist auf eine gewisse Nähe von Zeichenbegriff und Medium. Was sich *in der Mitte, zwischen den Dingen* befindet, *vermittelt* die Gegenstände miteinander, *ohne die Sache selbst zu sein*. Das Medium spielt demnach die Rolle eines Zeichenmittels, das es seinen Benutzern erlaubt, sich auf bestimmte Bezugsobjekte zu beziehen, die durch etwas anderes dar- oder vorgestellt werden: *aliquid stat pro aliquo*. Zu unterscheiden sind daher: der Gegenstand des Zeichens, die Bedeutung des Zeichens, die sinnlich wahrnehmbare Gestalt des Zeichens und die Art und Weise

31. Vgl. Sybille Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 7), S. 78-90, hier S. 84.

32. Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 59ff.

seiner Gestaltung bzw. Vermittlung (Mediation). Ein Medium als Zeichenmittel zu verstehen, heißt daher von vornherein, es nicht auf die bloß technische Übertragung zu reduzieren, heißt: Information als ein In-Form-Bringen von Sinnlichkeit und Verstand zu begreifen.

Von daher wird auch klar, warum die Semiotik, wissenschaftsgeschichtlich besehen, als Zusammenführung von Logik und Ästhetik auf den Plan getreten ist. Denn das Zeichen muss einerseits, wie schon Johann Heinrich Lambert erkannte, *in die Sinne fallen*, andererseits jedoch ein *principium cognoscendi* sein und bestimmte Schlussfolgerungsreihen auslösen.³³ Sybille Krämer erfasst diesen Sachverhalt, wenn sie schreibt:

»Medien phänomenalisieren und machen also Bezugnahme möglich. Doch indem Medien ›erscheinen lassen‹, wird das, was dabei erscheint, zugleich transformiert, manchmal auch unterminiert. Kraft seiner Medialität birgt ein Vollzug immer auch einen Überschuss gegenüber dem, was vollzogen wird. Auf dieses Surplus des Gebrauchs gegenüber seinem Programm zielt die Reflexionsfigur der *Performativität*.«³⁴

Wenn daher von der Übertragungsfunktion der Medien die Rede ist, muss man diesen Vorgang immer zugleich technologisch und metaphologisch verstehen. Der Vorgang schießt über die rein technische Vermittlung einer Botschaft hinaus, indem er ihre Bedeutung aufschiebt und verändert. Eben das hatte McLuhan gemeint, als er die Metapher zum Inbegriff aller Werkzeuge erklärte. Wenn man aber die Performativität der Medien in der Metamorphose ihrer Gegenstände sieht, dann kann man kaum umhin, ihnen einen poetischen Einfluss auf die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit zuzuschreiben: »Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen.«³⁵ Sybille Krämer erklärt denn auch:

»Handeln ist weniger Erschaffung im Sinne der creatio ex nihilo, der originären Neu-Produktion, vielmehr der Gebrauch von etwas, das wir gerade *nicht* selbst hervorgebracht haben und das wir doch zugleich verändern und unterminieren können. *Entstehung* ist als Transformation, als ein *Anderswerden im Wiederholen* zu denken. Die Perspektive der Medialität, die am Übertragungsaspekt durchaus festhält, erkennt an, dass wir – in gewisser Weise – immer *mit fremder Stimme sprechen*. Unsere Kreativität liegt nicht daran, dass wir

33. Vgl. Johann Heinrich Lambert: *Anlage zur Architectonic oder Theorie des Ersten und des Einfachen in der philosophischen und mathematischen Erkenntnis*, Band 2, Riga 1771, § 651 und § 678.

34. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 31), S. 83.

35. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 19.

sprechen und interpretieren, sondern darin, dass wir mit *verschiedenen* Stimmen sprechen und dass wir *uminterpretieren* können. Die menschliche Form des Schöpferischen liegt im Perspektivenwechsel.«³⁶

Mit diesen Worten skizziert Krämer ein alternatives Bild vom Handeln, von der Praxis, von der menschlichen Existenzsituation. Die Ironie dieser Skizze liegt darin, dass sie performativ bereits einlöst, was sie in Aussicht stellt. Denn so gut wie alles an dieser Skizze stellt eine Wiederholung fremder Gedanken dar – Gedanken, die von Goodman oder Iser, Gebauer und Wulf, vor allem aber von Michail Bachtin stammen. Gemeinsam ist ihren Überlegungen die Idee, dass die Plastizität des Menschen und seiner Lebenswelt auf mimetischen Operationen beruht, die dialogisch vermittelt werden. »Die mimetische Erzeugung einer symbolischen Welt nimmt Bezug auf andere Welten und ihre Schöpfer und schließt andere Personen in die eigene Welt ein«,³⁷ wobei wir uns, Welten erzeugend, umformulieren und immer wieder von neuem ein Anderer werden können.³⁸

Unmittelbare und dynamische Objekte

Das eigentliche Problem jedoch, aus dem sich zwingend die Notwendigkeit einer Ergänzung der phänomenologischen durch eine semiologische Betrachtung der Medien und jener Gegenstände, die sie erscheinen lassen, ergibt, ist physiologischer Natur. Um dieses Problem und seine Lösung zu verstehen, ist es erforderlich, an dieser Stelle ein Kapitel aus der Wissenschaftsgeschichte einzuflechten, das bis hin zur zeitgenössischen Kognitionsforschung Epoche gemacht hat. Es geht um jenen Bruch mit den klassischen Modellen der Wahrnehmung, der, beginnend mit Goethes Analyse der so genannten entoptischen Farben, einerseits zur Entwicklung der modernen Sinnesphysiologie durch Johannes Müller und seine Nachfolger sowie andererseits zur Kritik an Kants transzendentaler Ästhetik geführt hat.

Wie zuletzt Jonathan Crary in seinen beiden Büchern über die *Techniken des Betrachters* (1990) und zur *Aufmerksamkeit* (1999) dargelegt hat, war das vorherrschende Paradigma der Wahrnehmung im 17. und 18. Jahrhundert die Camera obscura, ein Gerät, demzufolge das menschliche Auge als ein Apparat der unmittelbaren Bilderfassung er-

36. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 31), S. 89f.

37. Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 11.

38. Vgl. Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979.

scheinen konnte. Sowohl die philosophische Erkenntnistheorie jener Zeit als auch die experimentelle Naturwissenschaft bedienten sich des Modells der Camera obscura, das ausgezeichnet zur geometrischen Optik und zum künstlerischen Prinzip der Zentralperspektive passte, insofern es den Beobachter auf eine bestimmte Wahrnehmungsposition und damit das Sehen überhaupt auf eine bestimmte Verhaltensdisposition festlegte.³⁹

Nur so konnte jene Idee der Wahrnehmung entstehen, die ausblendet, dass die Augen bewegliche Sinnesorgane in einem beweglichen Kopf sind, der zu einem beweglichen Körper gehört, und dass alle diese Momente der Mobilität genutzt werden, um der Umwelt Informationen im Modus der Interaktion zu entnehmen. Mehr aber noch als der starre Blick durch das Loch in der Wand, wodurch das Gesichtsfeld wie ein Bühnenbild wirkt, nährte die Camera obscura die Illusion, dass das, was draußen ist, im Innenraum des Gerätes respektive im Binnenraum des menschlichen Bewusstseins spiegelbildlich repräsentiert wird.⁴⁰

Von dieser Illusion haben uns die Sinnesphysiologie des 19. und die Kognitionsforschung des 20. Jahrhunderts befreit – allerdings um den Preis der transzendentalen Ästhetik, die von Anschauungsformen ausging, die nicht somatisch, sondern rein intellektuell sind. Die wissenschaftliche Revolution, die zwischen 1820 und 1830 stattfand, lief darauf hinaus, die klassische Unterscheidung zwischen Drinnen und Draußen zu unterlaufen und den Beobachter in ein Wahrnehmungsfeld zu versetzen, das eher somatisch als intellektuell strukturiert ist.⁴¹ Anstatt dass auf der Rückseite des Auges ein inneres Bild unmittelbar von dem wahrgenommen wird, was sich außerhalb des Körpers abspielt, erweist sich das Sehen als eine zunächst bloß hypothetische und zumeist sogar unbewusste Form des Schlussfolgerns, in dessen Verlauf das menschliche Gehirn die Welt, auf die sich unser Handeln bezieht, konstruiert. Nicht der externe Reiz, von dem allein die Intensität seiner Einwirkung registriert wird, sondern die interne Organisation der Sinnesorgane entscheidet über den Begriff, den sich der Mensch ad hoc von optischen und akustischen, haptischen oder olfaktorischen Reizen macht.

»Dass Wahrnehmung nicht Abbildung im naiven Sinn sein kann, war bereits den mittelalterlichen Philosophen klar. Sie nahmen wie die heutigen Physiologen eine Umsetzung, *Transduktion*, der Umweltreize in spezifische innere Erregungszustände an. Dabei gingen

39. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1996, S. 19 und S. 27.

40. Vgl. Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

41. Vgl. J. Crary, *Techniken des Betrachters* (Anm. 39), S. 81.

sie ganz selbstverständlich davon aus, dass dasjenige, was in den Sinneszentren des Gehirns ankommt, eine andere Beschaffenheit hat als die Umweltreize.«⁴²

Diese Bemerkung stammt von dem Neurobiologen Gerhard Roth, für den prinzipiell gilt: »Wahrnehmungen sind immer nur Hypothesen über die Umwelt«,⁴³ die durch weitere Beobachtungen und Erfahrungen, die auf die gleiche Art und Weise gemacht werden, zu verifizieren, zu falsifizieren oder zu modifizieren sind. Der Grund dafür ist ebenso einfach wie zwingend: An der Schnittstelle von Körper und Umwelt findet eine *unspezifische Codierung aller Reize* statt: Die Sinneszellen verändern das Erregungspotenzial der Nerven; weil dabei jedoch die Ursache dieser Veränderung ausgeblendet wird, muss sie vom Gehirn gemäß der Vergleichsdaten interpretiert oder rekonstruiert werden, die das menschliche Gedächtnis anlässlich einer solchen Erregung generiert.⁴⁴

Das Zentralnervensystem ist also von seiner Umwelt isoliert und kann sich auf diese Umwelt nur in Gestalt eines Konstruktes beziehen, dessen Entstehung und Wandlung an seine eigene Evolution gekoppelt ist. Man muss daher streng zwischen den unspezifischen Signalen der Neurotransmitter und Neuropeptide auf der einen Seite und den Bedeutungen auf der anderen Seite unterscheiden, die nicht mehr elektrochemisch, sondern symbolisch sind, dabei jedoch von dem somatischen Kontext abhängen, in dem die Signale oder Erregungspotenziale auftreten.⁴⁵ »Medialität beginnt also bereits bei der Sinneswahrnehmung«⁴⁶ als Transduktion.

Eine Folge dieser neuronalen Weise der Welterzeugung ist, dass es praktisch keine Kognitionen ohne Emotionen gibt, weil das sogenannte limbische System an jedem Konstruktionsakt beteiligt ist.⁴⁷ Es sind somit vor allem die Empfindungen, die der Signalinterpretation eine bestimmte Tendenz im Hinblick auf das Verhalten des Organismus verleihen.⁴⁸ Der Gehirn- und Verhaltensforscher Antonio Damasio bezeichnet jene Empfindungen, die auf (traumatischen) leiblichen Erfahrungen beruhen, als *somatische Marker*.⁴⁹ Man denke an die Empfin-

42. Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 87.

43. Ebd., S. 73.

44. Vgl. ebd., S. 79.

45. Vgl. ebd., S. 95.

46. Reinhard Margreiter: »Medien/Philosophie: ein Kippbild«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 7), S. 150-171, hier S. 157.

47. Vgl. G. Roth: *Das Gehirn* (Anm. 42), S. 191.

48. Vgl. Antonio R. Damasio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München, Leipzig: List 1994, S. 16.

49. Ebd., S. 245.

dung, die mit der Erinnerung an die Hand auftaucht, die auf die sprichwörtlich gewordene, heiße Herdplatte gelegt wurde. Diese Empfindung ist ein somatischer Marker und die unwillkürliche Erinnerung, die seine Wirkung ausmacht, stellt gewissermaßen die Rekurs-Situation für jede vergleichbare Diskurs-Situation im weiteren Leben und Erleben dar. Es ist nicht einmal erforderlich, dass man diese Rekurs-Situation selbst erlebt hat, da jedem Menschen dank anderer, vergleichbarer Erfahrungen das Bild von der zischend versengten Hand sofort unter die Haut fährt. Neben den somatischen Markern, die im Rahmen der Ontogenese erworben werden, gibt es wahrscheinlich solche, die im Rahmen der Phylogenese entstanden sind; auf jeden Fall aber gilt:

»Wenn sich ein negativer somatischer Marker in Juxtaposition zu einem bestimmten künftigen Ereignis befindet, wirkt diese Zusammenstellung wie eine Alarmglocke. Befindet sich dagegen ein positiver somatischer Marker in Juxtaposition, wird er zu einem Startsignal.«⁵⁰

Diese Wirkungsdiagnostik entspricht nicht nur der allgemeinen, entweder stimulierenden oder inhibitorischen Verfahrensweise des Zentralnervensystems, sie lässt sich auch ohne weiteres mit der psychologischen Erklärung von Lust und Unlust verbinden. Klar ist, dass ein Organismus über Präferenzmuster verfügt, die nicht nur das Ergebnis abstrakter Reflexion, sondern konkreter somatischer Markierung sind.

Wichtig an der unspezifischen Codierung aller Reize ist, dass die Transduktion das Pendant zur Retroduktion im Allgemeinen und, wie man sehen wird, zur Abduktion im Besonderen darstellt. Um die unspezifische Codierung auszugleichen, muss die Wahrnehmung nämlich als ein Interpretationsprozess gedacht werden, der auf Hypothesen angewiesen ist. Diesen Zusammenhang hat bereits Hermann von Helmholtz 1878 in seinem Vortrag *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* äußerst anschaulich beschrieben:

»Unsere Empfindungen sind eben Wirkungen, welche durch äußere Ursachen in unseren Organen hervorgebracht werden, und wie eine Wirkung sich äußert, hängt natürlich wesentlich von der Art des Apparates ab, auf den gewirkt wird. Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht gibt, kann sie als ein *Zeichen* derselben gelten, aber eben nicht als *Abbild*.«⁵¹

Zwar wissen wir heute, dass auch Abbilder ikonische Zeichen (*images*

50. Ebd., S. 238.

51. Hermann von Helmholtz: »Die Tatsachen in der Wahrnehmung«, in: ders.: *Schriften zur Erkenntnistheorie*. Hg. von Ecke Bonk, Wien, New York: Springer 1998, S. 153.

oder *diagrams*) sind, doch ändert das nichts an der Notwendigkeit der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen dem zuweilen bildlichen Eindruck, den man sich von einer Wirkursache unwillkürlich macht, und dem Impuls selbst, dessen Kraft gerade nicht mimetisch ist. Helmholtz fährt daher fort:

»Ein Zeichen aber braucht gar keine Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist. Die Beziehung beschränkt sich darauf, dass das gleiche Objekt, unter gleichen Umständen zur Einwirkung kommend, das gleiche Zeichen hervorruft, und dass also ungleiche Zeichen immer ungleicher Wirkung entsprechen.«⁵²

Solche kausal bestimmten Anzeichen heißen in der Semiotik Indizes. Helmholtz kommt es auf den Gesetzescharakter der Indizes an, da dieser Charakter die Wahrnehmung vor willkürlichen Welt-Konstrukten bewahrt:

»Wenn also unsere Empfindungen in ihrer Qualität auch nur *Zeichen* sind, deren besondere Art ganz von unserer Organisation abhängt, so sind sie doch nicht als leerer Schein zu verwerfen, sondern sie sind eben Zeichen von *Etwas*, sei es etwas Bestehendem oder Geschehendem, und was das Wichtigste ist, das Gesetz dieses Geschehens können sie uns abbilden«,⁵³

weil sie diese Vermittlung immer wieder auf die gleiche Art und Weise leisten. Helmholtz' Argumentation läuft also darauf hinaus, dass es jenseits des naiven Glaubens an ikonische Abbilder die Möglichkeit gibt, aus der gesetzmäßigen Wiederkehr bestimmter indexikalischer Eindrücke auf die Ordnung der Impulse zu schließen.

»Insofern wir dann das Gesetz als eine unserem Willen gleichwertige Macht anerkennen, nennen wir es *Kraft*. Dieser Begriff der uns entgegentretenden Macht ist unmittelbar durch die Art und Weise bedingt, wie unsere einfachsten Wahrnehmungen zustande kommen. Von Anfang an scheiden sich die Änderungen, die wir selbst durch unseren Willen machen, von solchen, die durch unseren Willen nicht zu beseitigen sind.«⁵⁴

Helmholtz nannte das, was den indexikalischen Charakter der Wahrnehmung von den Kräften ausmacht, die hinter dem Wechsel der Erscheinungen liegen, kurz und bündig *das Wirkliche*.⁵⁵ Genau genommen liegt dieses Wirkliche daher immer in zweierlei Gestalt vor: unmittelbar so, wie es im Rückschluss vom Zeichen auf seine Ursache er-

52. Ebd., S. 153.

53. Ebd., S. 154.

54. Ebd., S. 169.

55. Vgl. ebd., S. 170.

scheint; mittel- und langfristig jedoch als Typ einer Wirkungsweise, dessen fallweise Iterationen Instanzen der Wirklichkeitserfahrung bilden. Daher entwickelt sich dieser Typus mit zunehmender Erfahrung, daher wird die Wahrnehmung tendenziell zu einem Forschungs- und Deutungsprozess. Folgerichtig erklärte Helmholtz:

»Jede richtig gebildete Hypothese stellt ihrem tatsächlichen Sinn nach ein allgemeineres Gesetz der Erscheinungen hin, als wir bisher unmittelbar beobachtet haben; sie ist ein Versuch, zu immer allgemeinerer und umfassender Gesetzlichkeit aufzusteigen. Was sie an Tatsachen Neues behauptet, muss durch Beobachtung und Versuch geprüft und bestätigt werden.«⁵⁶

Es ist genau diese moderne Utopie der induktiven Gesinnung, der nicht nur die naturwissenschaftliche Forschung, sondern etwa auch Robert Musils Konzept von Dichtung zugrunde liegt. Helmholtz selbst meinte:

»Etwas von dem Blicke des Künstlers, von dem Blicke, der Goethe und auch Leonardo da Vinci zu großen wissenschaftlichen Gedanken leitete, muss der rechte Forscher immer haben. Beide, Künstler wie Forscher, streben, wenn auch in verschiedener Behandlungsweise, dem Ziele zu, neue Gesetzlichkeit zu entdecken.«⁵⁷

Die Semiotik trat nun in dem historischen Intervall zwischen Helmholtz und Musil als jene Methode auf den Plan, die das Wechselspiel zwischen der Transduktion und der Retroduktion, zwischen der induktiven Annäherung an das Reale *in the long run* und der Evolution deduktiver Schemata als Zeichenprozess (Semiose) konzipiert.

Ihr Begründer, der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce – er lebte von 1839 bis 1914 – war seiner Ausbildung nach Chemiker, arbeitete lange Jahre als Landvermesser und beschäftigte sich, ähnlich wie Helmholtz, mit den Zeichen und Tatsachen der menschlichen Wahrnehmung. Sein Argument dafür, dass alles Erkennen und Deuten Schlussfolgerungen involviert, war *der blinde Fleck*, den jeder Mensch auf der Netzhaut hat. Da man an dieser Stelle offenbar nichts sehen kann, müsste unser Gesichtsfeld eigentlich ein Loch haben, wenn es vom Auge oder im Gehirn unmittelbar repräsentiert würde. Dass unser Gesichtsfeld zwar Ränder und Grenzen, aber kein Loch hat, kann man nur erklären, wenn man annimmt, dass diese Lücke anhand von Daten ausgefüllt oder überbrückt wird, die der Erinnerung oder der Einbildung entstammen.⁵⁸ Schon die einfachste Wahrnehmungs-Situa-

56. Ebd., S. 171.

57. Ebd., S. 173.

58. Vgl. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*. I-VIII. Cambridge: University Press 1931-35/1958, hier: CP 5.220 sowie Alexander Roesler: »Vermittelte Unmittelbar-

tion rekuriert dergestalt auf etwas, das nicht unmittelbar wahrgenommen wird, und umfasst insofern mentale Akte oder Operationen, die Helmholtz als *unbewusste Schlussfolgerungen* bezeichnet hatte.

Anders gesagt: Die Bezugnahme auf einen Gegenstand der Wahrnehmung ist, wie jede *Referenz*, eine Form der *Inferenz* oder der Urteilsbildung. Peirce unterschied daher das so genannte *percept* vom *perceptual judgement*, dem im Prinzip stets synthetischen Wahrnehmungsurteil, das jedoch in den allermeisten Fällen so schnell und automatisch gebildet wird, dass wir es gar nicht reflektieren und nur dann analysieren, wenn eine Irritation der Wahrnehmungsmuster entsteht, von denen wir habituell Gebrauch machen. Diese Sicht der Dinge schließt den Gedanken ein, dass jedes wahrgenommene Zeichen einen Gegenstandsbezug hat, der indexikalisch motiviert ist und eine Interpretation erfordert, durch die der Gegenstand eine Bedeutungsgestalt erhält, die man weder naiv als Abbild noch als absolut arbiträr verstehen darf. Von einer Unmittelbarkeit der Wahrnehmung zu sprechen, meint unter dieser Voraussetzung: »Wir haben keine Möglichkeit, dieses Wahrnehmungsurteil zu unterdrücken, insbesondere dann nicht, wenn es sich immer wieder aufzwingt. Es sei denn, wir verschließen die Sinne.«⁵⁹ Das Wahrnehmungsurteil ist also für Peirce wie für Helmholtz nicht allein von uns, sondern auch von der Kraft abhängig, zu der wir uns irgendwie interpretativ verhalten müssen, weil sie nach einer Deutung bzw. Reaktion verlangt.

Ich möchte diese Kraft, ganz allgemein, die Kraft der *Seduktion* nennen und mir dabei gerade die Doppeldeutigkeit dieses Ausdrucks zunutze machen. Das Wort Seduktion spielt nämlich zugleich auf die Verführung der Sinne und auf die Vergewaltigung unserer Wahrnehmungen, Empfindungen und Gedanken durch Reize oder Medieninhalte an, denen man sich nur mit erheblichen Aufwand entziehen kann. Es gibt in der Wahrnehmung zwingende Zeichen indexikalischer Art, die verhindern, dass unsere Wahrnehmungsurteile reine Willkürakte darstellen; der somatische Marker ist nur ein Beispiel für diesen zuweilen geradezu körperlichen Zwang. Eine weniger brutale, eher subtile Art der Seduktion haben wir häufig in der Werbung als einer Strategie des Beiseite-Führens und Ablenkens der Aufmerksamkeit vor uns. Das bedeutet: Seduktion kann eine *Strategie der Fokussierung* wie eine *Strategie der Narkotisierung* sein. Insofern kommt es bei der medienphilosophischen Reflexion einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit immer auch darauf an, die unwillkürliche oder absichtliche Lenkung der Auf-

keit. Aspekte einer Semiotik der Wahrnehmung bei Charles S. Peirce«, in: Uwe Wirth (Hg), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 112-129, hier S. 115.

59. A. Roesler: »Vermittelte Unmittelbarkeit« (Anm. 58), S. 128.

merksamkeit zu bedenken. Der situative Ansatz der Wirkungsforschung ist also ergänzungsbedürftig: er erfordert sowohl eine *physiologische* Erklärung des Wechselspiels von Transduktion und Retroduktion als auch eine *ästhetisch-ethische* Kritik der Seduktion in ihrer Ambivalenz. Denn zum einen erscheint die Seduktion als ein Ablenkungsmanöver; zum anderen kann man sie als Index der Kraft interpretieren, in der sich das Reale bemerkbar macht.

Durchaus im Sinne von Jean Baudrillard ist daher die kulturellen Produktion von sinnvollen Erlebnissen kaum ohne Seduktion zu haben,⁶⁰ erweist sich die Verführung zur Zeichen-Deutung doch als eine Aufforderung, zur Sache zu kommen, der man sich schlecht entziehen und der man doch bis auf weiteres nicht genügen kann, da sich das *Wahre* der Realität nicht offenbart. Der Akzent soll hier allerdings nicht auf dieses epistemologische Dilemma, sondern auf den kulturellen Prozess der Semiose gelenkt werden, in dem Induktion und Deduktion, Transduktion und Retroduktion, Seduktion und Abduktion wechselseitig aufeinander verweisende Begriffspaare bilden.

Zwar ist von Seduktion bei Peirce keine Rede, das Wahrnehmungsurteil stellt für ihn aber den extremsten Fall einer Schlussfolgerungsart dar, die wie ein Blitz über uns kommen kann und ad hoc zu einer Vermutung darüber *nötigt*, was wir sehen, hören, schmecken, fühlen oder tasten. Auch jenseits der unwillkürlichen Perzeption, in unserer theoretischen Reflexion, in den Künsten und Wissenschaften, stellen wir ständig irgendwelche Vermutungen an, die sich weder zwingend aus der Sache selbst ergeben noch aus einer gewissen Regel ableiten lassen, die also weder induktiv noch deduktiv sind. Diese Art der Schlussfolgerung nannte Peirce im Anschluss an eine apokryphe Stelle bei Aristoteles *Abduktion*.⁶¹ Während man in der Deduktion von einer Regel, die als Prämisse fungiert, auf den Einzelfall, und bei der Induktion von einem Fall auf einen anderen Fall schließt, stellt die Abduktion das probeweise Aufstellen einer Erklärung für jene Fälle dar, für die es auf Anhieb keine Vergleichsfälle und keine Regel gibt.

Oft raten oder vermuten wir nur, dass es irgendeine Regel der Erklärbarkeit gibt und forschen dann, inwiefern sich ihre hypothetische Formulierung in der Erfahrung bewährt, so dass die Abduktion genau in dem Sinne, den auch Helmholtz dargelegt hatte, den Auftakt zu Untersuchungen und Versuchsreihen bildet, bei denen das zunächst bloß mutmaßliche Schema der Ableitung überprüft wird. Problematisch ist das Wechselspiel von Seduktion und Abduktion – also die subtile oder brutale Gewalt, mit der Medien Menschen zu hypothetischen Schluss-

60. Vgl. Jean Baudrillard: *Lasst euch nicht verführen!*, Berlin: Merve 1983, S. 8.

61. Vgl. Charles Sanders Peirce: *Vorlesungen über Pragmatismus*, Hamburg: Meiner 1991, S. 95.

folgerungen und Urteilen verleiten können – vor allem dann, wenn es keine Möglichkeiten der Induktion und Deduktion gibt. Dabei spielt der Faktor Zeit eine erhebliche Rolle. Dynamische Medien, die ihren Benutzern wenig Raum zur Reflexion, zur Distanzierung von ihrem Diskurs lassen, verschärfen den Zwang zu Ad-hoc-Annahmen; und einige von ihnen unterlaufen das logische Denken gezielt, indem sie ausschließlich das Wechselspiel von Seduktion und Abduktion inszenieren.

Umso mehr ein Medium aufs Tempo drückt, desto eher entsteht zudem der Eindruck, die Medien würden in der Tat ein endloses Gleiten der Signifikanten unter dem Signifikat hinweg befördern. Dieser oft als Beschleunigung der Weltbilder oder gar als *Agonie des Realen*⁶² zusammengefasste Eindruck ist aber genau das Gegenteil jenes Wirklichkeitsbegriffs, in dem die Semiotik von Helmholtz und Peirce übereinstimmt. Man muss daher, anders als es in vielen dekonstruktivistischen Lesarten des Verhältnisses von Realität und Medium – etwa bei Baudrillard – geschieht, sowohl den Gegenstandsbereich als auch die Prozessstruktur der Semiose noch etwas genauer betrachten: Wenn man sich an die einfachste Definition des Zeichen hält, der zufolge jedes Zeichen für etwas anderes steht, dann ergibt sich schon aus der Valenz des Verbs *stehen für*, dass man diese Definition ergänzen muss, denn ein Zeichen steht immer nur in einer bestimmten Hinsicht vor dem Hintergrund alternativer Deutungsperspektiven für irgendjemanden für einen bestimmten Aspekt der Welt. Peirce ging seinerzeit allerdings nicht vom Valenzgedanken der dependenziellen Satzgrammatik, sondern vom Valenzgedanken der Chemie aus, gelangte dabei jedoch zu einer entsprechenden Definition des Zeichens:

»Ein Zeichen oder *Repräsentamen* ist etwas, das für jemand in irgendeiner Hinsicht für etwas anderes steht. Es wendet sich an jemanden, erzeugt also im Geist dieses Menschen ein gleichwertiges oder ein komplexeres Zeichen. Dieses Zeichen, das es erzeugt, werde ich den *Interpretanten* des ersten Zeichens nennen. Das Zeichen steht für etwas, nämlich für sein Objekt. Es steht für dieses Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee, die ich zuweilen als Grundlage des Repräsentamen bezeichnet habe. [...] »Idee« soll dabei so verstanden werden, wie wir sagen, dass jemand die Idee eines anderen mitbekommt.«⁶³

So umständlich diese funktionale Bestimmung zunächst wirkt, sie bringt sehr gut die triadische Struktur der Zeichenrelation zum Ausdruck und verdeutlicht zudem, dass Zeichen, ähnlich wie chemische Elemente, Beziehungen herstellen, deren Wert sich mit dem Kontext ihrer Interaktion ändert. Schon der Übergang vom Repräsentamen zum Interpre-

62. Vgl. Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve 1978.

63. Ch.S. Peirce: *Collected Papers* (Anm. 58), CP 2.228.

tanten verändert die Valenz des Zeichens, wird der Gesichtspunkt, unter dem sein Bezugsobjekt erscheint, dabei doch in den spezifischen Kontext eines Bewusstseins und der Verständnis-Rahmen gerückt, über die es verfügt. Gleichzeitig legt das Zeichen dem interpretierenden Bewusstsein jedoch, weil es sich nicht in jeder Hinsicht auf sein Objekt bezieht, eine bestimmte Lesart nahe, weshalb der Deutungsprozess insgesamt den Charakter einer Interaktion hat, in deren Verlauf unterschiedliche Betrachtungsweisen ausprobiert werden, nachdem man sich zunächst auf die Perspektive eingestellt hat, die das Zeichen vor Augen führt. Das kommt sehr gut in einer weiteren Definition von Peirce zum Ausdruck, der zufolge Zeichen alles sein kann, »was etwas anderes (seinen *Interpretanten*) bestimmt, sich auf ein Objekt zu beziehen, auf das es sich selbst (als sein *Objekt*) auf die gleiche Weise bezieht, wodurch der Interpretant seinerseits zu einem Zeichen wird, und so *ad infinitum*.«⁶⁴

Gerade wenn man sich noch einmal den interaktiven, dialogischen Charakter der Semiose und der perspektivischen Mimesis vor Augen führt, die in Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit stattfindet – geht es in diesen Szenen doch um die Vermittlung von Bedeutung, so wie man die Idee eines anderen mitbekommt –, verwundert es nicht, dass sowohl die Interpretanten als auch die Objekte ihre Gestalt ändern, ohne dass jemals ein letztes Wort über die Welt gesprochen werden könnte. Aus diesem Grund gibt es nicht nur eine auffällige Übereinstimmung zwischen dem semiotischen Pragmatismus, wie ihn Peirce begründet hat, und dem Konzept der Dialogizität, wie es Michail Bachtin entwickelt hat⁶⁵ – aus diesem Grund vor allem muss die Theorie der Realitätsinterpretation zwischen dem unmittelbaren und dem dynamischen Objekt der Semiose differenzieren: Das *unmittelbare Objekt* ist der Gegenstand, so wie ihn das Zeichen repräsentiert, das *dynamische Objekt* hingegen ist das Reale, auf dessen Erkenntnis oder Deutung sich letztlich alles Schlussfolgern aus Zeichen bezieht.⁶⁶ Dieses dynamische Objekt ist der Stimulus, der uns dazu anhält, weder bei einer einzelnen Deutungsperspektive stehen zu bleiben noch den Objektpol, also den Gegenstandsbereich der Zeichen, einfach zu dekonstruieren.⁶⁷ Helm-

64. Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 375.

65. Vgl. Matthias Bauer: *Romantheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 125-153.

66. Vgl. Susanne Rohr: *Über die Schönheit des Findens. Die Binnenstruktur menschlichen Verstehens nach Charles S. Peirce: Abduktionslogik und Kreativität*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1993, S. 165f.

67. Vgl. Ludwig Nagl: *Charles Sanders Peirce*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1992, S. 37f.

holtz hatte diesen Stimulus, der, indem er uns davon abhält, die Welt nur für eine willkürliche Einbildung zu halten, zugleich auch eine inhibitorische Wirkung entfaltet, die Kraft des Wirklichen genannt; Peirce schrieb:

»Wir müssen das Unmittelbare Objekt, welches das Objekt ist, wie es das Zeichen selbst darstellt und dessen Sein also von seiner Darstellung im Zeichen abhängig ist, von dem Dynamischen Objekt unterscheiden, das die Realität ist, die Mittel und Wege findet, das Zeichen zu bestimmen, ihre Darstellung zu sein.«⁶⁸

Peirce meinte also, es könne nicht sein, dass die Struktur der Wirklichkeit, in der wir leben, ohne jeden Einfluss auf die Art und Weise sei, in der wir denken, sind wir doch selbst evolutionäre Produkte der Natur und ihrer Kräfte. Peirce' *Objektiver Idealismus* setzt also einerseits voraus, dass es keine Möglichkeit gibt, ohne Zeichen zu denken, dass unser Denken andererseits jedoch in den Prozess der kosmischen Semiose integriert ist, zu dem neben der kulturellen Evolution letztlich auch die Evolution der Natur und ihrer Gesetze gehört. Das alles ist natürlich höchst spekulativ, doch selbst wenn man dem Objektiven Idealismus gegenüber skeptisch bleibt, macht es Sinn, die Welt, wie sie bis auf weiteres repräsentiert wird, von der Welt abzuheben, die uns zu dieser oder jener Form der Repräsentation verführt, so dass man sich ihrer wahren Gestalt im Verlauf der intersubjektiven Semiose immer weiter annähern kann. Weder kann man von irgendwelchen medialen Repräsentationen direkt auf die Wirklichkeit schließen, noch sollte man daraus folgern, dass dem Begriff der Repräsentation keine reale Bedeutung zukommt.

Ähnlich wie im Hinblick auf den Gegenstandsbereich und seine Objekte gilt es auch im Hinblick auf die Prozessstruktur der Semiose und die Interpretanten weitere Differenzierungen vorzunehmen. Da ist zunächst der *emotionale Interpretant*, gewissermaßen die spontane, affektive und oft willkürliche Deutung, die das Zeichen unmittelbar erfährt. An ihn schließt der *dynamisch-energetische Interpretant* an – das ist die Disposition zu einem bestimmten Verhalten, so wie es das Zeichen aufgrund unserer Verhaltensgewohnheiten nahe legt. Als Autofahrer sind wir zum Beispiel gewohnt, angesichts einer Ampel, die von Grün auf Rot springt, zu bremsen. Wir tun das zum einen, weil jedes Rotlicht unmittelbar als Warn- und Aufmerksamkeitssignal wirkt, zum anderen aber auch, weil wir die Verkehrsregel verinnerlicht haben, dass es immer dann anzuhalten gilt, wenn eine Ampel in dieser Signalfarbe

68. Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften 3*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 145.

aufleuchtet. Die allgemeine Verhaltensregel ist der *logische Interpretant* des Zeichens, eine Gewohnheit, die wir bewusst und aus guten Gründen übernommen haben, deren pragmatische Funktion jedoch nicht so sehr von dieser Einsicht, sondern davon abhängt, dass sie in der jeweiligen Gebrauchssituation gar nicht erst umständlich reflektiert und für sinnvoll befunden werden muss, da sie zu einer habituellen Angelegenheit, zu einer Verhaltensdisposition geworden ist, die automatisch realisiert wird. Man kann auch sagen: der unmittelbare Interpretant ist die affektive Bedeutung des Zeichens, der dynamisch-energetische Interpretant seine akute, effektive Wirkung und der logische Interpretant der vernünftige Grund dieser Wirkung. Daraus ergibt sich noch einmal die Möglichkeit, die Kraft der Seduktion anhand der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer logischen Interpretation und kritischen Reflexion zu bestimmen. Umso weniger Gelegenheit ein Medium seinen Benutzern einräumt, für einen Moment der Reflexion innezuhalten, desto dynamischer entfaltet es das energetische Moment der Seduktion.

Aus der Trias von unmittelbarem, dynamisch-energetischem und logischem Interpret folgt aber auch, dass die Vernunft keine bloß theoretische Instanz der Reflexion darstellt, da es eine »*praktische Verkörperung* der Vernunft in den Verhaltensgewohnheiten gibt, welche der wahrhaften oder wahrhaftigen Überzeugung entsprechen.«⁶⁹ In der sozialen Interaktion entspricht dieser Auffassung die Devise: An ihren Werken sollt ihr sie erkennen! Wer sich in performative Widersprüche verwickelt, hat sich entweder keinen rechten Begriff von der Sache, um die es geht, gemacht – oder aber er handelt wider besseres Wissen und Gewissen. Genau dieses Kalkül bestimmt die Pragmatische Maxime der Bedeutungsermittlung, die Peirce folgendermaßen formuliert hat:

»Überlege, welche Wirkungen, die denkbarer Weise praktische Bezüge haben könnten, wir dem Gegenstand unseres Begriffs in Gedanken zukommen lassen. Dann ist unser Begriff dieser Wirkungen das Ganze unseres Begriffs des Gegenstandes.«⁷⁰

Entscheidend sind hier die Worte *in Gedanken*. Die Pragmatische Maxime ist keine krude Handlungsdevise, und der Pragmatismus plädiert auch nicht für einen operationalistischen Kurzschluss vom Denken aufs Verhalten (und umgekehrt). Der Sinn des semiotischen Pragmatismus besteht vielmehr darin, dass er mit dem Phantasma von einem Ding an sich auch die bloß dyadische Relation von Subjekt und Objekt zuguns-

69. Karl Otto Apel: *Der Denkweg des Charles S. Peirce. Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, S. 164f.

70. Ch.S. Peirce: *Collected Papers* (Anm. 58), CP 5.402.

ten einer Form der Bedeutungsermittlung verabschiedet, deren Medien auch Gedankenexperimente oder Kunstwerke sein können.⁷¹

In Rücksicht auf die Literatur kann man von einer regelrechten *display*-Funktion sprechen.⁷² Denn wenn es der Sinn von Kunst ist, »die Operationen zu exemplifizieren, durch die Welten gemacht werden«,⁷³ dann erweist sich der Gedankengang, den Leser im Verlauf ihrer Lektüre absolvieren, als ein Erkenntnisverfahren, das der Pragmatische Maxime folgt: Wir verstehen, *was ein Text aufzeigt und durchspielt* (dis-play), wenn wir die imaginären Szenen unserer Aufmerksamkeit, auf die wir zunächst emotional reagieren, als Impulse zum Nachdenken darüber aufnehmen, ob und gegebenenfalls wie wir selbst uns an Stelle des dramatischen Personals verhalten würden. Als Ensemble virtueller Rekurs-Situationen ist der Text zwar nicht unmittelbar auf die Lebenswelt bezogen, seine logische Bedeutung wird letztlich aber in dieser Lebenswelt ratifiziert oder gar nicht.

Die Interaktion von Text und Leser, die, so gesehen, durchaus ein Verständnismodell auch für nicht-literarische Medien abgeben kann, exemplifiziert mithin einen Gedanken von Donald Davidson, der das Prinzip aller dialogisch orientierten Welterzeugung hervor kehrt. Dieses Prinzip besagt, »dass ein Wesen nur dann Gedanken haben kann, wenn es ein Interpret der Sprache eines anderen ist.«⁷⁴ Insofern dieser Vorgang eine perspektivische Mimesis im Rahmen von Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit involviert, in denen sich ein Interpret so auf bestimmte Zeichen und ihre Bedeutungen einstellt, wie sie ein anderer konfiguriert, liegt die Pointe dieser Auffassung gerade darin, dass sie keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen fiktiven und realen Diskurs-Situationen macht. Damit sollen keineswegs alle Differenzen geleugnet werden; worauf es jedoch ankommt, ist, dass wir in der Fiktion wie in der Realität *mutatis mutandis* auf die gleichen Operationen der perspektivischen Mimesis im Modus der Imagination rekurren. Behauptet wird also eine strukturelle Homologie des Performativen, dank der die Welt ebenso gut als lesbarer Text erscheinen kann, wie Texte Welten bedeuten, also real wirksame Medien der Kulturpoetik sind.

71. Vgl. Klaus Oehler: »Einführung in den semiotischen Pragmatismus«, in: Wirth (Hg), *Die Welt als Zeichen und Hypothese* (Anm. 58), S. 14.

72. Vgl. M. Bauer: *Romantheorie* (Anm. 65), S. 162f.

73. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 278.

74. Donald Davidson: »Denken und Reden«, in: ders.: *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 227.