

Fabian Lorenz Winter

Zur ästhetischen Existenzweise technischer Objekte

Briefkopierbücher im Spannungsfeld von Archiv
und Ästhetik

1 Briefkopierbücher: Impressionen des Archivs

Briefkopierbücher bezeichnen einen Medienverbund gebundener Seidenpapiere, in welche zum Versand bestimmte Schriftstücke vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert mittels Abklatschverfahren angefeuchteter Kopiertinte kopiert werden. Ihre Eindrücke, historischer und gegenwärtiger Art, leiten die hier folgenden Ausführungen eines Spannungsfeldes von Archiv und Ästhetik. In einer ersten und bislang singulär gebliebenen Monographie über Briefkopierbücher beschreibt Barbara Rhodes 1999, dass diese Kopierbücher zum Hineinkopieren daraufhin versandter Briefe heute in diversen Archiven der westlichen Welt weitestgehend vergessene Objekte einer ehemals vielgenutzten Buchhaltungstechnik sind: »Archives and Libraries in most parts of the Western world have in their collections certain mysterious documents on thin, translucent paper, unlike anything used for recordkeeping today.«¹ Mit ihren

1 Barbara Rhodes: »Materials and Methods«. In: Barbara Rhodes u. William Wells Streeter (Hg.): *Before Photocopying: the Art & History of Mechanical Copying, 1780–1938: a Book in two Parts*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 1999, S. 4–178, hier S. 7.

fragilen, weil hauchdünnen Seidenpapierseiten erscheinen diese Briefkopierbücher als mysteriöse Dokumente, die als Postausgangsarchiv kaum eine Entsprechung zu gegenwärtig genutzten Kulturtechniken der Aufzeichnung aufweisen. Vor der umfangreichen, aber kaum rezipierten Technikgeschichte des Briefkopierbuchs durch Rhodes, stellt Michael Diers bereits 1991 im Zusammenhang mit seiner Studie *Warburg aus Briefen* den besonderen Charakter dieser Buchhaltungstechnik heraus, die er in seiner Erschließung der Korrespondenz Aby Warburgs erläutert.² Nach Diers und Rhodes, dauert es bis zum Jahr 2008, bis durch Konrad Heumann Briefkopierbücher wieder zum expliziten Untersuchungsgegenstand werden. In seinem Aufsatz geht Heumann unterschiedlichen *Archivierungsspuren* im Zusammenhang mit der Ereignishaftigkeit des Objektes ›Brief‹ nach, was anhand von Interdependenzen zwischen Brief, Briefkopie und rekursiven Rezeptionsschleifen dieser Formationen bereits eine poetische respektive ästhetische Eigenheit von Briefkopien erahnen lässt.³ Neben dem randständigen Auftauchen von Briefkopierbüchern in unterschiedlichen kulturhistorischen Kontexten⁴ oder der expliziten Untersuchung als Archivgut,⁵ eröffnen insbesondere die Arbeiten von Rhodes, Diers und Heumann das Briefkopierbuch als Forschungsgegenstand für etliche Anschlussfragen.⁶ Der vorliegende Beitrag soll sich diesen Eröffnungsprozessen

2 Vgl. Michael Diers: *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*. Weinheim: VCH, 1991, S. 189–200.

3 Vgl. Konrad Heumann: »Archivierungsspuren«. In: Anne Bohnenkamp u. Waltraud Wiethölter (Hg.): *Der Brief, Ereignis & Objekt. Katalog*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 2008, S. 263–315.

4 Vgl. Alan Delgado: *The enormous file. A social history of the office*. London: J. Murray, 1979, S. 65, Delphine Gardey: *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800–1940)*. Paris: Découverte, 2008, S. 120 u. Anke te Heesen: »Naturgeschichte in curru et via. Die Aufzeichnungspraxis eines Forschungsreisenden im frühen 18. Jahrhundert«. In: *NTM International Journal of History & Ethics of Natural Sciences, Technology & Medicine*, Bd. 8, Nr. 1, 2000, S. 170–189, hier S. 184. Sowie: Rabea Limbach: *Die Briefkopierbücher der Speyerer Handelshäuser Joh. Hein. Scharpff und Lichtenberger & Co. (1815–1840). Handeln in institutioneller Unsicherheit*. Stuttgart: Franz Steiner, 2018, S. 27.

5 Vgl. Sonja Titus et al.: »The Copying Press Process: History and Technology. Part 1«. In: *Restaurator*, Bd. 27, Nr. 2, 2008, S. 90–102 u. Beth Antoine et al.: »The Conservation of Letterpress Copying Books. A Study of the Baird Collection«. In: *The Book and Paper Group Annual*, Bd. 30, 2011, S. 9–27.

6 Vgl. Jörg Paulus, Andrea Hübener u. Fabian Winter: »Einleitung. Eigensinnige Agenten. Zur auffällig unauffälligen Existenz von Duplikaten, Abschriften und Kopien in natur/kulturtechnischen Prozessen«. In: Dies. (Hg.): *Duplikat, Abschrift & Kopie*.

anschließen, die konstitutiv auf Akte und Aktionen der Einfügung von Briefkopierbüchern in unsere Gegenwart angewiesen sind. Die fehlende Kontinuität und fragmentarische Bearbeitung von Briefkopierbüchern verweist auf den Umstand, dass zahlreiche weitere Vermittlungsarbeiten nötig sind, damit diese Archive ausgehender Korrespondenz als Archiv aus dem Archiv zurückgeholt werden. Technikhistorische, medienästhetische und medienphilosophische Perspektiven, die sich durch und mit diesem Forschungsgegenstand einnehmen und entwickeln lassen, um nur drei Plateaus der Betrachtung anzudeuten, bedürfen heute zunächst Aktionen des Einfügens dieses Archivguts in ein ›außerhalb des Archivs‹.⁷

Insbesondere Rhodes technikhistorische Arbeit geht detailliert auf die dem Briefkopierbuch zugrundeliegende Kopiertechnik der Nasskopie und den mit dieser Kopiertechnik im Zusammenhang stehenden Seidenpapieren, Kopierpressen und Kopiertinten ein, sowie auch umfangreich die nordamerikanische Entwicklungsgeschichte der Briefkopierbuchführung von Rhodes dargelegt wird. Diese Entwicklungsgeschichte findet einen möglichen Ausgangspunkt in Großbritannien mit der Patentierung einer Spindelpresse durch James Watt um 1780, die von dort an als ›Wattsche Presse‹ vertrieben wird. Neben der Spindelpresse entwickelte Watt auch eine Maschine zum Kopieren von Briefen und anderen Schriftstücken sowie eine portable Kopiermaschine für Briefe.⁸ Mit seinen Erfindungen zur effizienten Anfertigung von textreuen Briefkopien antizipiert Watt einen im 19. Jahrhundert exorbitant expandierenden Markt, der das Bedürfnis von Kanzleien und Büros nach ›sauberen Briefkopien‹ decken will. Nebst Nasskopiertechnik etabliert sich auch das Kopieren mittels Kohledurchschlag, sowie auch das händische Duplizieren durch Kopist:innen weiterhin im 19. Jahrhundert existiert. Weitgehend abgelöst werden diese koexistierenden Briefkopier-Systeme zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das technische Ensemble der Schreibmaschine, welche

Kulturtechniken der Vervielfältigung. Köln: Böhlau, 2020, S. 7–21 u. Jörg Paulus: »Dichterkorrespondenz im Geschäftsgang. Ein Brief an Rilke in der Umgebung von Richard Dehmels Briefkopierbuch IV (nebst drei Briefen Rilkes an Dehmel von Anfang 1906)«. In: Irmgard Wirtz u. Alexander Honold (Hg.): *Rilkes Korrespondenzen*. Göttingen: Wallstein, 2019, S. 127–148.

⁷ Vgl. Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1997, S. 25.

⁸ Vgl. James Watt: *Directions for Using the Patent Portable Copying Machines, Invented & Made by James Watt and Company, of Soho, near Birmingham*. Birmingham: T.A. Person's Printing Office, 1810.

das Kohlepapier als technisches Element erfolgreich inkorporiert. Zusammen mit einer »Medienrevolution der Schreibmaschine«, ⁹ löst das Verfahren des Kohledurchschlages in der Anfertigung von schreibmaschinellen Typoskripten das Verfahren semi-technischer Reproduktion der Nasskopie von Manuskripten, also handschriftlichen Texten, für die das Briefkopierbuch steht, ab.

Das Konzept des technischen Ensembles bezeichnet nach Gilbert Simondon jenen Umstand, dass technische Objekte aus unterschiedlichen Einzelteilen bestehen, die jeweils eine andere genealogische Entwicklung vor dem Zusammenkommen im aktuellen technischen Objekt aufweisen und auch nach der gegenwärtigen Konstellation in andere technischen Ensembles migrieren können, um dort weiter zu leben:

[Das] technische Ensemble wird selbst von einer gewissen Anzahl technischer Individuen gebildet, die, was das Resultat ihrer Funktionsweise angeht, untereinander organisiert sind, und die sich, was die Bedingungen ihrer jeweiligen Funktionsweise angeht, nicht behindern. So wohnt man in der Evolution der technischen Objekte Vorgängen bei, in denen die Kausalität von früheren Ensembles zu späteren Elementen übergeht; wenn diese Elemente in ein Individuum eingeführt werden, dessen Charakteristiken sie modifizieren, ermöglichen sie es der technischen Kausalität, von der Ebene der Elemente auf die Ebene der Individuen emporzu-steigen, dann von jener der Individuen auf die der Ensembles; von dort aus steigt die technische Kausalität in einem neuen Zyklus, durch einen Prozess der Fabrikation, auf die Ebene der Elemente hinab, wie sie sich in den neuen Individuen, dann in neuen Ensembles erneut verkörpert. So existiert eine Kausalitätslinie, die nicht geradlinig, sondern in einem Sägezahnmuster verläuft, weil dieselbe Realität erst in Form eines Elements, dann in Form der Eigenschaft eines Individuums und schließlich der Eigenschaft eines Ensembles existiert.¹⁰

Andrea Hübener zeigt auf, wie der Kohledurchschlag vor allem im 19. Jahrhundert neben der Nasskopie existiert,¹¹ wobei sich gerade in Hinblick auf

9 Vgl. Erhard Schüttelpelz: »Medienrevolutionen und andere Revolutionen«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 17: Psychische Apparate, Jg. 9 (2017), Nr. 2, S. 147–161 u. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986 u. Elizabeth Eisenstein: *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge u. New York: Cambridge University Press, 1993.

10 Gilbert Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Übers. v. Michael Cuntz. Zürich: Diaphanes, 2012, S. 61.

11 Vgl. Andrea Hübener: »Copierbuch und Copiermaschine. Originale Kopien – Kopien ohne Original – Kopien als Originale«. In: Paulus et. al. (Hg.): *Duplikat, Abschrift & Ko-*

das noch heute bekannte Kürzel CC für *Carbon Copy* offenbart, dass die Durchschlagkopie im Gegensatz zur Nasskopie zumindest ein indexikalisch überdauernder Teil gesellschaftlicher Gegenwart ist. Übertragen in die Individuationstheorie technischer Objekte von Simondon,¹² lässt sich das Kohlepapier als Element der Durchschreibebücher sehen, dass später zum Ensembleteil der Durchschlagkopie innerhalb der Schreibmaschine wird. Demgegenüber hat sich das Schicksal der Briefkopierbücher in eine andere Richtung entwickelt. Zwischen 1788 und 1920 und besonders intensiv im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert als technische Objekte der Postausgangsarchivierung genutzt, sind Briefkopierbücher heute weitgehend vergessene und nicht mehr archivierende, sondern primär archivierte Archivierungsapparate.

An Briefkopierbüchern als archivierten Archivierungsapparaten lässt sich ein Spannungsfeld von Technik und Ästhetik entfalten, denn ihre gegenwärtigen Existenzweisen können mit Simondon zwar als jene Existenzweise technischer Objekte bestimmt werden, müssen andererseits jedoch immer erst durch ein ästhetisches Moment ihrer Rückeinbindung aus dem Archiv in die Gegenwart realisiert werden. Für diese Rückeinbindung bedarf es Prozesse der Einfügung, die mit und gegen Simondon als ästhetische Momente gekennzeichnet werden können. In diesen ästhetischen Momenten passiert ein Transit: Das ›archivierte Ereignis‹ wird in einem weiteren ›Archivereignis‹¹³ in eine andere Zeit und einen anderen Ort eingefügt. Dabei bedeutet dieser Transit einen Wechsel des Kontextes, was zu einer Aussage über die ästhetische Verfasstheit von Archiven durch das Briefkopierbuch als doppeltes verfasstes Objekt – Archiv und Archiviertes – führt. Das Briefkopierbuch konstituiert einen Eindruck wie auch einen Ausdruck poetischer Spannung von maschineller Aisthesis und humanistischer Ästhetik des Archivs.

pie. *Kulturtechniken der Vervielfältigung*, S. 41–66.

12 Siehe hierzu auch den Beitrag von Olga Moskatova in diesem Band.

13 Vgl. Jacques Derrida: »Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) (›Within Such Limits‹)«. In: Tom Cohen et al. (Hg.): *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, S. 277–360, hier S. 314.

2 Archivierte Archive: Briefkopierbücher als technische Objekte

Das Archiv und mit diesem verbunden auch das Briefkopierbuch als Archiv versandter Briefe kehrt in seiner Erforschung nicht nur als materieller Fundus von historischen Quellen aus einem konservierten Zustand wieder, sondern vollzieht sein Dasein in einer ästhetischen Existenzweise durch seine Wiederholung neu. Dieser Vollzug einer Existenzweise als ontologische Operation steht in einem besonderen Verhältnis zur eigenen technischen Verfasstheit des Objekts.¹⁴ Briefkopierbücher sind als Maschinen der Archivierung ausgehender Geschicke zunächst historische Artefakte, die heute weitestgehend vergessen in Archiven auf ihre Wiederholung warten. Wäre es Anliegen dieses Artikels, das heute vergessene Briefkopierbuch in eine teleologische Geschichte erfolgreicher Medien einzutragen, so ließe sich das Briefkopierbuch als eine Brückentechnologie vor der Entwicklung der Schreibmaschine, mit ihrer zeitgleichen Duplikation im Durchschlagverfahren, verstehen.¹⁵ Insbesondere mit Blick auf die Individuationstheorie von Simondon ist es naheliegend, diese genealogischen Entwicklungsgeschichten von Einzelementen technischer Ensembles zu markieren, denn im Gegensatz zur Genealogie von Kohledurchschlag und Schreibmaschine, scheint das Briefkopierbuch keine technischen Elemente zu besitzen, welche sich als individualisierte Existenzweisen in den heute gängigen Medienverbunden fortsetzen.

Besteht der mobile Kopierapparat, den James Watt um 1800 anbietet, noch aus diversen Einzelteilen, darunter metallene Walzen, Phiolen und Dämpfungsbürsten,¹⁶ so sind die Einzelteile des Nasskopierverfahrens in Briefkopierbüchern bereits ab 1850 deutlich reduziert. Das weitgehend etablierte technische Ensemble besteht erstens aus einem Briefkopierbuch, das als gebundenes Buch leerer Seidenpapiere verkauft wird, wobei die Mehrzahl von Büchern zwischen 500 und 1000 Seidenpapierseiten, meist paginiert und häufig mit einem zusätzlichen Register versehen, aufweisen. Damit die angefeuchtete Eisengallustinte der Schriftstücke im Prozess der Nasskopie nicht zu

14 Vgl. Lorenz Engell u. Bernhard Siegert: »Editorial: Operative Ontologien«. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Bd. 8, Nr. 2, 2017, S. 5–10.

15 Vgl. Cornelia Vismann: *Akten: Medientechnik und Recht*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2011, S. 49.

16 Vgl. Watt: *Directions for Using the Patent Portable Copying Machines*, S. 3–6.

schnell verläuft, werden zweitens spezielle Kopiertinten für das Verfahren der Nasskopie angeboten.¹⁷ Um die Nasskopie, eine Technik, die auch als Presskopie bezeichnet wird, durchzuführen, bedarf es zum Briefkopierbuch und zur Kopiertinte, in welcher die zu kopierenden Schriftstücke auch verfasst werden müssen, drittens eine Spindelpresse, um den Tintentransfer vom Schriftstück auf das dünne Seidenpapier zu erzeugen. Das hauchdünne Seidenpapier der Briefkopierbücher sorgt einerseits mit seiner Materialeigenschaft der Saugfähigkeit dafür, dass die Tinte in das Briefkopierbuch einziehen kann. Andererseits ermöglicht der diaphane Charakter der Seidenpapiere, dass der spiegelverkehrt kopierte Brief auf der Rückseite der Seidenpapierseite in gewohnter Richtung gelesen werden kann. Als effektives Hilfsmittel der Nasskopie von Schriftstücken in Briefkopierbücher etablieren sich zwei mit Wachs beschichtete Kartons, die das angefeuchtete Schriftstück und das entsprechende Seidenpapierblatt des Briefkopierbuchs umfassen, um ein Durchdrücken der Kopiertinte auf mehrere Seidenpapierseiten zu verhindern.

Abseits der eigentlichen Individuationstheorie formuliert Simondon in seinen Ausführungen zur Existenzweise technischer Objekte auch ein Verständnis ästhetischer Existenzweisen, das von ästhetischen Impressionen technischer Objekte ausgehen kann, von Simondon aber letztlich als unzureichend erklärt wird, eine univoke Existenzweise technischer Objekte bestimmen zu können.¹⁸ Insbesondere in diesem von Simondon abgelehnten mehrdeutigen und ambigen sowie ästhetisch-werdendem Verständnis von Existenzweisen liegt jedoch ein noch nicht erschöpftes Potential für theoretische Zugriffe auf technische Objekte (wie etwa Briefkopierbüchern und/oder Archiven) durch eine Theorie ästhetischer Existenzweisen. Die Ästhetik Simondons bezieht sich auf Objekte, die sich ›gelingen‹ in eine neue Umwelt einfügen und als Eingefügte erfahrbar sind. Mit Blick auf das historische technische Ensemble Briefkopierbuch muss ersichtlich werden, dass seine vor-archivierte Existenzweise des Archivierens von Briefen nicht mehr unserer Gegenwart angehört und damit auch immer erst in die Wahrnehmung der Gegenwart eingefügt werden muss. Anders formuliert: Briefkopierbücher sind heute immer Wiederholungen aus dem Archiv und damit immer in einer Existenzweise eines in die Gegenwart eingefügten Objektes. Briefkopier-

17 Vgl. Rhodes: »Materials and Methods«, S. 29–45.

18 Vgl. Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, S. 184. Vgl. zur ontologischen Bestimmung univoker Entitäten Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Übers. v. Joseph Vogl. Paderborn: Fink, 2007, S. 58.

bücher, historische Archive des Postausgangs, sind heute nur als archivierte Artefakte (überwiegend) in Literatur-, Verlags- und Universitätsarchiven erfahrbar und damit nicht mehr ohne Ihre Archivexistenz denkbar, wenngleich sie aus diesen wieder(ge)holt werden müssen. Mit der hier gewählten Bezeichnung von Briefkopierbüchern als archivierte Archivierungsapparate kann sowohl der technische Aspekt dieser Mikroarchive als auch diese doppelte Verfasstheit als archiviertes Archiv ausgedrückt werden.¹⁹

3 Konstellationen der Einfügung

Zum selbstständigen Archivieren verschickter Korrespondenz stellt das Briefkopierbuch eine Versammlung von Seidenpapieren, Kopiertinte und Spindelpresse dar, die durch den Akt der Nasskopie einen Medienverbund archivierender Impressionen hervorbringt. Diese Impressionen der briefbuchführenden Kopiertechnik werden heute nicht mehr durch das Briefkopierbuch erwirkt, wobei mit Simondon ersichtlich wird, welche andere Form von (ästhetischer) Impression heute von dem Archivobjekt Briefkopierbuch ausgehen kann. Als primäres Vorhaben entwickelt Simondon mit seinem Existenzweisen-Begriff eine Ontologie-kritische Perspektive für die Bestimmung des Wesens technischer Objekte. Mit diesem Vorhaben, das eine Existenzweistheorie zunächst von der grundsätzlichen Möglichkeit unterschiedlicher Existenzweisen einer zu bestimmenden Entität ausgeht, steht Simondon, auch in seiner Zeit, nicht alleine da.²⁰ Um das Spannungsverhältnis zwischen der technischen Impression, die von den Briefkopierbüchern in ihrer Zeit als genutzte Briefarchive ausgeht, zu deren heutigen Impressionen als aus dem Archiv wiedergeholtes, gleichsam technisches und ästhetisches Objekt aufzuzeigen, hilft neben den Arbeiten Étienne Souriaus oder Roman Ingardens jedoch insbesondere Simondons Entwurf einer ästhetischen Existenzweise technischer Objekte, auch wenn Simondon diese selbst als unzureichend für die letztlich

19 Vgl. Lisa Gitelman: *Paper knowledge: Toward a Media History of Documents*. Durham u. London: Duke University Press, 2014, S. 12 u. Gardey: *Écrire, calculer, classer*, S. 21–25.

20 Vgl. Henning Schmidgen: »Mode d'existence: Memoirs of a concept«. In: Bruno Latour (Hg.): *Reset Modernity!*. Karlsruhe u. Cambridge, Mass.: ZKM; MIT Press, 2016, S. 320–327.

»wahre« Erkenntnis des Wesens technischer Objekte ansieht.²¹ Ob ein (technisches) Objekt (auch) als ästhetisches definiert werden kann, lasse sich durch ein Qualitätskriterium entscheiden, dass im Gegensatz zu anderen, sich auf wesensimmanente Eigenschaften des zu bestimmenden Objektes beziehenden Ästhetiken, in erster Linie das Auftreten des Objektes in seiner Umwelt beurteilt. So sei nicht etwa die gelungene Nachahmung der Natur oder die gelungene Umsetzung einer genialen Idee ausschlaggebend dafür, ob ein Objekt eine ästhetische Impression erzeugt, sondern primär dessen gelungene Einfügung in eine präsenste Umwelt:

Ein Musikstück, das Geräusche nachahmt, kann sich nicht in die Welt einfügen, weil es bestimmte Elemente des Universums ersetzt (zum Beispiel das Geräusch des Meers), anstatt sie zu vervollständigen. In gewisser Hinsicht ahmt eine Statue einen Menschen nach und ersetzt ihn, aber nicht darin ist sie ein ästhetisches Werk; sie ist es, weil sie sich in die Architektur einer Stadt einfügt, weil sie den höchsten Punkt eines Kaps markiert, eine Befestigungsmauer abschließt, die Spitze eines Turms überragt. Die ästhetische Wahrnehmung der Welt hat ein Gespür für eine bestimmte Anzahl an Forderungen: Leerstellen fordern ihre Auffüllung, Felsen müssen einen Turm tragen. Es gibt in der Welt eine gewisse Anzahl ausgezeichnete Orte, außergewöhnlicher Punkte, welche die ästhetische Schöpfung anziehen und stimulieren [...].²²

Erich Hörl stellt heraus, dass im Zentrum des »spekulativen Projekts« von Gilbert Simondons Arbeiten »die radikale Rekonzeptualisierung des Problems der Individuation [steht].«²³ Eine technologische Grunderfahrung aufkommender Kybernetik in den späten 1950er Jahren wird von Simondon durch

21 In diesem Aspekt wird bereits deutlich, dass Simondon selbst zwar mit seinem Existenzweisen-Begriff Ontologie-kritisch, nicht jedoch anti-ontologisch argumentiert: »Das Streben, die Tendenz zur Ganzheit ist das Prinzip des ästhetischen Suchens. Aber eben dieses Suchen löst einen progressus ad indefinitum aus, denn es ist Wille zur Vervollkommenung auf jedem einzelnen Gebiet, während diese Vervollkommenung doch gerade auf alle anderen Bereich abzielt als auf jenen, in dem sie sich verwirklichen will; unter diesen Umständen kann die ästhetische Suche keine stabilen Normen finden, weil sie von diesen negativen Eigenschaften vorangetrieben wird, das heißt von dem Gefühl, dass jede Denkweise andere, ebenso gültige Denkweisen außen vor lässt [...].« Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, S. 184.

22 Ebd., S. 171.

23 Vgl. Erich Hörl: »Technisches Leben. Simondons Denken des Lebendigen und die allgemeine Ökologie«. In: Maria Muhle u. Christiane Voss (Hg.): *Black Box Leben*. Berlin: August, 2017, S. 239–267, hier S. 239.

die Individuationstheorie in eine Ontogenese überführt, was sich gerade heute als Denkkonzept einer »Ökologisierung der Existenzweisen«²⁴ wieder aktualisieren lässt.

Das Herzstück von Simondons Denken des Lebendigen, dem schließlich [...] eine entscheidende systematische Funktion für die Konzipierung der gesamten Individuationstheorie zukommt, betrifft das Verhältnis des lebendigen Individuums zu seinem Milieu. Für das Verständnis von Simondons entscheidender Neufassung dieser Relation, die seine allgemeine Ökologie begründen wird, ist die Kritik des Paradigmas der Anpassung zentral.²⁵

Die Anpassung an äußere Veränderungen durch eine Entität, dessen Existenzweise damit in Abhängigkeit zu dieser Umwelt konstituiert wird, lässt Simondons Individuationstheorie im Lichte des Lamarckismus erscheinen. Hörl stellt allerdings fest, dass Simondons Biologie-Begriff hauptsächlich anti-darwinistisch ist, nicht jedoch als neo-lamarckianisch oder neo-darwinistisch bezeichnet werden kann, da sowohl Darwin wie auch Lamarck das Milieu als Gegebenes und Ökologie nicht in ihrem prozessierenden Werden verstehen.²⁶ Ohne zu sehr in die Diskussionsdetails gehen zu können, darf für das Briefkopierbuch an dieser Stelle die Biologie des ökologischen Denkens Simondons als Türöffner für eine Perspektive dienen, die diese Archivierungsapparate in ihrer Einfügung in stets wandelnde Gegenwarten und damit aus einer Perspektive medienökologischer Ästhetik betrachtet.

Ulrich Pfisterer hat jüngst in seiner *Einführung in die Kunstgeschichte* an eine seit Gotthold Ephraim Lessings Besprechung der Laokoon-Gruppe aus dem Jahr 1766 stattfindende Entwicklung von Kunsttheorien erinnert, die sich weniger mit Fragen nach den Intentionen von Künstler:innen beschäftigt, sondern vielmehr die Perzeptionsgefüge der konkreten Kunstwahrneh-

24 Ebd., S. 241. Vgl. auch Erich Hörl: »Die Ökologisierung des Denkens«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 14: Medienökologien, Jg. 8 (2016), Nr. 1, S. 33–45.

25 Hörl: »Technisches Leben«, S. 252.

26 Vgl. ebd., S. 246 u. Anne Fagot-Largeaults: »L'individuation en biologie«. In: *Gilbert Simondon. Une pensée de l'individuation et de la technique*. Paris: Albin Michel, 1994, S. 19–54. Zur Beschreibung von Simondons »techno-geographischem Milieu« siehe auch: Susanna Lindberg: »Being with Technique–Technique as being-with: The technological communities of Gilbert Simondon«. In: *Continental Philosophy Review*. Heft 52,3 (2019), S. 299–310.

mung thematisiert.²⁷ Pfisterer spannt von Lessing über Erwin Panofskys Ikonologie, Susan Sonntags Interpretationskritik, Umberto Ecos Konzept des *offenen Kunstwerks* und Peter Weibels *Kontextkunst* einen Bogen kunsthistorischer Forschungen, der mit unterschiedlicher Motivation und teils divergierenden Ergebnissen grundsätzlich jener Aspekt eint, Kunstwerke nicht ohne dessen mediale Umwelt und nicht ohne den Kontext, in welchem sie eingefügt sind, zu untersuchen.²⁸

Gerade weil Simondons Konzeption einer ästhetischen Existenzweise jedes Dasein immer in Relation zu veränderlichen Umwelten, sodann als ständig prozessierendes Ergebnis ontologischer Operationen versteht, erscheint der bei Simondon die ästhetische Existenzweise bestimmende Begriff der Einfügung einer genaueren Betrachtung in Bezug auf medienökologische Ästhetiken wert, oder mit Simondon gegen Simondon gewendet: Der gefürchtete »progressus ad indefinitum«²⁹ ästhetischer Existenzweisen wird gerade in einer radikal medienökologischen Perspektive, wie sie auch Hörl im Werk Simondons identifiziert,³⁰ zur produktiven Spannung eines onto-ökologischen Verständnisses ästhetischer Existenzweisen, die sich durch eine Interferenz von Eingefügtem, Akten der Einfügung, sowie Zeit und Kontext der Einfügung bedingen.

4 Ökologie technischer Objekte und medienökologische Ästhetik

Lessings Besprechung der Laokoon-Gruppe scheint die von Simondon beschriebene, aber letztlich verworfene Denkweise einer ästhetischen Existenzweise technischer Objekte für das Feld von Kunstwerken zu antizipieren und, ganz im Gegensatz zu Simondon, die ständige Veränderung dessen was betrachtet wird durch jene veränderte Zeit, die betrachtet, als konstitutives Element ontologischer Operationen zu verstehen:

27 Vgl. Ulrich Pfisterer: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2020, S. 169.

28 Vgl. ebd., S. 169–183.

29 Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, S. 184.

30 Vgl. Hörl: »Technisches Leben«, S. 239.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.³¹

Gewiss sei, so Lessing, dass kein Augenblick und kein Gesichtspunkt der Betrachtung von Kunstwerken so fruchtbar gewählt werden kann, als dass die daraus resultierende Beschreibung dem Beschriebenen kategorisch gerecht werden könnte. Durch die bildhauerische Darstellung des seufzenden Laokoons werde ein einziger Augenblick durch die bildende Kunst in eine unveränderliche Dauer übertragen, müsse aber nichts weiter ausdrücken als was sich anschließend durch Betrachtungen, also durch die Perzeption realisiere: »Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt.«³²

Spätestens durch die Terminologie des transitorischen Ausdrucks erscheint Lessings Kunsttheorie damit durchaus mit Simondons Ästhetik-Begriff in produktiver Konstellation zu stehen. Simondon erklärt die Transduktion, also den Akt der Hindurchführung,³³ als ästhetische Operation, die vornehmlich durch gelungene Einfügung der hindurchgeführten Objekte in neue Zeiten und Kontexte partikulare Wesen aus bereits abgeschlossenen Wirklichkeiten transitorisch als ontische Operation wiederholt:

[M]an sagt gewöhnlich, dass die Kunst die verschiedenen Wirklichkeiten verewigt; tatsächlich aber verewigt die Kunst nicht, sondern macht trans-

31 Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«. In: Wilfried Barner (Hg.) u. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: Briefe Antiquarischen Inhalts. Text und Kommentar*. Frankfurt a.M.: Deutscher-Klassiker-Verlag, 2007, S. 11–312, hier S. 32.

32 Ebd., S. 32.

33 Vgl. Yuk Hui: »Deduktion, Induktion und Transduktion. Über Medienästhetik und digitale Objekte«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 8, Nr. 1, 2013, S. 101–115, hier S. 110.

duktiv, indem sie einer lokal und zeitlich abgeschlossenen Wirklichkeit das Vermögen verleiht, an andere Orte und zu anderen Momenten überzugehen. Sie verleiht nicht Ewigkeit, sondern das Vermögen, widergeboren zu werden und sich von neuem zu vollziehen; sie hinterlässt Samen der Washeit; sie verleiht dem partikularen Wesen, das *hic et nunc* verwirklicht ist, das Vermögen, es selbst gewesen zu sein und gleichwohl ein weiteres Mal und eine Unzahl weiterer Male von neuem es selbst zu sein; die Kunst lockert die Bande der Diesheit; sie vervielfältigt die Diesheit, indem sie der Identität das Vermögen verleiht, sich zu wiederholen, ohne aufzuhören, Identität zu sein.³⁴

Der Stellenkommentar von Wilfried Barner zum Gebrauch des *Transitorischen* bei Lessing übersetzt den Begriff entgegen der expliziten Verwendung bei Simondon als »(Bloß) vorübergehend [und als] Gegenbegriff zu ›fruchtbar‹.«³⁵ Mit dem sechzehnten Kapitel der Laokoon-Besprechung, lässt sich das implizite Verständnis Lessings Transitions-Begriffs aber auch auf eine zeitliche Transduktion im Sinne Simondons Ästhetik projizieren. Dort schreibt Lessing:

[A]lle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein.³⁶

Ein transduktorischer Transit, so der hier vorsichtig formulierte Vorschlag, Lessings Kunsttheorie für die Vorstellung einer ästhetischen Existenzweise von Simondon zu öffnen, darf weniger als *vorübergehend*, sondern mehr als *fortführend* verstanden werden. Das Kunstwerk muss nichts explizieren, was nicht durch eine Wiederholung fortgeführt werden kann. Diese Fortführung des Ausdrucks in einer anderen Umwelt passiert bei den technischen Objekten Simondons ebendann, wenn diese in eine neue Ökologie eingefügt werden.

34 Simondon: *Die Existenzweise technischer Objekte*, S. 186.

35 Wilfried Barner: »Kommentar«. In: Ders. (Hg.) u. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: Briefe Antiquarischen Inhalts. Text und Kommentar*. Frankfurt a.M.: Deutscher-Klassiker-Verlag, 2007, S. 619–1214, hier S. 748.

36 Lessing: »Laokoon«, S. 116–117.

5 Briefkopierbücher als gespannte Objekte

Die von Simondon für die ästhetische Impression ausgemachte, gelingende Einfügung erscheint mit jenen Rezeptionsbedingungen von *offenen* oder *bewegten Kunstwerken* verwandt, die Umberto Eco um 1962 feststellt.³⁷ Gelingen ist das Eingefügte bei Simondon dann, wenn es als Trajektionsobjekt herausgestellter, sowie passender Teil einer neuen Ökologie wird, dabei aber seine prozessierende Identität – im Übertragenen Sinn also auch als individuiertes technisches Objekt – behält. Eco fasst ebenfalls für das *Kunstwerk in Bewegung* zusammen, dass diese Kunstwerke zwar »eine Vielzahl persönlicher Eingriffe« erlauben, ontologisch gesprochen aber »keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen [bieten]: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.«³⁸

Mit dem medientheoretischen Rahmen von Simondon, Lessing und Eco lassen sich nicht nur exklusiv die wieder aus dem Archiv in einen Diskurs der Gegenwart zurückgeholten Briefkopierbücher als Widergeholtes und in ein Außerhalb des Archivs Eingefügte bezeichnen, denn das Prinzip der ästhetischen Einfügung gilt als Gesetz der Potentialität im Sinne Simondons befürchteten *progressus ad indefinitum* für alles aus dem Archiv Wiedergeholte. Briefkopierbücher werden als Archivierungssystem, ebenso wie andere Trägermedien von Inskriptionen, die hier durch Impressionen nasser Tinte realisiert werden, vornehmlich dann konsultiert, wenn ein Zugriff auf die versandten Briefe aufgrund von Verlust oder Unleserlichkeit nicht mehr möglich ist. In dieser nicht-gelungenen Form der Einfügung wird ein Briefarchiv zum Substitut vermeintlicher Originale degradiert. Die Spannung, die Briefkopierbücher aufgrund ihrer Existenzweise als Archiv und Archiviertes besitzen, drückt sich jedoch genau dann aus, wenn ihre zweite Impression der Wiederholung gelingt. In der Wiederholung von Briefkopien in Briefkopierbüchern wird während ihrer Lektüre gleichsam eine fragmentarische Lektüre ihres Archivs erster Ordnung realisiert. Diese Verfasstheit doppelter Archivierung prädes-

37 Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, S. 29f.

38 Ebd., S. 54f.

tiert das Briefkopierbuch als technisches Objekt für ein ästhetisches Verständnis von Prozessen der Wiederholung aus dem Archiv, das hier auch die Einfügung eines Archivs bedeutet. Die Lektüre des kopierten Einzelbriefes ist sodann keine eines einzelnen Briefes mehr, sondern wird in seiner konkreten Situierung innerhalb eines Medienverbundes, mit benachbarten Briefkopien, Registern und Einbänden, konsultiert. Die Lektüreszene der Konsultation von Briefkopierbüchern erscheint jenes ›Feld interpretativer Möglichkeiten‹ zu provozieren, das Eco für das Offene Kunstwerk als Grund stets veränderlicher Lektüren begreift:

Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ›Feldes‹ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ›Lektüren‹ veranlaßt wird; Struktur schließlich als ›Konstellation‹ von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können.³⁹

Die zweite Impression, die vom Briefkopierbuch ausgehen kann, so denn es gelungen in die Gegenwart eingefügt wird, verbindet die maschinelle Aisthesis archivierender Impressionen und die humanistische Ästhetik einfügender Impressionen im trajektiven Raum des Archivs.

39 Ebd., S. 154.

